

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

«ЗАРЕЧЕНСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ» г. Тулы

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

СЕКРЕТЫ ВЕЧНОЙ МУЗЫКИ. РАБОТА НАД КЛАВИРНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ И.С. БАХА В СТАРШИХ КЛАССАХ ДШИ

Разработала:
Панченко Тамара Борисовна,
преподаватель фортепиано

ТУЛА - 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Аннотация.....	3
общая характеристика клавирного творчества И.С. Баха.....	4
Специфика исполнения инвенций И.С. Баха.....	7
Методико-исполнительский анализ трёхголосной инвенции до минор...14	
Обзор стилистики и символики музыки И.С. Баха.....	19
Список Литературы	29
Приложение	

Аннотация

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Это объясняется тем огромным значением, которое имеет для каждого играющего на фортепиано учащегося развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку ученик приобретает, развивает и углубляет на всем протяжении обучения.

Сборник И.С. Баха «Инвенции и симфонии» благодаря художественной содержательности образов и полифоническому мастерству представляет большую ценность и является одним из важных и обязательных разделов педагогического репертуара в области полифонии.

В представленной работе произведён общий обзор клавирного творчества И.С. Баха с исполнительской точки зрения; представлена общая характеристика сборника инвенций, их педагогический потенциал; произведён подробный методико-исполнительский разбор трёхголосной инвенции до минор; отражены стилистические и символические особенности творчества И.С. Баха.

По-нашему мнению, комплексный взгляд на проблему исполнительского анализа конкретной трёхголосной инвенции не возможен без разностороннего понимания стилистики И.С. Баха. Именно это и стало основной целью нашей работы.

*«...Лейпцигский кантор – божественное явление:
он ясен и всё-таки необъясним».
Иоганн Вольфганг фон Гёте*

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КЛАВИРНОГО ТВОРЧЕСТВА

И.С. БАХА



Особое место в творчестве композитора занимают разнообразнейшие клавирные произведения. И, если в органном творчестве И.С. Бах выступает как бы «завершителем» богатейшей традиции и великой эпохи, то в клавирной музыке он прокладывает новые пути. И.С. Бах - один из первых по-настоящему оценил потенциальные возможности этого инструмента, его универсальность; ещё в начале восемнадцатого столетия он наметил пути развития фортепианной музыки в XVIII и XIX веках. Он превратил этот инструмент в настоящую творческую лабораторию, где, не стесняемый внешними запретами и церковным контролем, мог свободно экспериментировать и осуществлять самые смелые проекты и идеи.

И.С. Бах заимствует из богатейшего арсенала органной, скрипичной, оперной литературы стилистические приёмы, особенности формы и делает их достоянием клавирного искусства. Он ввёл в творческую практику ряд жанров, немыслимых ранее в клавирной музыке. Композитор по-новому трактует клавирную сюиту, широко использует импровизационные и имитационные формы, практиковавшиеся раньше преимущественно в

органной музыке. Применяя достижения скрипичного искусства, он способствует образованию нового жанра клавирного концерта. Жанровое богатство баховской клавирной музыки дополняется огромным количеством всевозможных вариаций и педагогических пьес. Труды мыслителя-новатора и вдохновенного художника, труда мастера, проницательного и кропотливого, обязана фортепианная музыка своим блестящим будущим. Бах был её основоположником.

Новаторство Баха заключается прежде всего, в обогащении содержания клавирной музыки, в смелом расширении её образного диапазона. По своей значимости клавирные пьесы композитора не уступают его органным или вокально-инструментальным произведениям. Бах доказал, что клавирная музыка может раскрывать и тончайший лиризм, и глубокую философскую мысль, и праздничную приподнятость чувств, и душевное смятение. Клавирная музыка благодаря Баху смогла воплощать образы внутреннего мира и образы объективные, раскрывать их очень конкретно (например, подробно проследить развитие чувства) и обобщённо (передавая динамику самой жизни). Новое, самое разнообразное содержание стало достоянием клавирного искусства.

Известно, что звонкий, чёткий и довольно быстро угасающий звук клавесина побуждал композиторов, современников Баха, к созданию музыки подвижной, тонко украшенной мелизматикой, часто - энергичной, моторной, но всегда основанной на чётком пальцевом ударе. Бах ощутил иные возможности инструмента - тонко доносить смысл каждой интонации, важной в образном смысле детали. Здесь всё существенно - паузы, лиги, фразировка. «Ударность» же инструмента Бах упорно стремился преодолеть, тяготая к более певучему клавиру.

Насыщение клавирной музыки певучестью требовало и новых исполнительских приёмов. Это привело Баха к реформе самой техники игры.

Вместо обычного в его время исполнения тремя пальцами, он вводит в употребление также первый и очень редко участвовавший в игре пятый. Кроме того, применявшуюся тогда систему перекрещивания пальцев он дополняет, а подчас и заменяет системой подкладывания первого пальца под третий и четвёртый. Эта новая аппликатура давала возможность продлить мелодическую линию. В каком-то смысле уподобляла технику игры на клавире смычком по струнам. От своих учеников И.С. Бах требовал, прежде всего, выработки *легато*. С этой целью композитор создал ряд инструктивных сочинений. Таковы пьесы, вошедшие уже в XIX веке в сборник «Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции»; даже «Хорошо темперированный клавир» был задуман как сборник инструктивных пьес, ставящих перед исполнителем задачу связности и певучести игры).

Специфика исполнения инвенций И.С. Баха

Известно, что, обучая музыке своего сына, Вильгельма Фридемана, И.С. Бах начал записывать в специальную тетрадь полифонические упражнения. В 1717 г. Бах с семьёй переехал в Кётен. При дворе принца Кётенского, куда он был приглашён, не было органа. Бах писал, главным образом, клавирную и оркестровую музыку. В обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине. Без труда справляясь со своими обязанностями, И.С. Бах всё свободное время отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собою вторую после органных сочинений вершину в его творчестве. В Кётене были написаны двухголосные и трехголосные инвенции (трехголосные инвенции Бах называл «симфониями»). Эти пьесы композитор предназначал для занятий со своим старшим сыном Вильгельмом Фридеманом.

Здесь впервые встречаются 15 двухголосных и 14 трехголосных пьес, представляющих собой незаконченные варианты будущих двухголосных и трехголосных инвенций. А в 1723 г. появляется окончательный вариант сборника: 15 двухголосных инвенций и 15 симфоний. Термин «симфония» во времена Баха означал инструментальное произведение. Почти не употреблявшимся в то время термином «*инвенция*» (от латинского *inventio* – изобретение, открытие) Бах хотел подчеркнуть новизну и своеобразие созданных им двухголосных пьес.

Несмотря на свое изначально педагогическое назначение, инвенции Баха являются подлинными шедеврами музыкального искусства. Их отличает сочетание высокого полифонического мастерства, стройности формы с глубиной содержания, богатством фантазии и разнообразием жанровых оттенков. В своих рукописях И.С. Бах ограничивался записью нот

и украшений и не оставил почти никаких указаний относительно динамики, темпа, фразировки, аппликатуры, расшифровки украшений. В те далёкие времена сведения об этом сообщались ученику непосредственно на уроках.

Сегодня многое в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительским традициям того времени – *эпохе барокко*. Важным шагом на этом пути надо считать знакомство современного ученика с реальным звучанием тех инструментов (клавесин, клавикорд), для которых Бах писал свои клавирные сочинения. Устройство клавикорда позволяло исполнителю передать любые тончайшие динамические оттенки, предоставляло возможность исполнять пьесы, требующие очень певучей, связной игры. Звукоизвлечение на клавесине достигалось задеванием струны перышком или металлическим стержнем. Клавесин обладает звуком острым, блестящим, немного отрывистым. На этом инструменте великолепно звучат быстрые, отчетливые пьесы токкатного плана. Можно дать послушать ученику записи польской клавесинистки Ванды Ландовской, которая в аутентичной манере передаёт клавирный стиль произведений И.С. Баха.





Рисунок 1. Клавесин и клавикорд.

Ощущение инструментальной природы инвенций и симфоний играет очень большую роль в определении их трактовки. При этом важно не забывать, что не слепое подражание клавесину или клавикорду диктует обращение к данным инструментам, а лишь поиски наиболее точного определения характера пьес, правильной артикуляции и динамики.

Вопросы артикуляции глубоко и тщательно изучал профессор И.А. Браудо. Исследуя тексты рукописей и закономерности практики исполнения произведений Баха, он вывел два **артикуляционных правила**: *правило восьмой* и *правило фанфары*. И.А. Браудо заметил, что ткань баховских инвенций, как правило, состоит из соседних ритмических длительностей. Это позволило сделать ему вывод о том, что если у Баха один голос изложен четвертями, а другой восьмыми, то четверти играютя расчлененной артикуляцией, а восьмые – связно или наоборот. Это и есть правило восьмой. Правило фанфары заключается в следующем: внутри голоса мелодия движется то постепенно, то скачками; и когда в мелодии – скачок на большой интервал, то звуки скачка играютя другой артикуляцией. Для музыки Баха характерны такие разновидности штрихов: *legato*, особенно расчлененное, с ясным произнесением каждого тона; *non legato*, *portamente*, *staccato*.

В динамическом плане основная особенность исполнения музыки Баха заключается в том, что его сочинения не терпят нюансовой пестроты.

Возможны длительные нарастания, значительные кульминации, большие построения, исполняемые в одном плане звучания, или сопоставления контрастных разделов с различной тембровой окраской. Считается, что **динамика** у Баха находится в двойном подчинении:

- динамика архитектурная, связанная с членением формы (террасообразная); динамика инструментовочная, регистровая (один голос forte, другой piano);
- динамика мелодическая, связанная с естественным интонированием, но необходимо сохранять чувство меры, помня об определенном общем динамическом уровне, пласте piano или forte.

Занимаясь на уроках темповыми вопросами, необходимо заострять внимание сегодняшних учеников, что во времена Баха все быстрые темпы были медленнее, а медленные быстрее. В произведении, как правило, должен быть единый темп, за исключением изменений, указанных автором.

В вопросах педали следует соблюдать большую осторожность. Можно рекомендовать пользоваться педалью в основном в тех случаях, когда руки не в состоянии связать звуки мелодической линии. Уместно также брать педаль в каденциях.

Огромное выразительное средство музыки Баха – орнаментика. Вокруг этой проблемы много споров. Таблицу расшифровки целого ряда украшений сам Бах вписал «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана». В России же она часто публикуется в «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Рассмотрим наиболее распространенные мелизмы, встречающиеся в инвенциях Баха.

Форшлаг обычно расшифровывается за счет длительности основного звука. Допускается в отдельных случаях исполнение этого мелизма и за счет предыдущего тона.

Особым образом расшифровываются трели. Обычно они исполняются с верхнего вспомогательного звука. С основного тона трель играет в исключительных случаях:

- когда в мелодии перед нотой, над которой стоит украшение, только что звучал верхний вспомогательный тон;
- когда в мелодии важно сохранить ход на выразительный интервал;
- когда долгая трель стоит над органным пунктом, чтобы сохранить гармоническую основу;
- когда произведение начинается с трели.

Украшением заполняется, как правило, вся длительность. Допускается исполнение трели самыми медленными длительностями, которые не должны сливаться с ритмическим рисунком другого голоса.

Нахшлаг – это заключение трели. Нахшлаг следует исполнять преимущественно тогда, когда они выписаны композитором в нотах или указаны графически в самом изображении мелизма.

Мордент перечеркнутый всегда исполняется за счет того звука, над которым он поставлен. Состоит из трех звуков: основной – нижний вспомогательный – основной. Будет ли ход вниз на тон или полутон – зависит от строения господствующего в данном эпизоде лада.

Мордент неперечеркнутый следует рассматривать как короткую трель. Украшение, как правило, должно состоять из четырех звуков, начинаясь с верхнего вспомогательного звука. Исполняется этот мелизм и в виде трехзвучного варианта: основной – верхний вспомогательный – основной. Этого следует придерживаться, когда перед нотой, над которой написан неперечеркнутый мордент, уже стоит в тексте верхний

вспомогательный звук. Иногда подвижный темп и требование отчетливости также склоняют исполнителя к трехзвучному варианту мелизма.

Группетто большей частью исполняются так: верхний вспомогательный – основной – нижний вспомогательный – основной.

Решая проблемы орнаментики в инвенциях Баха, необходимо учитывать, в каком контексте и в каком окружении находится украшение, какое выразительное значение оно имеет в данном произведении. При разучивании мелизмов, Н. Любомудрова рекомендует: «Почти всегда украшения нужно сначала поиграть медленнее, более напевно и только после этого переходить к исполнению в подвижном темпе при относительно легком звучании».

Остановимся подробнее на известных редакциях сборника.

Встречается редакция К. Черни, который был представителем своего времени – расцвета виртуозного искусства. В его редакции мы находим некоторое преувеличение темпов, волнообразную динамику. Спорно его увлечение слитной артикуляцией.

Очень распространена редакция Ф. Бузони. Этот выдающийся музыкант-исполнитель дал большие сопроводительные пояснительные тексты, где много внимания уделил анализу формы и структуре каждого произведения. Автор применил террасообразную динамику. Все расшифровки украшений вписаны в текст.

Заслуживает широкого применения редакция Л. Ройзмана. Это инструктивная педагогическая редакция. В ней редактор стремится выявить, где только можно певучее начало. Широко используется различная артикуляция голосов согласно правилам «фанфары» и «восьмой». Автор

редакции бережно отнесся ко всем сохранившимся баховским обозначениям, пожеланиям.

Иногда встречается редакция А. Гольденвейзера. Это инструктивная редакция, но в ней недостаточно учтены возможности учащихся. Слишком быстрые расшифровки украшений, аппликатура порой не отвечает возможностям детской руки.

Очень интересна редакция С. Диденко. Он создал текстологическую редакцию. Взял точные рукописные источники и проследил, что Бах оставил в области динамики, артикуляции, темпов. Обобщил этот материал и попытался вывести общие закономерности. Но все разночтения ввел в текст, а это очень неудобно. Очень скупо дает динамические указания.

Несколько инвенций отредактировал И.А. Браудо и поместил в «Полифоническую тетрадь И.С. Баха». Это очень хорошая инструктивная редакция. Ученики получают возможность познать принципы и ступенчатой, и мелодической динамики. Интересны динамические обозначения: буквенные указания относятся к каждому голосу отдельно; обозначения полным словом – по всей ткани. Используются специальные артикуляционные обозначения, которые указывают строение мотивов. Браудо даёт ценную вступительную статью, интересные комментарии.

Очень современна, но, к сожалению, у нас мало еще распространена редакция Л. Хернади (Венгрия). Им созданы две тетради. В одной находится оригинальный баховский текст, где кроме аппликатуры нет никаких обозначений. В другой автор излагает свои методические замечания к каждой инвенции. Прогрессивны его позиции в вопросах темпов, динамики, артикуляции. Хернади дает подробнейший анализ формы, находит и поясняет все спорные места, дает много практических советов,

дополнительных упражнений для преодоления полифонических и технических трудностей, варианты аппликатуры и расшифровки украшений.

Методико-исполнительский анализ трёхголосной инвенции до минор

При изучении трёхголосной инвенции до минор целесообразно остановить свой выбор на редакции Ф. Бузони, как наиболее распространенной в педагогической практике музыкальных школ. По уровню трудности данная инвенция может быть одной из первых трёхголосных инвенций Баха, изучаемых учеником. Несложная полифоническая фактура позволяет использовать ее в работе с учащимися средних и старших классов. После того как ученик познакомится с пьесой в исполнении педагога или прослушав видеозапись концертного исполнения, начинаем анализировать содержание инвенции. Вместе с учеником определяем границы темы, ее характер. Тема в инвенциях Баха – ядро всего произведения, именно она и её дальнейшие видоизменения и развитие определяют характер и образный строй всего произведения. Протяженность **темы** данной инвенции чуть больше двух тактов. Это очень спокойная, певучая мелодия с выразительными ходами широких интервалов. Для передачи характера необходимо добиться хорошего legato. На повторяющемся звуке ловко подменяется палец, исполнение постоянно контролируется слухом. За счёт этого достигается ровное звучание всех восьмых. Следует проинтонировать интервалы в теме, почувствовать их выразительность.

При повторном проигрывании нужно определить и понять форму пьесы. **Особенность** её строения заключается в наличии второй экспозиции. Сначала звучит тема. Ей сопутствует выразительное противосложение. Затем идет ответ в среднем голосе. Следующая за ним интермедия важна для

дальнейшего развития, так как из движения шестнадцатых вырастает практически вся разработка. С проведения темы в басу в соль миноре начинается вторая экспозиция, которая повторяет структурные элементы первой. Разработочный раздел начинается с *такта 19*, где тема не появляется ни разу. Звучат более острые напряженные интервалы, нарастает динамика, чаще встречается движение шестнадцатыми. Здесь находится кульминация всей инвенции. Небольшой заключительный раздел с *такта 28* повторяет материал экспозиции без темы и ее ответа.

Когда ученик будет ясно представлять себе строение инвенции, он получит задание выучить все четыре проведения темы, добиваясь ровного и глубокого «пения» всех звуков в сочетании со строгим ритмом и верной фразировкой. Ответ в среднем голосе исполняется более густым насыщенным звуком. Следующая тема в басу в соль миноре звучит более напряженно, обостренно, а ее ответ в верхнем голосе – светло и звонко. Анализируя звучание каждой темы, сопоставляя ее с другими проведениями, ученик обогащает свой слух новыми музыкальными представлениями, в частности тембровыми.

На следующих уроках можно приступать к тщательной работе над линией каждого голоса. Сразу же надо объяснить и показать, как играется трель: пальцы должны быть очень активны, как бы перешагивать с клавиши на клавишу, при этом надо помочь себе чуть заметным боковым покачиванием кисти. Шестнадцатые играют ровно и тихо. Учить их надо расчлененной артикуляцией, добиваясь точного прикосновения к клавишам. Требуется особое внимание исполнению мелодии среднего голоса. При распределении ее между руками нужно следить, чтобы не было выталкиваний и неровностей. Существенный момент в разучивании по голосам – соблюдение правильных штрихов, аппликатуры, динамики. Работая над мелодической линией каждого голоса, ученик внимательно должен слышать протяженность длинных нот и то, как из них естественно

вытекает следующий звук. Направляя работу ученика, нужно привлечь его внимание к тому, что сочетание трех голосов в инвенции напоминает беседу, в которую вступают мелодии – голоса с разными высказываниями. Каждый голос имеет свое «лицо», характер, окраску. Ученику следует добиваться нужного туше: более звонкого, открытого звука в верхнем голосе; чуть матового звучания среднего голоса; более густого, основательного, солидного и благородного звука в басу. Работа по голосам должна вестись тщательно. От качества знания голосов очень многое будет зависеть в дальнейшей работе. Для того чтобы ученик не терял из виду целое, необходимо, чтобы он постоянно слышал пьесу целиком, в трехголосном звучании в исполнении педагога. Полезно поиграть в ансамбле: ученик играет какой-либо один голос, а педагог – остальные два. Следующий этап работы – соединение учеником всех голосов. Сначала попробовать соединить два голоса, затем добавить третий. Большую трудность для ученика будет представлять сочетание двух голосов в одной руке. Первое такое трудное место встретится ему в *7-8 тактах*. Ученику объясняется, что в таких случаях основной голос играется весом всей руки, более глубоким звуком, а сопровождающий голос – одними только пальцами. В данном случае верхний голос является ведущим в силу своего характера, средний – более мягкий, спокойный, его следует исполнять более легким прикосновением. Оба голоса учатся различной динамикой. Необходимо вслушаться и в вертикаль (ученик ясно должен слышать после квинты сексту). Подобное место встретится в конце второй экспозиции (*17 такт*), и работа над ним будет протекать аналогично. Каденция *второй экспозиции* также будет представлять определенную полифоническую трудность. В эпизоде с трелью ученику надо объяснить, что здесь опора на средний голос, а верхний играется легкими, свободными пальцами.

Все эти места можно отметить как наиболее трудные и уделять им в работе больше внимания.

Когда ученик играет инвенцию целиком, в работу будут включаться новые музыкальные задачи. Одна из них – поиск нужного соотношения всех голосов в их одновременном звучании. Здесь возможны следующие способы работы:

1. Играть голоса с различной динамикой, попеременно выделяя то один, то другой. Сначала поучить по парам голосов: верхний – нижний, средний – верхний, нижний – средний. Затем проиграть все три голоса, выделяя какой-то один. Можно на протяжении всей инвенции несколько раз менять выделяемый голос.
2. При игре всех голосов один из них петь. Если это будет трудно сразу, то можно проделать это, сначала исполняя только 2 голоса, а потом добавить третий.
3. Ученик играет все голоса *mezzo piano*, а какой-то один ведет внутренним слухом.

В разработочном разделе (*с 19 такта*) перед учеником возникают две основные проблемы – дослушивание длинных нот и хорошая прозвученность шестнадцатых. Здесь находится кульминация всей инвенции, меняется характер музыки – он становится более взволнованным, решительным. В конце разработки интересна переключка нисходящего движения шестнадцатыми во всех голосах (*25-26 такты*). Слух ученика должен быть прикован к прослушиванию этого выразительного движения. С наступлением заключительного репризного раздела опять возвращается первоначальное тихое просветленное настроение. Заключение играет расчлененной артикуляцией, более значительно, торжественно. С наступлением завершающего этапа работы исполнение инвенции целиком должно занимать все больше времени и внимания. Ровность движения этой инвенции зависит от пульсации шестнадцатых. Она придает размеренность и устойчивость темпу и сообщает движению напевность и текучесть. Большую роль будет играть осознание учеником всех кульминаций. Главной задачей

заключительного этапа работы над инвенцией становится передача содержания музыки, ее основного характера – очень спокойного, светлого, с оттенком печали.

Работа над инвенциями И.С. Баха помогает понять мир глубоких, содержательных музыкально-художественных образов композитора. Изучение трехголосных инвенций много дает учащимся детских музыкальных школ для приобретения навыков исполнения полифонической музыки и для музыкально-пианистической подготовки в целом. Звуковая многоплановость свойственна всей фортепианной литературе. Особенно значительна роль работы над инвенциями в слуховом воспитании, в достижении тембрового разнообразия звучания, в умении вести напевную мелодическую линию.

Обзор стилистики и символики музыки И.С. Баха

Исполнитель, владеющий языком баховских символов, сможет наполнить произведения духовным и эмоциональным содержанием, приблизиться к религиозному и философскому смыслу его музыки. Сам И.С. Бах, возможно, мог бы сказать о себе словами Шютца «...И после смерти я буду служить богу, миру и доброму имени своему». Его творчество можно охарактеризовать как «...великий концерт во Славу Всевышнего, а ближнему - во наставление».

В музыкальном творчестве И.С. Баха всё имеет свой смысл. Приведём обобщённый анализ различных исследований символики Баха. Такая работа позволяет глубже понять творчество великого композитора и в увлекательной манере донести до учащихся смысл сложнейшей, но прекрасной полифонической музыки. Так И.С. Бахом было создано 6 сюит, партит, Бранденбургских концертов. Число 6 связывают с символом божественного создания мира (6 дней). Число 7 (7 кантат) с предсмертными словами Христа (7 слов последних), с 7 ангелами, с 7 чашами божьего гнева, с 7 золотыми светильниками.

И.С. Бах выбрал для своих циклов двухголосных и трёхголосных инвенций число 15. Интересна символика этого числа. 15 в роду от Вавилонского переселения явление Христа. В 15-ый день 7-го месяца установлен праздник жертвоприношений, в честь 40-летнего странствования евреев по пустыне.

Нелегко определить, в чём скрыта сила воздействия музыки Баха. Она подвергалась метаморфозам в восприятии многих десятков поколений, различным толкованиям и в теоретическом и практическом плане - в исполнительской интерпретации, но сила её воздействия не ослабевала, а всё более возрастала.

Сложный мир запечатлен в баховской музыке. Она проникает в глубины состояний, стремлений, упований. Она вызывает к сочувствию, к переживанию, к состраданию и к соучастию в жизненной радости. Бах именно вызывает, а не диктует свою волю, как свойственно, например, Бетховену. В то же время, это не исповедь, в духе романтиков - не субъективная передача пережитого. Это опыт, в котором преломились культурно-социальные движения эпохи, и который в творениях композитора стал наглядным. Его музыка приобщает нас к общезначимому, вневременному; к тому, что заложено в тайниках души и что вызывает у нас ответный отклик. Мы словно пристальнее всматриваемся в себя, и в самих себе открываем дотоле неизведанные возможности, возвышающие нас. Такова сила искусства Баха.

Внушение это возникает из-за особого дара Баха пребывать в одном состоянии: время словно растягивается, границы его размываются. Состояние это может быть сложным, его не определишь однозначно.

Как отмечал А. Швейцер, «... у Бетховена процесс развивается динамично, тогда как Бах изображает идею в статичном состоянии, не развивает её в становлении и развитии». Близкую к А. Швейцеру мысль высказал Н.А. Римский-Корсаков «...Одна из отличительных особенностей музыки той эпохи заключается в том, что они все умели как-то особенно длительно и долго чувствовать одно и то же настроение и в этом настроении держаться весьма продолжительно».

«Художественное время» музыки Баха и добаховской поры, совсем иное, чем «время» Бетховена и романтиков. У Баха каждое мгновение интенсивно, между собой они, эти мгновенья, взаимосвязаны. У Баха в миге словно заключается целая вечность.

В своём творчестве И. С. Бах обнаружил удивительную восприимчивость ко всему сущностному, и потому противоречия воспринимал как неизбежность. Он не стремился к их разрешению, к сближению или слиянию полюсов. Это не принадлежащее обсуждению и

разгадке тайны бытия. Радость его творчества рождена приобщением к гармонии, а страдание - отлучением от неё. Между ними пролегает бесконечное многообразие оттенков психических состояний. В целом же они подчиняются Высшему закону временной упорядоченности, которая превосходит способность человеческого сознания.

В каждом состоянии выражен определённый аффект, также статичный, заданный первоначальным музыкальным тезисом. В состоянии может быть выражен сложносоставной аффект, где выявлены разные грани этого состояния. Данный аффект неизменен, но каждое его претворение индивидуально, ибо творческая фантазия и изобретательность Баха неистощимы. Здесь проявляется столь присущий его творчеству метод множественности вариантов переизложения.

Характер движения, мотивное строение, скрещение разных мелодических линий, «интонационный жест», плотность или разрежённость фактуры, архитектоника пьес - служит выявлению аффектов.

Если вслушаться в бахоовскую музыку, то при всём необъятном её образном богатстве обнаружишь ритм шага. Музыка Баха - в быстром или медленном темпе - неизменно «вышагивает». В статичном времени такая поступь усиливает выраженность аффекта. Разумеется, понятие «шаг» не следует понимать дословно, в бытовом понимании: имеется в виду поступательная размеренность ритма.

Существует единица счётного времени и её повтор неуклонён, как пульс на руке. Вне зависимости от того, сколько в данной единице нот и какова их длительность. «Счётное время» у Баха не регламентировано тактовой чертой. Она преодолевается вариантной акцентностью и в полифонических и в танцевальных произведениях. Над всем главенствует строение мотивов, их артикуляция и сцепление. Отсчёт равномерной пульсации создаёт ощущение непрерывно текущего движения. Оно может вздыматься или ниспадать, как волны прилива, но размеренность остаётся неизменной.

И.С. Бах только изредка обозначал темп: *Largo/ Adagio/ Lento/ Allegro/ Vivace*. Преобладал умеренный шаг, который соответствует нашему *Moderato*. У Баха темп предопределялся не скоростью, а характером движения - «духом музыки». Характер же устанавливался самим рисунком нотного текста - соотношением длительностей, сплетением голосов, фактурой, жанровой предопределённостью. Современникам И.С. Баха достаточно было взглянуть на нотный текст, чтобы определить, каков в нём отсчёт времени. Поэтому и не требовались темповые обозначения. Более того, если у ключа проставлен не обычный четырёхчетверной размер, а «С», то само собой предполагалось, что характер музыки возвышенный, строгий, в манере старинной, вокальной полифонии.

И.С. Бах, как правило, не проставлял динамических оттенков. Но не потому, что избегал любой нюансировки, как некогда ошибочно считалось, а потому, что главенствовал типологический принцип всё заложено в рисунке текста и этим рисунком определялись агогические возможности произнесения, артикуляции мотива, а динамические - сгущением или разрежением фактуры, сопоставлением высотных регистров, тонально-гармоническим движением. Известно, что прошло почти сто лет со смерти Баха, как Черни произвольно испещрил динамические оттенки «Прелюдий и фуг» ХТК, ибо музыка неотрывно связана от трактовки художественного времени эпохи.

С исключительной полнотой представлены в музыке Баха образы движения. В этом А. Швейцер усмотрел его склонность к живописанию звуками. Подобная трактовка является односторонней. Образы движения, запечатлённые в художественных творениях, вызывают многозначные ассоциации, не обязательно зрительные. Когда речь идёт о музыке, главное заключается в протекании во времени или сквозь время. А время в философском понятии и константно, и изменчиво. Аналог тому содержится не в зрительном ряду, а в душевных движениях, что соответствует учению об аффектах.

Вряд ли кто из творцов музыкального искусства может быть сравним с Бахом в передаче смыслового значения таких образов движения.

Движение предполагает перемещение, а всякое перемещение вызывает пространственные представления. В простейшем первоэлементе баховской музыки - в интервале, в соотношении высокого и низкого звука - уже содержится пространственное представление. Оно укрепляется при перемещении мотива в иные высотные регистры, при его обращении и т.д. Экспозиционное проведение темы наглядно расширяет звуковое пространство, будто «распахнутый небосвод предстаёт перед нами». Формообразующая роль гармонии, сосредоточенной в партии генерал-баса. Которая по словам И.Г. Вальтера (1708), «содержит все голоса», тональным движением укрепляет пространственное представление о смене «объёмов звучания».

Соподчинённая и организующая роль генерал-баса вводит новые принципы пространственных параметров по сравнению с контрапунктической музыкой предшествующей эпохи. Опираясь на этот бас, полифонические голоса движутся свободнее - ибо, соревнуясь, могут «концертировать» - и одновременно более взаимосвязано. Особое значение приобретают средние голоса, уплотняющие фактуру. Раздвигается диапазон горизонтально «распластанных» линий: глубиной измерения служит басовая линия. Так в старую композиционную технику Бах вдохнул новую жизнь.

Перемещение мотивов ясно прослеживается в двух и трёхголосном изложении. Они словно «перекочёвывают» из одной плоскости горизонтали в другую. Создаётся впечатление непрерывного движения, варьируемого, но неизменного. Таковую манеру письма можно в общих чертах охарактеризовать, как *технику перестановок*. Бах постоянно ею пользуется. Перестановки возможны и при проведении в разных голосах, в горизонтально- либо вертикально-подвижном контрапункте. Функцию повторов выполняют в фугах варьированные интермедии, а в сольных ариях, в хорах или инструментальных произведениях - ригурнели.

«Ритурнелем, согласно Вальтеру (1708), именуется состоящий из немногих тактов музыкальный оборот, который многократно повторяется в пьесе». Интермеди и ритурнели - важные звенья в непрерывном пространственно-временном движении, в их последовательности и смене осуществляется модуляционный план произведения.

Это движение задано начальным музыкальным «тезисом». Он излагается то в виде мотива, то с противосложением, то как ритурнель, в котором совмещено несколько мотивов. Б. Яворский в 1925 году писал: «...Бах ... сначала писал один элемент, а затем присоединял другой элемент, одновременный. У Баха ...- одновременность существования, их сумма...». Далее Яворский пояснял, что у Баха это не результат сопоставления данных элементов и, тем более, не их синтез. Сгущая время и пространство, он совмещает в одновременности равноправные по значимости мотивные образования. Тут имеет место содержательное равноправие элементов, находящихся *во взаимодополняющем, комплементарном единстве*, они и соподчинены, и относительно независимы друг от друга, образуя сплошной неразрывный поток, в котором выражен сложносоставной аффект. Даже в пьесах гомофонного склада вариантное изложение первичного мотива элемента выявляет в нём многоступенчатые грани.

Воспользуемся -термином, введённым М. Бахтиным: «Хронотоп» баховской музыки инвариантен и в тоже время изменчив, статичен и внутренне интенсивен». Длительное пребывание в одном состоянии создаёт впечатление, будто в процессе «дления» нет «событий», так как внимание не переключается с одного объекта на другой: этот объект детально рассматривается как бы с разных точек зрения, и присущие ему качества логически «обсуждаются», исчерпывающе демонстрируются.

Событиями преисполнена жизнь, ими отмечены рождения и смерть, смена времён года и социально-культурных явлений, этапы в духовном становлении личности в обновлении её душевного строя. События реальной жизни и в художественной реальности - это вехи в процессуальном движении

времени. В ряду искусств их значение рельефнее всего проступает в драматургии театральных жанров. Имеет место также и музыкальная драматургия, не связанная ни со словом, ни со сценой. В процессуальное™ музыки есть своя «событийность». Вопрос научно не разработанный, требующий уточнения. Однако несомненно, что там, неожиданным оборотом прерывается инерция движения или предугадывается кульминация, - там и возникает ощущение «события». При поворотах «действия», осуществляемым нагнетанием напряжения или внезапным контрастом, внимание воспринимает «событие», которое может рассматриваться как главное в данной композиции. Это семантические узлы произведения, скрепляющие его драматургию.

С данных позиций музыку Баха следует признавать как малособытийной. Здесь уместно прибегнуть к сравнению с живописью, не забывая, конечно, при этом, что сам материал и средства выразительности художника и композитора различны.

Со времён Ренессанса упрочился линейно-перспективный принцип построения картины. Иным является соотношение фигур в доренессанской живописи, где это соотношение определялось не центром перспективы, а иерархией изображаемых объектов, чем важнее фигура, тем более крупным планом, как бы ближе к зрителю, - в нарушение зрительного восприятия пространства человеком - она изображалась. Подобным определением можно воспользоваться для характеристики архитектоники творений Баха.

Многоцентровая композиция не управляется единым «центром перспективы»: её фазы развёртывания объединены разными узлами, пересечением и перемещением различных линий и характеризуются нестабильностью их соотношений.

Если же в качестве аналогов линейной перспективы избрать параметры тональные и динамические, то нельзя не признать, что у Баха проявляются и черты одноцентровые композиции. Стиль разработанный им - *полифонно-*

гармонический. Бах разнонаправлен - и в прошлое музыкальных традиций и в будущее.

Однако при всём значении тонально-гармонических организующих центров они скорее завуалированы, чем подчёркнуты, и далеко не всегда ими обозначаются кульминации. Но и в этом тезис не следует абсолютизировать. Например, в танцевальной сюите текущая по строению Аллеманда, с её хрупким рисунком, ближе к многоцентрковой композиции. А в более гомофонной Сарабнде отчётливее выявляется роль гармонического фактора.

Теперь можно точнее обосновать, почему музыка Баха малособытийна. Зоны напряжения - семантические узлы - в ней рассредоточены. Они соотносятся на разных уровнях композиции и объединены интонационно-вариантным изложением элементов, заданных первичным тезисом. В медленных частях заложенная в нём кинетическая энергия напряженно «разматывается», а в оживлённых, токкатно-моторных стремительно распрямляется, как туго натянутая пружина. Если возникают неожиданные энгармонизмы, уменьшенные септаккорды, они не рожают ощущения крупного плана: движение переводится в другую плоскость, перемещается в иные высотные регистры - при той же размерности «шага». Как опытный оратор, владеющий искусством красноречия, Бах с помощью таких сдвигов ещё сильнее акцентирует содержание речи, не прерывая её общей направленности.

Множественность «микрособытий» не исключается, наоборот, они украшают и углубляют неразрывность музыкальной речи. «Жизнью» мотивов вызываются их модификаций, варианты, перестановки голосов. Надо уметь вслушиваться в такие детали при передаче длительно разворачиваемого внутренне единого состояния.

В статичное время «микрособытия» вносят изменчивость, многообразие «точек зрения» на единый объект.

Крупные же события, которые мы привыкли улавливать слухом в масштабных произведениях венских классиков и композиторов

послебетховенской поры, апеллируют к другой *направленности внимания* — к *кульминационным зонам, «Центрам перспективы»*.

Подступы к подобным принципам формообразования встречаются у Баха. Вместе с тем, общая творческая манера немецкого мастера носит характер многоликого стиля, в котором переплавлены разнородные художественные тенденции.

Бах в этом отношении был «ни позади», ни «впереди» своего времени. Он был на уровне, или точнее сказать в центре современных исканий. Все, кто писал о нём при жизни, отмечали многоголосную плотность звучания его музыки - одни, с осуждением (И. Шайбе, отмечал, что «всем голосам приходится звучать одновременно и притом исполнять их одинаково трудно, так что и не разберешь, где же главный голос»), другие с одобрением, подчёркивая совершенство контрапункта и небывалый дотоле уровень насыщенности средних голосов, придающих музыке полнозвучие (Л. Мицлер, Ф. Марпург).

Отметим, что глубокое содержание произведений И.С. Баха помогают раскрывать выработанные эпохой барокко звуковые средства, а именно, *риторические фигуры*.

Риторические фигуры – это устойчивые мелодические обороты, интонации, выражающие определенные понятия, эмоции, идеи. Поначалу музыкальный лексикон фигур формировался благодаря тесной связи музыки и слова. Композиторы стремились придать словам и словосочетаниям наглядную образность.

Фигуры могли носить изобразительный характер, выражая направление и характер движения, например:

ANABASIS – восхождение мелодии;

KATABASIS – нисхождение;

CIRCULATIO – вращение;

FUGA – бег;

TIRATA – выстрел и т.д.

Фигуры подражали интонации человеческой речи:

INTERROGATIO – вопрос (восходящая секунда);

EXCLAMATIO – восклицание (восходящая секста);

Особенно привлекали композиторов фигуры, передающие какой-либо аффект, то есть состояние:

SUSPERATIO – вдох, печаль, горе (спускающиеся движения по два звука, реже падение на терцию);

PASSUS DURIUSCULUS – острая печаль, скорбь, страдание (хроматический ход из 5-7 звуков вверх и вниз);

APOSIOPESIS – умолчание или паузы во всех голосах применялись для изображения смерти;

TMESIS – фигура рассечения – паузы, рассекающие мелодию, передавали чувство страха, ужаса.

Композитор не только применял уже известные в то время риторические фигуры в своем творчестве, но и разработал систему собственных символов. Как видим, музыкальные символы имеют ясное смысловое содержание. Их грамотное прочтение позволяет расшифровать нотный текст, наполнить его духовной программой. В то время слушателям не составляло труда это сделать.

Есть у И.С. Баха еще один символ – символ креста, состоящий из четырех разнонаправленных нот; если графически связать первую ноту с третьей, а вторую с четвертой, то образуется рисунок креста, но не только.

Таким образом композитор зашифровал свою фамилию – ВАСН. При жизни композитор не включал монограмму в свои произведения и лишь последний 18-й контрапункт, работа над которым была прервана смертью, содержит монограмму ВАСН.

Список литературы

1. Алексеев, А. «История фортепианного искусства» - М. «Музыка», 1962 г.
2. Друскин, М. Пассионы и мессы И.С.Баха. –Л., 1976, с. 8-11
3. Захарова, О. Риторика и западно-европейская музыка XVII-первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983.-77 с.
4. Ларош, Г.А. Собр. музыкально-критических статей, т.1. - М., 1913. стр. 65.
5. Медушевский, В. «К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха» // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб.тр. Вып. 75 /ГМПИ им. Гнесиных. М.,1984, С.47
6. Мильштейн, Я. «Хорошо темперированный клавир И.С. Баха» 1967 г.
7. Носина, В. Б. «Символика музыки И.С. Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» 1991г
8. Форкель, И. «О жизни, искусстве и произведениях И.С. Баха», М. «Музыка», 1974 г., стр. 141
9. Хубов, Г. «Себастьян Бах», М., Госмузиздат 1963, стр. 313.
- 10.Швейцер, А. «И.С. Бах». Перевод З.Ф.Савеловой. Под редакцией профессора М.В. Иванова – Борецкого. М., 1934г с.328
- 11.Яворский, Б. О «Хорошо темперированном клавире». Классика-XXI, М., 2008.-372 с.
- 12.Яворский Б. «Статьи, воспоминания, переписка». Том I, 1972 г.
- 13.Keller, Hermann. Die Klavierwerke Bachs, Leipzig, 1950 г.

Приложение

Поэты и писатели о Бахе

«Многоступенчатый хорал к лазурной истине восходит
И - лицезрев её - нисходит за шагом шаг в незрячий зал.
Притихшие, в полупотьмах мы, наконец, как будто знаем,
Что ничего-то мы не знаем о Себастьяновских страстях».

Глеб Семёнов.

«Бах - это Дюрер музыкального искусства, величие создаётся у него
глубоким развитием и неисчерпаемой комбинацией простых элементов».

А.Ф. Семеренко

«Изучайте музыку Баха. Язык этот состоит из символов, выражающих
определённые чувства и представления. Изучать язык символов Баха - это и
значит познать образную сущность его музыки».

А. Швейцер.

Sinfonia 2

JOHANN SEBASTIAN BACH
BWV 788

4

7

10

13

16

Musical notation for measures 16-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 16 features a complex treble staff with many sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the treble staff's melodic line with some rests, while the bass staff maintains its accompaniment. Measure 18 shows a continuation of the treble staff's melodic development and the bass staff's accompaniment.

19

Musical notation for measures 19-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 19 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 20 continues the treble staff's melodic line and the bass staff's accompaniment.

21

Musical notation for measures 21-22. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 21 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 22 continues the treble staff's melodic line and the bass staff's accompaniment.

23

Musical notation for measures 23-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 23 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 24 continues the treble staff's melodic line and the bass staff's accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. Measure 25 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 26 continues the treble staff's melodic line and the bass staff's accompaniment.

27

Musical notation for measures 27-29. The piece is in 3/4 time and B-flat major. Measure 27 features a treble staff with a melodic line of eighth and quarter notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 28 continues the melodic development with some rests. Measure 29 is a climactic measure with a rapid sixteenth-note run in the treble and a final chord in the bass.

30

Musical notation for measures 30-32. Measure 30 begins with a wavy hairpin marking a dynamic change. The treble staff has a melodic line with some ties, while the bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 31 shows further melodic movement. Measure 32 concludes the section with a final melodic phrase in the treble and a sustained bass note.