

## Баховский ученик в российских пределах

Не так давно в рамках совместного проекта «Радио России» и Европейской радиовещательной корпорации под названием «Музыкальная Европа» мне довелось комментировать весьма любопытный концерт из произведений немецкого композитора XVIII века **Иоганна Готфрида Мютеля** (1728–1788). В отечественном «Музыкально-энциклопедическом словаре» имя это не встречается, как, впрочем, и многие другие имена музыкантов прошлого, чье творческое наследие долгое время пребывало практически в полном забвении. Но на фигуру Мютеля более пристальное внимание заставляют обратить по крайней мере два серьезных обстоятельства. Во-первых, он считается учеником великого Иоганна Себастьяна Баха, а во-вторых, он оказался в числе тех западноевропейских музыкантов, которые в XVIII веке жили и работали в пределах Российской империи, тем самым способствуя развитию нашей музыкальной культуры.

О жизни Иоганна Готфрида Мютеля сохранилось не слишком много сведений. Известно, что родился он в 1728 году в немецком городке Мельне. Свое первоначальное музыкальное образование получил от отца – органиста местной церкви Св. Николая, а затем учился в Любеке у Иоганна Пауля Кунцена. В возрасте 19 лет Мютель стал камерным музыкантом и органистом при дворе герцога Христиана Людвиг II Мекленбургского. А в начале 1750 года получил годовой отпуск и отправился в Лейпциг, дабы, как он сообщал в одном из писем, «посетить знаменитого капельмейстера и музык-директора Иоганна Себастьяна Баха, для того чтобы усовершенствоваться в своей профессии»<sup>1</sup>.

Упоминание об этой поездке содержится в примечании к первому немецкому изданию 1773 года «Дневника музыкальных путешествий» известного английского историка музыки Чарльза Бёрни: «Его [Мютеля. – Ю.Б.] главным намерением было еще многому научиться у великого Себастьяна Баха в Лейпциге – как по части игры, так и в композиции – и приобрести потребные для музыканта познания. С этой целью он получил от своего князя и господина очень милостивую рекомендательную бумагу. Капельмейстер Бах принял его очень дружественно, предоставил ему жилье в своем доме, и господин Мютель с величайшим вниманием осваивал, чему тот его учил. Одновременно он познакомился и с достойнейшими сыновьями учителя: они своими беседами и композициями тоже принесли ему большую пользу. После смерти Себастьяна Баха господин Мютель с немалой для себя пользой пробыл некоторое время у его зятя в Наумбурге – у господина Альтниколя (который был учеником покойного Себастьяна Баха и сильным органистом)»<sup>2</sup>.

В известном письме Н. Форкелю от 13 января 1775 года Карл Филипп Эмануэль Бах, приводя крайне немногочисленный список учеников своего отца, указывает в нем, в частности, Мютеля<sup>3</sup>. Однако, в чем собственно заключалось ученичество Мютеля, сейчас сказать сложно. Тяжело больной и практически ослепший Бах вряд ли мог с ним систематически заниматься.

Скорее всего, дело ограничилось одной или несколькими консультациями, в ходе которых Бах прослушал некоторые из сочинений своего молодого коллеги и дал несколько советов. Но, согласно давней традиции, этого вполне было достаточно для того, чтобы считаться учеником великого Мастера. В этой связи можно вспомнить, как еще во времена Ренессанса, в XV веке, каждый художник, который хотя бы раз посетил мастерскую великого флорентийского скульптора Донателло, считал себя его учеником.

Кстати, Мютель, приехав в Лейпциг, не только демонстрировал собственные сочинения. Он получил возможность ознакомиться с неопубликованными сочинениями Баха и даже их скопировать. А копирование произведений великих мастеров долгое время тоже считалось хорошей профессиональной школой. И практика эта, заметим, существовала вплоть до Россини, который, как известно, утверждал, что писать оперы во многом научился, переписывая партитуры своих предшественников.

Очевидно, именно по совету Баха Мютель отправился по маршруту Гамбург – Дрезден – Потсдам, чтобы встретиться с теми музыкантами, которых Бах очень высоко ценил. Речь идет о Георге Филиппе Телемане – наиболее почитаемом в то время немецком композиторе, а также крупнейшем мастере оперы-*seria* середины XVIII века Иоганне Адольфе Хассе и уже упоминавшемся Карле Филиппе Эмануэле Бахе, который в то время служил придворным клавесинистом у прусского короля Фридриха Великого.

Возвратившись из этого творческого турне, Мютель сравнительно недолго оставался на своей прежней службе в Мекленбурге. В 1753 году он принял приглашение приехать в Ригу, где был назначен капельмейстером у знатного российского вельможи – тайного советника фон Витинхоффа, а впоследствии (уже в 1767 году) стал органистом главной церкви города. На этом биографические сведения о Мютеле обычно обрываются. Как сообщает наиболее авторитетная музыкальная энциклопедия современности – «Новый энциклопедический словарь Гроува», «Мютель <...>, кажется, не покидал более Ригу; почти ничего не известно о его дальнейшей жизни»<sup>4</sup>.

И все же, имея некоторое представление о культурной жизни Риги того времени, можно предположить, что Мютель чувствовал себя здесь вполне естественно. Несмотря на административное подчинение Российской империи в культурном отношении Рига до конца XVIII века оставалась типично немецким городом с уже сложившейся традицией концертной жизни. Еще в конце XVII века здесь, как и в других крупных европейских городах, существовала выступающая с регулярными концертами «Музыкальная коллегия» (*Collegium musicum*), а в 1760 году было создано Музыкальное общество, которое и организовывало концерты. Кстати, впоследствии не без его участия в Риге состоялись выступления направлявшихся в Петербург Джона Фильда (1805), а затем Ференца Листа, Роберта и Клары Шуман, Гектора Берлиоза (1840-е гг.). Думается, Мютель вряд ли стоял в стороне от работы Музыкального общества. Скорее всего, он публично выступал не только как органист, но и как исполнитель на клавире

(он ведь считался клавесинистом-виртуозом), хотя никаких документальных свидетельств этого по разным причинам не сохранилось. Ко времени пребывания Мютеля в Риге относится еще одно важное событие в культурной жизни города – основание Немецкого музыкального театра, на сцене которого было поставлено немало известных опер. Например, в 1785 году была осуществлена постановка «Похищения из сераля» Моцарта. Возможно, Мютель присутствовал на этой премьере. Конечно, музыка Моцарта по своему стилю уже отличалась от его собственных сочинений. Но в то же время можно безошибочно утверждать, что без существования того поколения композиторов, к которому принадлежал Мютель, вряд ли было возможно появление классиков конца XVIII века – в том числе и Моцарта.

Что же касается творческого наследия Мютеля, то оно сравнительно невелико. Скорее всего – не потому, что он написал мало музыки, а в силу того, что многое оказалось попросту утеряно. Действительно, как церковный органист, он, пожалуй, должен был оставить после себя много органных сочинений. Но количество таких сочинений (а это фантазии, хоралы и прелюдии) сравнительно невелико. Сохранилась также лишь одна принадлежащая Мютелю духовная кантата, что для немецкого композитора того времени также нетипично. Вообще, из написанной Мютелем вокальной музыки (помимо кантаты) мы располагаем лишь сборником под названием «Избранные оды и песни», изданным в 1759 году в Гамбурге. Гораздо больше повезло инструментальной музыке. До нас дошла замечательная флейтовая соната, написанная, судя по всему, под впечатлением пребывания композитора при дворе Фридриха Великого – горячего поклонника этого инструмента. Весьма интересны клавесинные сонаты, созданные Мютелем еще до отъезда из Германии и опубликованные в 1756 году<sup>5</sup>, а также его ансамбли для двух клавиров, которые в какой-то мере можно считать предшественниками фортепианных дуэтов последующих времен<sup>6</sup>. Есть среди партитур Мютеля и весьма необычные – к примеру, концерт для двух фаготов и струнных<sup>7</sup>. Но, наверное, наибольший интерес вызывают пять его клавирных концертов (c-moll, d-moll, G-dur, D-dur и B-dur), которые, кстати, немногим более 20 лет тому назад опубликовали в одной из серий «Памятников немецкой музыкальной культуры»<sup>8</sup>. Интересно, однако, что два из них были напечатаны еще при жизни Мютеля (точнее – в 1767 году) в Риге и Митаве. И вскоре информация об этих сочинениях появилась в лейпцигском издании «Еженедельные известия и заметки, касаемые музыки». Причем автор заметки (предположительно, это был И.А. Хиллер) допускал возможность исполнение партии солирующего инструмента не только на клавесине, но и на клавикорде, а также современном ему фортепиано<sup>9</sup>. И это – несмотря на то, что на титульных листах каждого из концертов Мютеля указано, что написаны они для солирующего *чембало* (в сопровождении струнных, с эпизодическим включением деревянных духовых). Однако, как бы ни решался ныне вопрос об «истинности» исполнительского состава этих и других концертов Мютеля, они определенно демонстрируют нам вполне зрелый стиль музыки их создателя.

В полном соответствии с эстетическими требованиями того времени здесь уже полностью господствует гомофония. Да и в композиционном отношении эти трехчастные произведения с лирической по характеру средней частью весьма близки ранним образцам концертов венских классиков. Правда, нельзя не отметить в концертах Мютеля и целый ряд особенностей, которые еще напоминают нам об эпохе барокко. В частности, неквадратность многих тематических построений, некоторую композиционную непропорциональность отдельных частей, ритмическую прихотливость и обилие орнаментики в партии солирующего инструмента и т. д. И уж откровенно по-барочному звучат речитативы-вставки в первой части концерта B-dur<sup>10</sup>.

Таким образом, явственно ощущается некоторая «переходность» и «неустойчивость» стиля композитора, который уже ушел от барокко, но еще не достиг той степени стилевой определенности и совершенства, которая будет свойственна новой, классической эпохе. Но эта же особенность, как известно, отличала музыку многих современников Мютеля.

Приходится соглашаться с Чарльзом Бёрни, отмечавшим, что «стиль Мютеля более, чем у других, схож со стилем Эмануэля Баха»<sup>11</sup>. Но в те времена, кстати, вообще мало кто из композиторов мог похвастать ярко индивидуальным стилем. Да, собственно говоря, к этому особо и не стремились. Ведь в музыкальном искусстве наступала эпоха классицизма, в которую, как известно, типическое призвано явно превалировать над индивидуальным.

## Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: *Hoffmann-Erbrecht L., Rapp R. Müthel, Johann Gottfried // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Second edition. Vol. 17. – London, 2001. – P. 561*

<sup>2</sup> Цит. по: *Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Х.-Й. Шульце; пер. с нем. и коммент. В. Ерохина. – М., 1980. – С. 147*

<sup>3</sup> Там же. – С. 243

<sup>4</sup> *Hoffmann-Erbrecht L., Rapp R. Op. cit. – P. 561*

<sup>5</sup> В XX веке они были переизданы. См.: *Mitteldeutsches Musikarchiv, Serie 1. Bd. VI–VII (Leipzig – Wiesbaden, 1955)*

<sup>6</sup> Один из этих дуэтов (Es-dur) был даже опубликован при жизни композитора (Рига, 1771).

<sup>7</sup> Рукопись этого концерта (так же, как и концерта для одного фагота с оркестром) находится в так называемой «Коллекции Претлаха» в Берлине (*Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz*).

<sup>8</sup> См.: *Müthel J.G. Klavierkonzerte // Denkmäler norddeutscher Music. Bd. 3/4. – München – Salzburg, 1979*

<sup>9</sup> [Hiller J.A.]. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, II. – Leipzig, 1767. – S. 178*

<sup>10</sup> Подробнее о концертах Мютеля см.: *Rapp R. Johann Gottfried Mütels Konzerte für Tasteninstrument und Streicher. – München – Salzburg, 1992*

<sup>11</sup> *Hoffmann-Erbrecht L., Rapp R. Op. cit. – P. 562*