

МЕЖДУ Л. МИЦЛЕРОМ И И. МАТТЕЗОНОМ
(Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика»)

V. Korostelev

BETWEEN L. MIZLER AND J. MATTHESON
(J. S. Bach's creative process and «musical mathematics»)

Статья посвящена воззрениям на соотношение музыки и математики в эпоху Барокко, особенно в связи с творческим процессом И. С. Баха и определением музыки, данным Г. В. Лейбницем. Наибольшее внимание уделено анализу позиций Л. Мицлера и И. Маттезона. Точка зрения И. С. Баха рассматривается как «золотая середина» между указанными оппозиционными концепциями. Допустимо утверждать, что математика в творческой деятельности Баха была служебным, а не определяющим (тем более не предопределяющим) средством.

Ключевые слова: музыка, математика, Барокко, нумерология, И. С. Бах, Л. Мицлер, И. Маттезон.

This article is dedicated to comprehension of relations between music and mathematics in the Baroque Era, especially in connection with Bach's creative process and the definition of music, made by G. W. Leibnitz. The main attention is given to the opinions of L. Mizler and J. Mattheson. The point of view of J. S. Bach is considered as the «golden middle» among this opposite conceptions. It's possible to affirm that mathematics in Bach's creative activity was the instrumental means, but not the determinative one.

Key words: music, mathematics, Baroque, numerology, J. S. Bach, L. Mizler, J. Mattheson.

В работах об интерпретации музыки Баха все большее место занимает математика, связанная с так называемой «мистикой чисел», «числовой символикой», «сакральной математикой» и даже «теологией в звуке и числе» (Ф. Сменд, М. Янсен, Л. Праутш, Р. Тетлоу, В. Носина, Ю. Петров, А. Кудряшов, А. Фисейский и др.). В литературе данное исследовательское направление нередко называют «нумерологическим баховедением». Обозначим его основные особенности.

Отдельные параметры музыкальных произведений имеют количественные характеристики, которые могут быть легко выявлены путем элементарного подсчета (количества тактов, звуков в теме, контрапунктирующих голосов, ключевых знаков и т. п.). В нумерологическом баховедении считается: подобные числовые параметры являются *заранее спланированными* композитором, чтобы вложить в нотный текст тайную информацию сакрального содержания. В этом исследователи усматривают важную особенность творческого метода Баха, равно как и соответствующую санкцию на проведение таких музыкально-герменевтических операций.

Из величин, полученных в процессе калькуляций, нумерологами используются лишь те, которые совпадают с «сакральными числами» от 1 до 10 либо рядом других, часто упоминаемых в Библии и сросшихся с определенной

семантикой (10 Заповедей, 12 Апостолов, 7 Дней Творения и т. п.). К указанным числам, с помощью нумерованного алфавита и некоторых квазиэзотерических приемов, добавляют словесные эквиваленты чисел. Как правило, это имя автора музыки (ВАСН) и слова либо краткие словосочетания сакрального происхождения (Credo, Gloria, Jesus и др.). Подобным образом музыкальные сочинения якобы *сакрализуются*, а методы обнаружения «числовой символики» возводятся в ранг эзотерического знания, требующего особой «посвященности».

Отмеченный способ погружения в глубины произведений Баха порождает множество сомнений. Прежде всего, хотелось бы удостовериться в обоснованности его претензий на легитимность. Данная проблема предполагает рассмотрение в музыковедческом, математическом и теологическом аспектах. В рамках настоящей статьи затрагивается, в основном, математический аспект.

Из биографических сведений о Бахе можно заключить, что он проявлял интерес к математике и обладал определенными математическими познаниями. В частности, Бах хорошо ориентировался в проблемах мензурирования органных труб, а эта область органостроительной практики базируется на тонких математических расчетах. Но в рассуждениях на тему «Бах и математика» следует остерегаться

неоправданных преувеличений – таких, как у баховедов нумерологического направления, подчиняющих баховский творческий процесс предварительным «сакрально-математическим» исчислениям. При знакомстве с подобными подходами неизбежно возникают вопросы: насколько нумерологические занятия были приемлемыми для Баха в принципе, согласовывались ли они со свойственной композитору организацией творческого процесса и его воззрениями на соотношение музыки и математики (классической и «сакральной»)?

Творческий процесс начинается с замысла. Понятие «замысел» как искусствоведческий термин является одним из наименее разработанных. Замысел – это нечто внутреннее, бережно вынашиваемое, тщательно оберегаемое от внешнего мира, глубоко личное, трудноуловимое, ускользающее от ясных формулировок, зачастую неподотчетное и самому автору. Замысел практически невозможно «документировать», «объективировать», а потому сложно изучать. Обратившись к неоплатоническим категориям, допустимо назвать замысел «внутренним эйдосом» будущего произведения, художественной концепцией, зарождающейся в сознании творца и жаждущей «опредметиться» в материале искусства.

«Необходимо помнить, что творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы не контролируемую сознанием область. Она... и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел, защищать его, сформулировать для себя, в общих очертаниях найти технологию, которая позволит ему этот замысел выполнить <...> Этот исходный подсознательный замысел является той эмоциональной волной, тем стержнем, который и рождает сочинение и без которого оно появиться не может» [1, 55–56]. Это важное откровение, редкое по искренности и точности, принадлежит человеку, знавшему о природе творческого замысла не понаслышке, – композитору А. Шнитке. Стоит отнестись к его словам с должным вниманием и доверием.

Замысел, коренясь в сущностной стороне будущего произведения, характеризует последнее качественно, а не количественно, выражает его «что», а не «сколько». Используя лингвистические термины, можно сказать, что замысел тяготеет скорее к существительным, чем к числительным. Это, казалось бы, нетрудно оспорить, так как поэт, приступая к написанию сонета, точно знает наперед количество строк в своем стихотворении. Но количество строк в сонетах одинаково, а каждый сонет – индивидуально

неповторим. Следовательно, уникальность творческого замысла надлежит искать не в количественных характеристиках, как бы ни были они важны для этой регламентированной поэтической формы. Надо ли говорить о формах значительно менее регламентированных? Было бы нелепо утверждать, что Л. Толстой накануне сочинения «Войны и мира» предварительно подсчитывал количество глав, абзацев, предложений, слов, букв в будущем романе и затем руководствовался этими калькуляциями.

Замысел процессуален и стадиялен. К первой его стадии относится смутное творческое озарение, вспышка, искра, та «эмоциональная волна», о которой свидетельствовал А. Шнитке. Без этого озарения художественный замысел не состоится. Ярко вспыхнув, он угаснет, не оставив осязательного следа. Как правило, первый творческий импульс не может непосредственно перерасти в произведение. Импульс должен откристаллизоваться в концепцию. Это – вторая стадия замысла, требующая уже не столько интуиции, сколько напряженной умственной работы. Замысел потому так и называется (замысел), что в его совершенствовании принимает участие авторская мысль. Данной стадии замысла в музыке соответствует рождение *тематизма* и *архитектонической идеи* сочинения.

Вновь прибегнем к цитированию авторитетного мнения композитора, на этот раз – Н. Метнера, поделившегося своими размышлениями о тайне рождения музыкальной темы: «Тема есть прежде всего наитие <...> Она обретается, а не изобретается. Наитие темы является приказом. Исполнение этого приказа и является главной задачей художника. <...> тема является тем несказуемым, которое определить, высказать может только она сама. <...> Каждый художник учится главным образом у тех тем, которые являются ему в молчании. Если молчание ничего не являет ему, то он ничему и не научается. Если же он подделывает тематическое наитие, то у подделанной темы он научается лишь подделывать и произведение» [5, 46–47].

Конечно, в строго контрапунктических композициях немалую роль в зарождении тематизма играют опыт и холодный рассудок (особенно на второй стадии формирования замысла), однако этим не отменяется роль «наития», сообщающего теме первоизданную свежесть, «невымученность», интонационную достоверность. Все эти свойства, по единодушному признанию, присущи баховскому тематизму. Но, к сожалению, исследователи, далекие от понимания тайн композиторского вдохновения и пребывающие в путах «нумерологической зависимости», навязывают Баху методы поиска

тематического материала, абсолютно неприемлемые не только для гения, но и для добросовестного ремесленника. Рассуждая о неких «предустановленных количественных заданиях», инспирированных «сакральной математикой», подобные «специалисты», сами того не желая, инкриминируют композитору «подделку тематического наития», а стало быть – и «подделку произведений». Что Бах не повинен в подобных прегрешениях, очевидно всякому непредубежденному человеку.

Далее Н. Метнер поучительно размышляет о *взаимообусловленности* тематизма и архитектоники: «Тема есть доступнейшая простота и единство всего произведения, таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие. Тема есть закон для каждого отдельного произведения. <...> Она требует себе часто в качестве вассалов иные темы. Она сама намечает, вызывает их, а часто в цветении своем обнаруживает семена их в себе самой» [5, 47–48].

В творчестве Баха *взаимообусловленность* тематизма и архитектоники (включая аспект масштабных соотношений) проистекала из глубинных основ контрапунктического мышления композитора. К. Ф. Э. Бах свидетельствовал, что его отец ощущал упомянутую связь интуитивно: «Слушая многоголосную фугу... он уже после первых проведений темы умел предсказать, какие могут встретиться в дальнейшем контрапунктические приемы, и – если я стоял рядом с ним (это со мной он делился своими соображениями) – радовался и толкал меня, когда ожидания его оправдывались» [3, 241].

В связи с *взаимообусловленностью* тематизма и архитектоники, отчетливо обнаруживающейся в композициях Баха, К. Южак утверждает, что большая фуга отличается от маленькой не столько общим числом тактов, сколько *отношением* протяженности фуги к длине темы. В «Хорошо темперированном клавире» размер фуги превосходит размер ее темы в среднем в 17–20 раз, причем отношение между длиной пьесы и ее темы в четырехголосных фугах *меньше*, чем в трехголосных, а насыщенность тематическими проведением, напротив, *больше*.

Фиксируемые К. Южак показатели, полученные на статистически значимом материале (48 фуг), таковы: в «Хорошо темперированном клавире» протяженность четырехголосной фуги «...составляет 0,87 от длины фуги трехголосной; плотность тематических проведений в трехголосной фуге – 0,9 от плотности проведений в фуге четырехголосной» [16, 134–135]. Из вышесказанного следует заключить: ни один количественный параметр фуги *не может быть рассчитан наперед* изолированно от других

параметров. Прежде всего это касается количества тактов в произведении. Данный показатель является *результатирующим* – соотносимым с длиной темы, количеством голосов и плотностью тематических проведений, что окончательно устанавливается лишь *в ходе работы* автора над сочинением, а не накануне ее начала.

О протекании баховского творческого процесса сохранилось не много достоверных сведений. Главным образом, это часто цитируемые слова К. Ф. Э. Баха из письма к И. Н. Форкелю («...если исключить некоторые... клавирные сочинения <...> все остальное он сочинял без инструмента, однако затем пробовал на оном» [3, 242]) и свидетельство Э. Л. Гербера («...в процессе сочинения у него никогда не было привычки „советоваться“ с клавиатурой» [3, 87]). Отсюда напрашивается вывод, что из трех основных способов сочинения (в уме; за инструментом; с помощью эскизов и черновиков) Бах отдавал предпочтение первому. Об этом же косвенно свидетельствует ничтожно малое количество эскизов, сохранившихся в рукописном архиве композитора [9, 311].

Учитывая вышеуказанные обстоятельства, Е. Вязкова отнесла баховский метод сочинения к «интуитивному» (или «моцартовскому») типу, противопоставив его «бетховенскому» типу, предполагавшему множество эскизных записей и «борьбу с материалом» в черновиках [2, 305]. Мнение исследовательницы справедливо лишь отчасти. Во-первых, остается не вполне ясным, о каком *подвиде* сочинения в уме идет речь в данном случае. Ведь таких подвидов известно, по крайней мере, два: процесс сочинения, параллельный с записью (своего рода импровизация на бумаге «со скоростью записывающей руки»), и вынашивание произведения «в голове» целиком, с фиксируемым впоследствии готовым результатом. Бах ситуативно отдавал предпочтение то одному из подвидов, то другому. Во-вторых, недооценивается значимость *поздних авторских вариантов*, столь распространенных в творческой практике Баха. Ранние тексты сочинений, прошедших переработку (их у Баха огромное количество), по сути, становились черновиками, об «улучшении» которых в отдельных случаях композитор размышлял не одно десятилетие. Такой тип творческого процесса следует рассматривать как *промежуточный* между «моцартовским» и «бетховенским».

Названные варианты демонстрируют, что Бах весьма критически относился к своим творческим предначертаниям, на пути от замысла к воплощению подвергая их значительным трансформациям. При этом ни один аспект произведения не пользовался у Баха статусом

неприкосновенности. Выше мы отмечали динамически-процессуальную природу замысла как такового и наличие в нем двух стадий. Теперь, дополняя сказанное, следует упомянуть о существовании *первичных* и *вторичных* замыслов. В творчестве Баха последним отводилась роль побудительной причины, заставлявшей композитора повторно обращаться к работе над, казалось бы, законченными произведениями. Личность Баха проявляла себя здесь в двух равноценных ипостасях: «генератора идей» (гениального импровизатора) и неутомимого их «разработчика», вечно неудовлетворенного достигнутым результатом.

Установлено, что около 20% вокальных сочинений Баха составляют так называемые *автопародии* – различные переделки собственных сочинений, от перетекстовок до более или менее радикальных переиначиваний первоначальных композиций. Главным образом, речь идет об использовании фрагментов более ранней музыки в позднейших произведениях. Автопародиям родственны *автотранскрипции*, связанные с сохранением основного музыкального материала и заменой исполнительского аппарата. Во всех перечисленных случаях обе версии (прототип и переработка) наделены равными правами концертного существования как полностью аутентичные творения Баха.

Этого нельзя сказать о *собственно вариантах*, то есть о ранних произведениях, в дальнейшем подвергнутых пересозданию (без изменения исполнительского аппарата). Они первоначально могли наделаться статусом законченных произведений, но, благодаря внесению усовершенствований, данного статуса навсегда лишились и превратились в подготовительные тексты, не предназначенные автором для обнародования.

Вариантов подчас было несколько, и каждый из них вносил свою лепту в подготовку окончательного текста. Впрочем, упомянутая окончательность также проблематична – по крайней мере, для рукописной части наследия Баха, а значит, для огромного большинства его композиций. Проживи Бах еще несколько лет, он мог продолжить внесение усовершенствований. Следовательно, тексты произведений Баха, которые принято считать окончательными, выступают таковыми как «вещь для нас». Являлись ли они окончательными для автора – навсегда останется под вопросом.

Приверженность Баха перфекционизму (воспользуемся распространенным сейчас термином) была отмечена еще И. Н. Форкелем. Исходя из того, что Бах никогда не переставал шлифовать свои сочинения, «дабы сделать удачные еще более прекрасными, а более

прекрасные – превосходнейшими», первый биограф композитора писал: «Эта страсть к усовершенствованиям коснулась даже кое-каких из тех его сочинений, которые были уже награвированы (то есть напечатаны. – В.К.). <...> Он сам был убежден в том, что в этих сочинениях было что усовершенствовать, и старался превратить их в поистине высокохудожественные произведения» [13, 79].

К. Южак, сравнивая в специальной работе 4 фуги из второго тома «Хорошо темперированного клавира» (C-dur, Cis-dur, G-dur и As-dur) с ранними их версиями, представляющими собой фугетты, выявила существенные различия по целому ряду позиций: 1) смена тональности; 2) смена тактового размера; 3) приближение изложения к строгим контрапунктическим нормам; 4) усиление и заострение полифонического начала; 5) регулирование инерционных моментов; 6) мелодизация и тематизация фактуры; 7) переработка и расширение внутри фуг; 8) внесение дополнительного текста в окончания фуг [16, 111–120]. Последние два пункта, очевидно, означают не что иное, как пересмотр первоначального количества тактов. Аналогичной разносторонней переработке подверглись и некоторые прелюдии второго тома.

В первом томе на ранние версии (более короткие, чем в окончательном варианте) опираются 12 произведений: прелюдии C-dur, c-moll, Cis-dur, cis-moll, D-dur, d-moll, es-moll, E-dur, e-moll, F-dur, f-moll и фуга a-moll [7, 21–22]. Некоторые из них, например, прелюдия C-dur, ныне известны в трех вариантах. Первый вариант названного произведения содержал всего 24 такта – вместо окончательных 35. Можно ли допустить, что автор, якобы *заранее* планировавший сочинить пьесу в 35 тактов, пренебрег *именно этим* параметром при создании подготовительных версий? Возможен ли столь контрпродуктивный «творческий метод» у такого целеустремленного композитора, как Бах? Сказанное представляется вполне справедливым и по отношению к другим баховским сочинениям.

Нумерологов, разумеется, должно смущать, что в сохранившемся рукописном наследии Баха нет ни единого собственноручного документа, свидетельствующего о занятиях композитора «сакральной математикой». А ведь здесь невозможно было бы обойтись без записей. Но таковые, повторим, начисто отсутствуют. Не обсуждается эта тема и в баховской переписке. Умалчивают о ней родственники и друзья, не пишут первые биографы композитора. Наступило уже XXI столетие, а документальные подтверждения до сих пор не найдены. Тем крепче держатся баховеды-нумерологи за факт вступления

Баха в «Мицлеровское общество», извлекая из данного события все возможное и невозможное. Попробуем разобраться в этом и мы.

В 1747 г., будучи 62 лет от роду, Бах вступил в «Мицлеровское общество». Так неофициально именовалось содружество музыкантов, основанное в 1736 г. Лоренцом Мицлером и объединявшее (наряду с музыкальными теоретиками пифагорейско-бозэцианского направления) некоторых крупнейших композиторов, в приверженности к «музыкальной математике» не замеченных. Помимо Баха, речь идет о Генделе, Телемане и Грауне.

Для сторонников нумерологического баховедения факт пребывания композитора в «Мицлеровском обществе» служит едва ли не автоматическим доказательством приверженности его «сакральной математике». Насколько это соответствует действительности?

Во-первых, «Мицлеровское общество», занимаясь изучением математических основ музыки, к «сакральной математике» не питало особого интереса. Наглядным тому подтверждением являются труды «Мицлеровского общества» за период с 1736 по 1754 годы, опубликованные его основателем в четырехтомной «Музыкальной библиотеке». Во-вторых, отношение Баха к математическим аспектам музыкального искусства было далеко не столь прямолинейным, что требует отдельного рассмотрения – с экскурсом в глубины музыкальной истории.

Как известно, в эпоху эллинизма один из учеников Аристотеля – Аристоксен – заложил традицию эмпирического изучения музыки, основанного на закономерностях музыкального восприятия и учитывающего особенности реального человеческого слуха. В данном аспекте философ полемизировал с пифагореизмом, который опирался на учение о «гармонии сфер» и представления об универсальном значении числовых отношений [15, 38]. Тем самым Аристоксен посеял семена раздора, сотрясавшего музыкальную науку на протяжении более тысячелетия. Речь идет о полемике «каноников» (пифагорейцев) и «гармоников» – сторонников Аристоксена.

В Средние века наблюдалась явная гегемония «каноников». Голос «гармоников» был тогда заглушен. Властителем умов оставался Бозэций. Его музыкально-математический трактат служил настольной книгой для школяров, учебником для студентов, постигавших дисциплины квадривиума в университетах, пищей для размышлений ученых мужей.

Одним из признаков наступившего Ренессанса явилось высказывание И. Тинкториса, бесстрашно покусившегося на краугольный

бастион «каноников» – учение о гармонии сфер: «Никогда я не поверю ни в реальное, ни в мыслимое существование гармонии сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, немислимые без звучания, происходят от движения небесных сфер» [15, 139]. Чаша весов решительно качнулась в сторону «гармоников» – настолько, что всего через столетие после И. Тинкториса протестантский автор Адриан Пети Коклико писал: «Я хотел бы с полным убеждением, без устали внушать юношеству, чтобы оно не придерживалось работ музыкантов математического толка, произведения которых вызывают лишь перебранку и запутывают простые вещи. Пусть лучше юношество обратит все свои духовные силы на то, чтобы красиво петь и уметь подкладывать под музыку надлежащие слова» [15, 176].

Эпоха Нового времени характеризовалась решительным устремлением музыкальной науки к нуждам музыкальной практики. Казалось бы, отныне приоритет «гармоников» утвердился окончательно и бесповоротно. Но тут, с наступлением Века Просвещения, Л. Мицлер всколыхнул давний спор – теперь уже последний раз в истории. На страницах «Новой открытой музыкальной библиотеки» он выступил с декларацией: «Математика – душа и сердце музыки» (цит. по: [11, 132]). Назвав эти слова «смешными и нелепыми», И. Маттезон незамедлительно оспорил высказывания Мицлера и, со своей стороны, провозгласил: «В математике нет первоначал... каковые играют решающую роль в музыке. В еще меньшей степени может она (математика. – В.К.) считаться душой и сердцем искусства звуков» [8, 253]. Согласно Маттезону, «искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы, а не из лужи арифметики» [8, 252].

Позиция Маттезона чрезвычайно важна для уразумения сути обсуждаемого вопроса. Поэтому, не убоившись чрезмерно экспансивной лексики автора, приведем еще несколько цитат из VII главы «Совершенного капельмейстера». В ряду многочисленных и, надо сказать, весьма сильных аргументов Маттезона заслуживают особого внимания три главных. Расположим их не сообразно появлению в обширном и подчас многословном тексте оригинала, но исходя из логической последовательности и соблюдения смыслового единства в каждом пункте.

Начинает Маттезон с рассуждений о неспособности математических подходов содействовать прогрессу музыкального искусства и констатации недостаточности математических основ для исчерпывающего объяснения музыкальных феноменов: «Мы бы почтили вечной

благодарностью человека, который только с помощью математики, цифрами, циркулем и линейкой мог бы внести улучшения в дивное искусство великих мастеров. Однако есть все основания думать, что нам придется ждать такого случая очень долго» [8, 254]. По мнению Маттезона, «искусство чисел не может даже в малой степени служить фундаментом в музыке. <...> Математика издавна прилагала усилия к тому, чтобы привести звук и его соотношения к числовому порядку, что, однако, ни разу не было полностью осуществлено и навряд ли будет достигнуто в этом мире, так как вопрос о звуках упирается в бесконечность» [8, 249, 252].

Далее Маттезон проводит яркую аналогию между практикой музыкальной композиции и искусством художника-портретиста, демонстрируя при этом свою приверженность барочной теории аффектов: «Я неоднократно наблюдал, как пишут портреты, но при этом ни разу не видел, чтобы художники применяли масштабную линейку. Существуют бесчисленные внутренние соотношения, которые могут быть изображены великими мастерами, но никем не могут быть вымеряны. Я имею в виду душевные переживания человека. <...> Здесь кончается математика и фактически начинается истинная красота» [8, 251].

В следующем фрагменте Маттезон переходит к центральной для него мысли о том, что одаренный композитор вполне довольствуется минимумом математических сведений, тогда как человек, блестяще «экипированный» в области музыкально-математических познаний, но не обладающий композиторским талантом, в сфере художественной музыкальной практики заведомо окажется творчески бесплоден: «Композитор может неплохо работать, не прибегая к математике. Многие композиторы, достигшие вершин искусства звуков, навряд ли могут назвать все разделы математики или изложить их содержание, не говоря уже о большем. <...> Но даже самый лучший математик как таковой не мог бы сочинить музыку с помощью одной логики» [8, 251].

Противопоставление это столь существенно для автора, что он на разные лады варьирует упомянутый мотив, порой доводя стилистику своих высказываний до памфлетной: «Мне неоднократно приходилось знакомиться со многими учеными-математиками, которые старались с помощью своих старых теорий создать новые музыкальные чудеса. Однако все они каждый раз позорно садились в калошу. С другой стороны... ни одному знаменитому музыканту не удалось сочинить хотя бы одну единственную мелодию на жалком основании цифр и измерений» [8, 254].

В сжатом виде рассуждения Маттезона выглядят следующим образом: 1) математика не может служить главной опорой ни в сфере музыкальной теории, ни в деле совершенствования музыкальной практики; 2) математические методы в музыке и других видах искусства бесцельны при изображении человеческих переживаний; 3) музыкально одаренный человек без математического образования может преуспеть в музыкальном искусстве, но музыкально бесталаный математик – никогда.

Вывод Маттезона: «Музыка не против математики, а *над* ней» [8, 254] – представляется не менее формульно отточенным, чем противоположный по смыслу тезис Л. Мицлера. Фраза эта, после всех «антиматематических» филиппик автора, выглядит на удивление умеренной. Математика не отвергается полностью, но довольствуется ролью пьедестала, на котором покоится Ее Величество Музыка. Итак, коренное расхождение двух немецких музыкальных писателей заключается не в пристрастии либо отторжении математики; попросту Маттезон ставит ее *ниже*, а Мицлер – *выше* музыки.

Впрочем, на протяжении двух предыдущих столетий, когда спор «каноников» и «гармоников» то затухал, то разгорался с новой силой, наиболее дальновидные музыканты не ограничивались призывами к обоим партиям избегать экстремизма и «жить дружно». Они активно манифестировали свое стремление к разумному балансу между художественной практикой, опирающейся на теорию, и теорией, обращенной «лицом к практике». Подобным образом, в частности, высказывался Ф. Салинас: «Музыка, радующая только чувства, воспринимается только ухом и не требует участия разума; таково пение птиц <...> Эта музыка иррациональна, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. <...> Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но она не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и человеческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но через познание разума: она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. <...> *Середину* между той и другой музыками занимает та, которая слухом воспринимается и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной...» (цит. по: [15, 149]; курсив мой. – В.К.).

Слово *середина* является ключевым для процитированного отрывка. Упомянутую середину следовало бы назвать *золотой*. Думается, что позиция *золотой середины*, точно отображающая суть убеждений мудрейших музыкантов Ренессанса и Барокко, была и *баховской позицией*

в споре «каноников» и «гармоников». Нигде не зафиксированная документально, позиция эта полностью отвечает всем фактическим данным о жизни и творческой деятельности композитора, накапливаемым баховедом со времен И. Н. Форкеля до настоящего момента.

Конечно, вступая в «Мицлеровское общество», Бах не помышлял о *номинальном* членстве. Это слишком противоречило бы его представлениям о чувстве долга и корпоративной этике. Вот почему нет причин утверждать, будто Бах, после десятилетних уговоров Мицлера – своего бывшего ученика, согласился *формально* состоять в обществе, чтобы укрепить авторитетом собственного имени профессиональный статус данной организации. Вместе с тем, Бах был вполне самостоятельной личностью и не мог оказаться заложником уставных требований, разработанных Мицлером. Устав «Мицлеровского общества» Бах соблюдал в определенной части, которая не противоречила его творческому *scredo*.

Вот что писал об этом А. Швейцер: «Бах жил в то время, когда одни считали возможным вывести искусство из рациональных эстетических принципов, другие же ожидали спасения для музыкального искусства от *математических рассуждений о числах*, определяющих интервалы. Ко всему этому Бах проявлял *полное безразличие*. <...> Он был так *равнодушен* к ученым изысканиям Музыкального общества, возникшего в Лейпциге на его глазах (речь идет о «Мицлеровском обществе». – В.К.), что первое время и не думал вступать в него» ([14, 138–139]; курсив мой. – В.К.). Разумеется, приведенная цитата – лишь мнение исследователя. О чем свидетельствовали современники Баха?

Многолетний критик Баха И. Шайбе, однажды попытавшийся возвыситься над недоброжелательностью и отдать должное заслугам композитора, все же не смог удержаться от своеобразных обвинений, которые на сей раз заслуживают доверия: «Великий Бах полностью овладел всеми музыкальными тайнами, его удивительные работы нельзя видеть и слушать без изумления, но спросим себя: достигая такого мастерства в своем искусстве, подумал ли он хоть раз о *математических* соотношениях звуков; создавая многочисленные сложные музыкальные шедевры, обратился ли хоть раз за советом к *математике*?» (цит. по: [14, 138]; курсив мой. – В.К.). В другой раз Шайбе цитирует якобы слышанное им изречение Баха: «Я всегда был того мнения, что музыканту достаточно заниматься своим искусством, а не сочинением толстых книг, и не тратить время на чтение ученых и философских исследований» (цит. по: [14, 133]).

Вероятно, свидетельствами Шайбе можно было бы и пренебречь. Но допустимо ли игнорировать, по сути, аналогичное утверждение из некролога, в котором сказано буквально следующее: «Наш покойный Бах не занимался глубокими теоретическими изысканиями в области музыки, но тем сильнее был в ее практической разработке» (цит. по: [14, 138])? Автором этой части некролога был не кто иной, как Мицлер [3, 241]. И сделанное им добавление к тексту Ф. Э. Баха и И. Ф. Агриколы является для современных исследователей ценнейшим доказательством, полученным непосредственно «из первых рук». Еще более откровенно и прямо, «черным по белому» об отношении Баха к математике свидетельствует его сын Филипп Эмануэль: «Покойный был – точно так же, как и я, да и все настоящие музыканты, – *не охотник до сухих математических материй*» ([3, 241]; курсив мой. – В.К.).

Сказанное выше со всей убедительностью доказывает, что Бах старался держаться подальше от любых форм чистого теоретизирования, тем более – от математизированной музыкальной теории. Композитору были чужды пифагорейско-боэцианские восторги, вдохновлявшие Мицлера и ему подобных. Невероятно, чтобы Бах мог подписаться под лозунгом «математика – душа и сердце музыки»; напротив, есть все основания полагать, что уставные требования «Мицлеровского общества», призванные содействовать «реанимации» древней математической теории музыки, были Баху глубоко безразличны, если не сказать – антипатичны.

Другое дело – статьи устава о повышении престижа старинной музыки, в особенности параграф XXV, побуждавший членов общества к возрождению ее величия. Здесь проявилось полное совпадение с генеральной тенденцией баховских интересов, наметившейся в конце жизненного пути композитора. Именно в последние 15 лет жизни Бах с особенной жадностью изучал манеру старых мастеров, не только анализируя, но и переписывая произведения Палестрины и Фрескобальди. Отсюда – и эволюция *полифонического* стиля в поздних баховских произведениях, целенаправленное его сближение с творчеством великих контрапунктистов прошлого.

Показательны слова, предпосылаемые Ф. Э. Бахом публичному объявлению о продаже отпечатанного текста «Искусства фуги»: «Из-за недостатка хорошо выполненных образцов секреты фуги сегодня освещены слабо. Большие мастера их ревниво охраняют. <...> И если правила преподносятся нам хорошо и достаточно, то хорошие примеры отсутствуют. Известно, сколь бесплодно обучение без иллюстраций,

и опыт показывает, сколь велико преимущество *практических разработок* перед *постными теоретическими указаниями*. Данное произведение („Искусство фуги“ – В.К.)... является *практическим во всех отношениях*» (цит. по: [6, 42]). Именно таким, а не «постно-теоретическим» и уж тем более не «сакрально-математическим», был личный вклад великого музыканта в деятельность «Мицлеровского общества». Последнему, как ныне полагают, Бах и намеревался преподнести «Искусство фуги» в качестве «итогового» творческого взноса по случаю собственного 65-летия.

Поборники «сакральной математики» в музыке, ощущая шаткость своих доказательств, ссылаются на якобы решающий аргумент – зависимость Мицлера от идей Г. В. Лейбница. Их доводы выглядят следующим образом: 1) Бах состоял в «Мицлеровском обществе»; 2) Мицлер разделял взгляды Лейбница; 3) Лейбниц якобы отождествлял музыку с математикой, причем усматривал в этом *оккультные* мотивы; 4) следовательно, Бах, вслед за Мицлером и Лейбницем, в своей композиторской работе не мог не склоняться к сакральной математике. Вот лишь одно типичное суждение: «Мицлер, с которым Бах связывали узы дружбы, находился под сильным влиянием пифагорейства и рационалистической философии Г. В. Лейбница <...> Он придерживался взгляда на музыку как на математическую науку. Сам по себе факт, что Бах принял предложение Мицлера и вступил в „Общество музыкальных наук“, говорит о многом. Очевидно, композитор сочувственно относился к представлениям Пифагора... разделял воззрения его последователей» [12, 363].

Определение музыки, данное Лейбницем, в оригинале изложено так: «Musica est exercitium arithmeticae *occultum* nescientis se numerare animi» (цит. по: [12, 387]). Нами дано курсивом слово «*occultum*», в этом определении действительно присутствующее, но означающее, сообразно контексту, вовсе не «оккультность», а «сокровенность», «потаенность». Фразу Лейбница часто цитируют в не вполне удовлетворительных переводах. Рискнем предложить собственный перевод, представляющийся нам более точным: «Музыка есть потаенное арифметическое упражнение души, считающей неведомо для себя самой».

Каким нужно обладать зрением, чтобы усмотреть в этих словах смысл, *обратный* тому, который вложил в них автор? Ведь для Лейбница душа до тех пор «музыкальна», пока названные «арифметические упражнения» остаются *безотчетными* для нее самой. Сделайте их явными, и душа из музыкальной превратится в «арифметическую».

Сходная мысль о соотношении элементов сознательного и бессознательного в художественном творчестве была высказана младшим современником Баха – И. Кантом. Знаменитую фразу «природа предписывает через гения правило... искусству» Кант предварил следующими пояснениями: «Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве *природы* он дает правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану *придумывать* их и сообщить их другим» [4, 323–324].

Отнюдь не обязательно быть кантианцем, чтобы признать справедливость данного утверждения. Соответствие произведений законам искусства, в том числе – математически обоснованным, вовсе не означает «действий по расчету», в искусстве едва ли принципиально возможных (тем более, в качестве априорных). Поэтому прав Э. Сороко, заявляющий о чрезмерности подобных допущений: «Было бы ошибкой представлять дело так, что художник (поэт, композитор) вполне рационально и *заранее* намечает рубеж в развитии сюжета, *преднамеренно* совмещая кульминационный пункт с золотым сечением» (цит. по: [10, 495]). Не только в данной ситуации, но и в более широком художественном контексте фундаментальные законы гармонии, господствующие в процессе творчества, – «скорее продукт эстетического опыта, итог работы творческой компоненты личности, но не сознательно запланированного заранее аналитико-рассудочного действия разума» (цит. по: [10, 495]). Думается, что вышеприведенные соображения в достаточной мере освещают роль математики в творческом процессе Баха, ее служебное, а не определяющее (и заведомо *непредопределяющее*) значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., автор вступ. статьи А. В. Ивашкин. – М.: Классика-XXI, 2003.
2. Вязкова Е. «Искусство фуги» И. С. Баха. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
3. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / сост. Х.-Й. Шульце. – М.: Музыка, 1980.
4. Кант И. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Том 5.
5. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). – Париж: YMCA PRESS, 1978.
6. Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации. – СПб.: Композитор, 2009.
7. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха. – М.: Музыка, 1967.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1971.
9. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха. – М.: Музыка, 1981.
10. Пустовит А. Этика и эстетика : [учеб. пособие.] – Киев: МАУП, 2006.
11. Темченко И., Хитрук А. Беседы о Бахе. – М.: Классика-XXI, 2010.
12. Фисейский А. Иоганн Себастьян Бах // Из истории мировой органной культуры : учеб. пособие. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2007. – С. 344–409.
13. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: Классика-XXI, 2008.
14. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965.
15. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. – М.: Музыка, 1975.
16. Южак К. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК // Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: [избр. ст.: в 2 кн.] – СПб.: Сударыня, 2006. – Книга 1. – С. 109–164.