

В.Б. НОСИНА



**СИМВОЛИКА
МУЗЫКИ**

И.С. БАХА

В.Б.НОСИНА

**СИМВОЛИКА
МУЗЫКИ
И.С. БАХА**

Санкт-Петербург, 1997

ВСТУПЛЕНИЕ

Во всей мировой музыкальной литературе для клавира не найдется сочинений, которые исполнялись бы так часто, как музыка И.С.Баха. Спектр ее звучания широчайший – от начинающих музыкантов до крупных мастеров. Созданы замечательные образцы интерпретаций его сочинений, многочисленные редакции, необъятна исследовательская литература по творчеству И.С.Баха. Тем не менее несколько лет назад В.В.Медушевский писал: «Трудно, кажется, найти область баховедения, о которой можно сказать: мало изучена. И все же есть такая сфера, где перед нами бездна неизведанного. Это – внутренний смысловой мир его музыки».

В педагогической работе проблема раскрытия смысла баховской музыки особенно важна. При том, что в отношении двух- и трехголосных инвенций и прелюдии и фуг «Хорошо темперированного клавира» накоплен громадный педагогический опыт и сложились устоявшиеся исполнительские традиции, внутренняя сущность этой музыки бывает скрыта от играющих. Не понимая смысловых структур баховского языка, они не имеют ключа к прочтению заложенного в них конкретного духовного, образного и философско-этического содержания, которым пронизан каждый элемент баховских сочинений. А.Швейцер отмечал, что изучение языка И.С.Баха является насущной потребностью практического музыканта. «Не зная смысла мотива, ча-

сто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой».

Когда исчезает живой смысл сочинения, исполнительская традиция превращается в штамп.

В наследство от XIX века нам достался эмоционально-интуитивный подход к инструментальной музыке Баха. Заложено в ней глубочайшее духовное содержание всеми явственно ощущается, но не проявляется на уровне ясных смысловых и образных представлений. Оказался забытым пласт музыкальной культуры барокко, включающий лексикон эпохи и выражаемый им психически-умственный мир человека того времени.

А ведь современниками Баха его музыка читалась как понятная речь, ее смысл проявлялся в устойчивых мелодических оборотах, связанных с выражением душевных движений, или с мелодиями и текстами протестантских хоралов и через них – с мыслями, образами и сюжетами Священного Писания.

Для слушателей времени Баха его инструментальные сочинения представляли не как произведения «чистой» музыки, они были наполнены конкретным образным, психологическим и философски-религиозным содержанием.

Люди слушали в ту эпоху иначе, чем теперь. «В те времена приходили слушать не эмоционально, а слушали привычные для них виды мелодий, которые они знали наизусть и моментально вспоминали словесный текст и образы текста...».

Устойчивые мелодические обороты – интонации, выражающие определенные понятия, эмоции, идеи, составляют основу музыкального языка И.С.Баха. Владение этим языком, как им владели современники Баха, позволяет раскрыть те эзотерические (тайные, скрытые) «послания», которыми наполнены его сочинения. «Кто

знаком с языком композитора и знает, какие образы он выражает определенным сочетанием звуков, тот услышит в пьесе мысли, которые непосвященный не обнаружит, несмотря на то, что эти образы заключены в ней».

Смысловой мир музыки Баха раскрывается через музыкальную символику. «При рассмотрении сочинений И.С.Баха сразу становится заметным, что через все его произведения красной нитью проходят мелодические образования, которые у ряда исследователей баховского творчества получили название символов. Громадное количество баховских сочинений объединяется в одно стройное целое сравнительно небольшим количеством таких символов...». Понятие символа не поддается однозначному определению в силу своей сложности и многоплановости. Символ двуедин, диалектичен, он обращается и к логике, и к подсознанию. В символе содержится и рефлексия знака, и метафорическая спонтанность образа. Через символ духовное начало, абстрактное по своей природе, получает чувственно-конкретное выражение. Таким образом, символ является той связью, которая объединяет духовное с чувственным, горнее с дольным, абстрактное с конкретным. С.С.Аверинцев так определяет понятие: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и ... знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого...».

Переходя в символ, образ становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива». Кроме многозначности, важным свойством символа является большая его значимость, поднимающаяся до выражения самых сокровенных сакральных смыслов.

Под музыкальным символом в данной работе мы будем понимать определенные мотивные структуры, имеющие постоянное соответствие с определенными вербальными понятиями.

Баховская символика складывалась в русле эстетики эпохи барокко. Для нее было характерно широкое использование символов. Общий дух эпохи определялся многозначностью восприятия мира, ассоциативностью мышления, установлением далеких связей между образами и явлениями. Для людей того времени красота совпадала с познанием эзотерических смыслов. Как справедливо отмечает Л.А.Софронова, «художники эпохи барокко всякий раз заново открывали мир, не только воссоздавали окружающую их действительность, но и обнаруживали скрываваемый ею смысл. С их точки зрения, всякое явление действительности обязательно имеет этот скрытый смысл, и задача художника состояла в его раскрытии». Язык искусства – это язык символов. Разработанность языка, в том числе музыкального, сказывается в закономерности повторения ясно отчеканенных формул. В эпоху барокко был создан развитой музыкальной «лексикон», на котором воспитывались люди того времени. Баховский музыкальный язык явился его обобщением. «Звуковые музыкальные явления, складывающиеся столетиями, превратились у Баха в организационные структуры, несущие определенный смысл, в символы...». Они выстраиваются в разветвленную систему, сохраняя закрепленные за ними значения как в произведениях с текстом, так и в инструментальной музыке. Эта система опирается на такие основы музыкальной культуры эпохи барокко, как *музыкальная риторика и протестантский хорал*.

Музыкальная риторика как композиционный прием

Риторика (классическое ораторское искусство) оказывает сильное влияние на музыку уже с XVI века. В этом сказывается возрастающее в эпоху барокко внимание к коммуникативным возможностям музыки, стремление максимально воздействовать на аудиторию, дабы вызвать у слушателей те чувства, мысли и состояния души, которые хотел выразить композитор.

По справедливой мысли О.И.Захаровой, с XVII века широко утверждалось понимание музыки как выразительного языка, способного передавать самые различные чувства и представления. За определенными музыкальными оборотами закрепились устойчивые семантические значения для выражения какого-либо аффекта (движения души) или понятия. По аналогии с классическим ораторским искусством, эти звуковые формулы получили название музыкально-риторических фигур.

Поначалу музыкальный лексикон фигур формировался благодаря тесной связи музыки со словом. Стремление композиторов придавать словам и словосочетаниям наглядную образность и повышать этим выразительность особенно заметно проявилось в Германии. О.И.Захарова отмечает, что немецкие композиторы рассматривали слово «как вспомогательное средство музыкального изобретения. Оно возбуждало фантазию композитора, наталкивало на изобретение тех или иных выразительных фигур».

Свойства музыкальных фигур наиболее ярко выступают в вокальной музыке, однако и теоретики, и композиторы XVII-XVIII веков не считали слишком существенной разницу между вокальной и инструментальной музыкой. Младший современник И.С.Баха

И.А.Шайбе так пишет об этом: «Если объяснять истинные свойства фигур, то следует отметить, что они занимают в вокальной музыке особое место: поскольку в ней мы лучше всего и наиболее ясно можем различать и осознавать выражение аффекта и движение души. Но я в этом случае никоим образом не отделяю ее от инструментальной музыки. Кто станет утверждать, что одна отличается от другой в конечной цели и аффекте? Или, кто считает, что инструментальной музыке не нужны никакие фигуры? ... Следует лишь перенести их из вокальной музыки в инструментальную».

Учение о музыкальных фигурах давало композиторам технику экспрессивного воздействия, образной и смысловой наполненности музыки. В инструментальной музыке роль фигур еще более возрастала. По словам О.Захаровой, «отсутствие текста при господствовавшем тогда стремлении заставить музыку экспрессивно говорить само становилось стимулом для особенно интенсивного использования фигур. Ведь если в вокальной музыке часть нагрузки брал текст, то в инструментальной – в первую очередь фигуры, как экспрессивные приемы с закрепившейся за ними более или менее определенной семантикой. Таким образом, фигуры часто становились главным строительным материалом, из которого складывалось произведение».

Само слово «фигура» по определению может передавать образные представления; среди его значений есть – «изображение, очертание, образ». Фигуры могли носить изобразительный характер, выражая направление и характер движения, как, например,

anabasis – восхождение и *catabasis* – нисхождение;

circulatio – вращение; *fuga* – бег;

tirata – стрела, выстрел и т.п.

Фигуры подражали интонациям человеческой речи: *interrogatio* – вопрос (восходящая секунда); *exclamatio* – восклицание (восходящая секста).

Особенно привлекали композиторов выразительные фигуры, передающие аффект, такие как *suspiratio* – вздох;

passus diriusculus – хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания.

Благодаря устойчивой семантике музыкальные фигуры превратились в «знаки», эмблемы определенных чувств или понятий:

нисходящие мелодии (фигура *catabasis*) употреблялись для символики печали, умирания, положения во гроб;

восходящие звукоряды прочно связаны с символической воскресения;

паузы во всех голосах (фигура *aposiopesis* – умолчание) применялись для «изображения» смерти;

паузы, рассекающие мелодию (фигура *tnesis* – расчленение) передавали чувства страха, ужаса и т. д.

Раскрывая семантику этих фигур, можно получить ключ к образному и смысловому содержанию баховских произведений. Так, хроматические ходы прелюдии a-moll II тома ХТК и хроматика темы фуги f-moll I тома ХТК (фигура *passus diriusculus*) выражают страдальческое скорбное чувство; нисходящее движение баса (фигура *anabasis*) в прелюдии h-moll I тома ХТК ассоциируется с идеей воскресения. Нисходящие линии прелюдии cis-moll I тома ХТК создают настроение горестной печали. Восклицания (фигура *exclamatio* – ход на сексту) в теме фуги Cis-dur I тома ХТК передают радостное возбуждение.

Знание риторики, и в том числе системы музыкально-риторических фигур, было необходимо для церковного музыканта. Органист исполнял важную роль в немецком протестантском богослужении, произнося своего рода «музыкальную проповедь». Наряду с пастором он принимал участие в толковании текстов Священного Писания, раскрывая и комментируя музыкальными средствами содержание соответствующих церковной службе хоралов. Музыкальные фигуры, известные и понятные пастве, занимали в звуковом оформлении службы существенное место.

Отвечая на выпад музыкального критика И.А.Шайбе, упрекавшего Баха в отсутствии интереса к риторике, магистр риторики Лейпцигского университета И.А.Бирнбаум в 1738 году писал: «Бах настолько хорошо знает части и разделы, которые одинаково служат разработке как музыкальной пьесы, так и ораторской речи (*claboratio, decoratio*), что не только с величайшим удовольствием слушаешь его, когда он ведет свою основательную беседу о сходстве и согласии музыкального и ораторского искусства, но и восторгаешься мастерским применением сказанного в его сочинениях».

Бах использует музыкальные фигуры в определенном устойчивом контексте. Это особенно очевидно в произведениях с текстом – кантатах, мессах, ораториях, пассионах, а также в хоральных прелюдиях и обработках, где текст хотя и не наличествует, но предполагается. Устойчивость контекста связана с философско-этической и религиозной направленностью, присущей всему творчеству Баха, вдохновленному образами и идеями Священного Писания и представляющему собой великий Концерт «во славу Всевышнего, а ближнему во наставление». Фигуры наполняются

духовным смыслом, превращаются в символы для выражения философских, этических и религиозных идей. Они сохраняют свое значение и в произведениях инструментальных жанров.

Стилистическая неразделенность «духовного-светского» характерна, по замечанию М.Друскина, для музыки протестантской Германии, композиторы которой, в том числе и Бах, следовали заветам Лютера, прославляющего музыку как «бесценное, врачующее, радостное Божье творение», как «дар Господний». Все, что Бах творил, он творил «*in Domine Dei*» (во имя Господа), его рукописи изобилуют аббревиатурами JJ (*Jesu juva* – Иисус, помоги) и SDG (*Soli Deo Gloria* – Единому Богу Слава).

Бах служил при церкви, большую часть музыки писал для церкви, сам был, безусловно, набожным человеком, обладал обширными познаниями в богословии и богослужении. Он прекрасно знал Священное Писание, церковные тексты, традиции культовых обрядов и их суть. В его библиотеке содержалось несколько изданий полного собрания сочинений М.Лютера, в том числе раритеты: семитомное латинское издание 1539 года, восьмитомное немецкое 1555 года и восьмитомное лейпцигское издание 1697 года, содержащее свыше 5 тысяч хоралов. Библия на двух языках – немецком и латинском – была его настольной книгой.

«Его богословская начитанность и постоянное обращение с текстами и с толкованием апокрифов настолько усложняли его мышление, привлекаемые им ссылки и аналогии столь неожиданны были для рядового слушателя, что следить за его сочинениями при слушании их в первый раз было очень трудно, если даже и (не) невозможно, так как каждое употребление

попевки требовало уже пояснения. А слушали тогда сознательно «риторически».

Как представитель европейской культуры начала XVIII века, Бах выразил в своем творчестве процессы мышления, свойственные эпохе *действенного созерцания*. Ко времени Баха «человеческая мысль стала работать в области религии: *вера в догматы была заменена размышлением над догматами*». Силой своего гения Бах перекодировал в музыку феномен религиозно-философского мировоззрения своего времени. Протестантизм в качестве главного религиозного постулата выдвигает тезис *о спасении личной верой*. Личная вера человека, его познание «сущности Божественной воли», глубокое проникновение в текст Священного Писания являлись определяющим фактором самосознания протестанта XVII – начала XVIII веков.

Подобная направленность мышления, воплотившаяся и в духовном, и в светском творчестве, была закономерна для европейской культуры той эпохи. В Германии XVII – начала XVIII веков существовала устойчивая традиция создания произведений духовной тематики для светского предназначения. Живопись и графика, литературные произведения, поэтические циклы, песенные сборники, домашние церковные календари, произведения камерной инструментальной музыки отображали образы и сюжеты христианской мифологии.

Протестантский хорал как составная часть музыкального языка И.С. Баха

Жизнь и творчество Баха неразрывно связаны с протестантским хоралом и по его вероисповеданию, и по деятельности в качестве церковного музыканта. Он постоянно работает с хоралом в самых разных жанрах.

Известно, что И.С.Бах принимал участие и в создании домашних хоральных сборников, включавших общинные хоралы и духовные сольные песни с сопровождением. «Бах не только отредактировал цифрованный бас, но сочинил и мелодии к песням».

Вполне закономерно, что протестантский хорал стал неотъемлемой составной частью музыкального языка И.С.Баха.

Хоралы пелись протестантской общиной, они входили в духовный мир человека как естественный, необходимый, органично вросший в психику и сознание элемент мироощущения. Все люди Германии того времени знали мелодии хоралов наизусть. Они настолько прочно ассоциировались с определенным смыслом, что могли служить паролем при узнавании единомышленников. Поэтому для слушателей времени Баха и его культурного ареала *хоральные мелодии являлись по существу знаками, отражающими содержание хорала*. Встречаясь в музыкальном тексте с другими подобными знаками, они выстраивались в сложные ассоциативные ряды, в результате чего их смысл приобретал различные оттенки, они обогащались и превращались в символы. У слушателей возникало сразу несколько ассоциаций – *с содержанием хорала, с конкретным эпизодом библейской истории, с кругом праздников или ритуальным действием, которому предназначался этот хорал*.

Так, например, симфония (3-голосная инвенция) a-moll основана на хорале «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в пеленах смерти»), принадлежащем к пасхальному кругу. Соответственно тексту хорала, музыкальное содержание симфонии включает в себя как образы печали, скорби, так и радость по поводу воскресения Христа, и славословия «Аллилуйя».

Цитирование хоралов из благодарственного круга «Herr Gott, dich loben wir» («Тебя, Боже, хвалим») в фуге E-dur II тома или «Allein Gott in der Hohsei Ehr» («Только один Бог на небесах») в фуге G-dur I тома определяет их содержание.

Покаянные хоралы «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе») в двух вариантах, звучащие в циклах es-moll, b-moll I тома и b-moll II тома или покаянный хорал «Herr Jesu Christ, du hochstes Gut» («Господь Иисус Христос, Ты – высшее благо»), используемый в цикле gis-moll I тома, сообщают этим прелюдиям и фугам определенный эмоциональный настрой и указывают на общность их содержания.

Однако роль хоралов в музыкальном языке Баха не ограничивается цитированием их мелодий. *Отдельные мотивы из хоралов становятся устойчивыми формулами, имеющими определенное значение.* Яворский пишет: «Все мотивы, которые были тогда в ходу, имели точный смысл, будучи обыкновенно происхождения неумышленного, а получившиеся как наследие народного творчества, запечатленного в грегорианском напеве и затем в переработке этого же напева в протестантском хорале». Так, например, Болеслав Леопольдович считал, что мелодический оборот из хорала «Durch Adams Fall» («Через падение Адама») становится у Баха символом предопределения – «предопределенности свершения жертвы»:



Это предположение Яворского подтверждается тем, что в старинном гуситском хорале «Was mein Gott will, das g'sheh allzeit» («Что мой Бог хочет, то сбудется») на подобный мелодический оборот приходится важнейший смысловой акцент предопределенности свершения воли Господней (слова «то сбудется»):



Он очень часто встречается в произведениях Баха, неся в контексте именно такое смысловое значение (например, темы фуг cis-moll I том – 3-я тема, g-moll II том, противосложение фуги fis-moll I том, тема инвенции C-dur, лейттема французской сюиты h-moll и т.д.).

Излюбленный Бахом мотив звучит в хорале «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к Тебе») со словами «Er ist allein» – «Он один (наш добрый пастырь)». Этот мотив можно трактовать как символ Иисуса-пастыря, воплощающий надежду человека на духовное руководство:



Подобные ключевые мотивы становятся также символами, несут очевидную смысловую функцию.

Открытие цитирования хоральных мелодий в ХТК принадлежит Б.Л.Яворскому и «объективно доказывает, что в «Клавире хорошего строя» выражены важнейшие нравственные идеалы баховской эпохи, воплощенные в образах евангельских легенд».

Баховская система символов

На основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавирными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур, Б.Л.Яворский разработал систему музыкальных символов Баха. Сохранились письма Б.Л.Яворского на тему о «творческом мышлении И.С.Баха», посланные С.В.Протопопову в 1917 году на юго-западный фронт. Ниже приводятся выдержки из письма от 6 августа 1917 г. с примерами и пояснениями различных символов.

1. Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шаганию; такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени – это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются.

2. Быстрые восходящие и нисходящие движения выражали полет ангелов, основываясь на словах Нового Завета, когда в Рождественскую Ночь пастухи увидели реющих с неба на землю и обратно ангелов в сиянии.

3. Короткие, быстрые размашистые обрывающиеся фигуры изображали ликование.

4. Такие же, но не слишком быстрые фигуры – спокойное довольство.

5. Пунктирный ритм изображал бодрость, величие, торжество.

6. Триольный ритм (*четверть-восьмая*) – усталость, уныние.

7. Скачки вниз на большие интервалы – септимы, ноны – старческую немощь. Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия, обаяния вокруг.

8. Ровный хроматизм из 5-7 звуков – острую печаль, боль (и вверх, и вниз).

9. Спускающиеся движения по два звука – тихую печаль, достойное горе.

10. Трелеподобное движение – веселие, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре.

11. Страдания распятого Христа (уменьшенная кварта, несопряжение из гармонического вида двойной системы):*



Обратно – свершение:

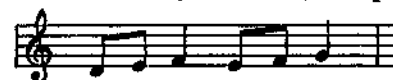


Тот же мотив с синкопой – требование распятия:



12. Подражание звону, перезвону, трубным возгласам, разным инструментам.

13. Мотив искупления (воскресения, вознесения)**:



14. Всякие необычные мелодические последования выражают необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метрико-ритмического устройства, выражают разные оттенки той идеи, которой они соответствуют (как это можно видеть в 11).

* Несопределение – разрешение неустойчивого звука системы в несопряженный с ним устойчивый звук той же системы в направлении тяготения в двойной симметричной системе, образуемой двумя единичными системами на расстоянии полутона.

** «Это восхождение трехкратное – символ Воскресения на третий день, конечно, усиленно-условный символ».

15. Некоторое обращение мотива страданий с устойчивым ритмом изображает предопределение, неизбежную необходимость. «Да будет воля Твоя, а не моя»:



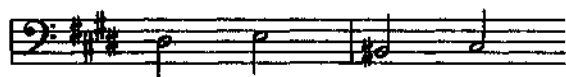
16. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание.

В этом письме Яворский называет лишь часть выявленных им характерных для произведений Баха символов. К ним можно добавить еще ряд символов, указания на которые сохранились в материалах архивов Б.Л.Яворского, его учеников С.Н.Ряузова, Л.А.Авербух, а также в письмах и воспоминаниях современников Б.Л.Яворского.

1. Символ креста, распятия, Страстей Господних:



Этот символ в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку:



По словам А.Швейцера ««чистая» музыка дает знаки образов, письма, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделенные определенным эмоциональным содержанием. Они требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова прошел тот путь, по которому шла фантазия композитора».

О так называемой «чистой» музыке Б.Л.Яворский в письме С.В.Протопопову пишет: «Очевидно, чистой музыкой каждая эпоха называла музыку прошлой эпохи, когда терялось восприятие этой музыки как сегодняшней, когда принципы, ее организующие, переставали организовывать восприятие и память. Прелюдии и фуги И.С.Баха из WK, бывшие для Антона Рубинштейна чистейшей «чистой» музыкой, для нас, узнавших замысел Баха – музыкальное отображение его психически-умственной культуры на образах Священного Писания, являются узко-программными произведениями».

Казалось бы, что может быть «чище», свободнее от программы, чем «Искусство фуги» – эта вершина полифонического мастерства? Однако А.А.Кандинский-Рыбников высказал доказательную мысль о программном содержании последнего *18-го контрапункта*, который не закончен Бахом – работа над ним была прервана смертью композитора. В основе контрапункта лежат 3 темы.

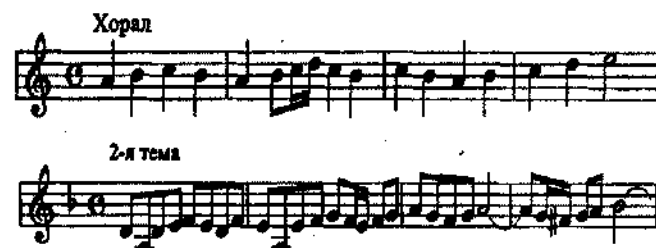
1-я тема – хорал «Из бездны бед взываю я к Тебе» («Aus tiefer Not schrei ich zu dir»)*:



*Выявлено А.А.Кандинским-Рыбниковым.

Тема несколько изменена, в ней отсутствует восходящая малая секунда; несмотря на это, она легко узнаваема.

2-я тема – тема хорала «Все люди смертны» («Alle Menschen müssen sterben»):



3-я тема – звуковая расшифровка фамилии Баха – BACH.

При развитии первой темы в музыкальную ткань вплетены мотивы «Он один (наш добрый пастырь)», символ страданий с надеждой на искупление (восходящий хроматизм), различные модификации символа предопределения и символ воскресения на третий день, изложенный в низком регистре, окрашенный темным колоритом минора и приобретающий поэтому суровый характер, что в данном контексте может трактоваться как ожидание Страшного Суда:



Второй теме сопутствуют нисходящие звукоряды (catabasis) – знаки печали, символы умирания, положения во гроб:



При одновременном проведении первой и второй тем дважды повторяются символы предопределения и вводится символ постижения воли Господней (восходящий тетрахорд):



Третья тема – ВАСН – оканчивается вариантом символа предопределения, обостренный ритмический рисунок которого придает ему настойчивость.

Таким образом, последовательность хоральных цитат и сопутствующих символов дает основание для прочтения программы контрапункта как ощущения скорого конца. Если вспомнить, что, ослепнув и предчувствуя, по словам А.Швейцера, приближение смерти, Бах продиктовал своему ученику и зятю И.Кр.Альтнирколю последнюю хоральную фантазию, озаглавленную «Пред престолом Твоим я являюсь» («Vor deinen Thron tret' ich hiermit»), становится очевидным, чем были заняты мысли композитора в это время.

Вряд ли можно предполагать, что такое содержание проникло в последние сочинения бессознательно. Бах творил вполне осознанно. Чувственное у него всегда соединено с рациональным. В творчестве И.С.Баха выразился дух эпохи, которую часто называют эпохой рационализма. Сильные страсти, яркие аффекты передаются в творчестве художников эпохи барокко путем сознательной логической работы по выбору и созданию соответствующих средств.

Примером композиторской работы с хоралом может служить симфония **a-moll**, подробный разбор

которой сделан Б.Л.Яворским. Материалом для симфонии послужил пасхальный хорал «Christ lag in Todesbanden» – («Христос лежал в пеленах смерти»):



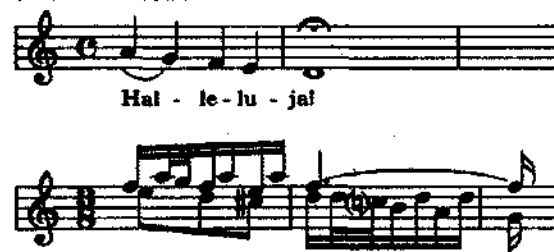
Содержание хора: «Христос лежал в пеленах смерти, данных Ему за наши грехи. Он восстал и принес нам жизнь. Поэтому мы должны быть радостными, хвалить Господа и быть ему благодарными и петь: Аллилуйя, Аллилуйя!». *Первая тема* симфонии – начальная мелодия хора без двух первых звуков. В линию баса вплетен *символ распятия, креста*. Второму и третьему проведением темы сопутствуют восходящие и нисходящие линии как символ *обволакивания, пеленания*. *Интермедия* (такты 9-12) построена на нисходящих звукорядах (фигура *catabasis*), символизирующих *положение во гроб*.

После басового проведения темы через три с лишним октавы прочерчена восходящая линия (фигура *anabasis*), соответствующая словам о *воскресении Христа* («*der ist wieder erstanden*» – «и вновь воскрес») (такты 16-19). На ее фоне дважды звучит *символ истовой веры* (восходящие кварты, такты 16-17). Удвоения в терцию и дециму передают *радость*.

С такта 21 в басовом голосе контрапунктом вводится новая тема: восходящее и нисходящее трезвучие с *символом предопределения*. Она соответствует 1-й половине темы 6-го стиха, отражая строфу «Gott loben» – «Хвалите Господа»:



В такте 36 прибавляется мотив «Аллилуйя» – заключительный мотив хорала. Он изложен как перезвон колокольчиков:



Перед концом симфонии в тактах 58-59 к нему добавлен хроматический ход, символизирующий *побежденную смерть* (фигура *passus duriusculus*).

С последней доли такта 59 (звук «ля») начальная мелодия хорала звучит в основном виде.

Симфония заканчивается мотивом «Аллилуйя» в сочетании с символом предопределения.

Таким образом, в симфонии a-moll содержание хорала раскрывается, комментируется и обогащается музыкальными средствами, типичными и понятными для слушателей баховского времени.

Общая композиция «ХТК» с точки зрения его религиозно-философского содержания

Символы и музыкально-риторические фигуры, цитирование протестантских хоралов, автоцитаты, многочисленные музыкальные ассоциации с кантатами, пассионами, мессами, хоральными прелюдиями точно так же помогают раскрытию содержания прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира». По словам Яворского, «Баховский Wohltemperiertes

Klavier является как бы завершительным произведением для целой эпохи, заканчивая 18-м столетием (включая и всю музыку Средневековья), впитавшим в себя все предшествующие идеи и средства выражения, воспользовавшимся всеми существующими и закрепленными в музыкальной литературе той эпохи символами».

На основании глубокого изучения творчества Баха, а также широких общекультурных и художественных аналогий сложилась концепция Б.Л.Яворского по отношению к циклу «Хорошо темперированного клавира». Она заключается в том, что цикл ХТК является «музыкально-этическим толкованием образности и сюжетики христианской мифологии». Многие крупные музыканты ощущали присутствие Евангельской тематики в «Клавире хорошего строя». Ф.Бузони, к примеру, считал, что прелюдия cis-moll из I тома – это «нечто в духе «Страстей». Т.Н.Ливанова отмечает: «Интонационный строй отдельных прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» иной раз соприкасается с характерными интонациями из мира «Страстей».

Г.Бесселер пишет о том, что «экспрессивная мелодика баховской кантаты около 1720 года проникла в клавирную музыку...». «Хотя слова текста теперь отпадают, остается действенной область аффектов, с которыми была первоначально связана экспрессивная мелодика: представление о страданиях и смерти Иисуса Христа».

Научный метод Б.Л.Яворского позволяет доказать цельность художественного и религиозно-философского замысла цикла.

«Ветхий и Новый Завет, картины церковного содержания, апокрифы служили ему как внешние символы для выражения внутренней организующей

сознание идеологии. Целью Баха было не иллюстрировать быт церковного обихода, а через всем известные и понятные образы и представления церковного, внедренного в общественный быт, обихода выразить процесс идеологического мышления своей эпохи».

Духовная тематика, которую внесли в «Хорошо темперированный клавир» мелодии протестантских хоралов, мотивы-символы, музыка кантат и пассионов, поднимает его значимость до уровня духовных жанров.

«В тех случаях, когда содержание цитируемого в ХТК хорала указывает на определенный церковный праздник и эпизод библейской истории, когда другие средства музыкальной выразительности в данной прелюдии или фуге (система риторических фигур, изблюбленные Бахом символы, жанровые особенности и т.д.) говорят по существу о том же, и все линии художественного воздействия как бы сходятся в одну точку, – тогда есть основания полагать, что Бах не только подсознательно, но и намеренно ставил своей целью музыкально-этическое толкование традиционных для его эпохи образов и сюжетов христианской мифологии. Многочисленные музыкально-тематические и образные соответствия в рамках «Хорошо темперированного клавира» привели Яворского к выводу, что *в цикле четко прослеживаются несколько сюжетно-смысловых пластов, связанных с основными вехами евангельского повествования*».

Все прелюдии и фуги рассматривались Яворским в определенном порядке, им установленном, соответственно их содержанию и хронологии событий, служащих «ассоциативными образами» этого содержания.

Ассоциативный образ представляет собой один из наиболее сложных художественных приемов. В нем связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается

не напрямую – через внешнее сходство, изобразительность, зарисовку, – а «через наведение» – систему ассоциаций, смысловой контекст, рефлексивное сознание, выработанные эпохой звуковые средства. Установление ассоциативного образа является не иллюстрацией событий Священного Писания, а отражением отношения к ним в сознании культурного европейца начала XVIII века.

Яворский установил *несколько периодов, своего рода внутренних циклов, организованных по сюжетно-смысловому принципу*. Таблица этих внутренних циклов с определением ассоциативных образов соответствующих прелюдии и фуг записана его учениками.

I. Ветхий завет

d-moll I том	Грех и искупление
G-dur II том	Рай и грехопадение. Искушение Евы змеем

II. Рождество

C-dur I том	Благовещение
e-moll I том	Посещение Марией Елисаветы. «Долина слез» (прелюдия)
g-moll I том	Посещение Марией Елисаветы.
B-dur I том	Поклонение пастухов
As-dur I том	Поклонение волхвов
A-dur I том	Поклонение волхвов
Fis-dur I том	Новый год
As-dur II том	Сретенье
B-dur II том	Симеон-богоприимец
E-dur I том	Бегство в Египет

III. Деяния Христа

cis-moll	II том	Христос в пустыне. Искушение Христа сатаной
a-moll	I том	Крещение в Иордане
gis-moll	II том	Встреча с самаритянкой
f-moll	II том	Христос у Марии и Марфы
Fis-dur	II том	Воскрешение Лазаря
d-moll	II том	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)
F-dur	I том	Чудо на рыбной ловле
F-dur	II том	Вход в Иерусалим

IV. Страстная неделя

fis-moll	II том	Тайная вечеря
cis-moll	I том	Моление о чаше
a-moll	II том	Мытарства Христа. Избиение Христа
h-moll	II том	Суд Пилата
g-moll	II том	Бичевание Иисуса. «Се человек»
fis-moll	I том	Несение креста
h-moll	I том	Шествие на Голгофу
gis-moll	I том	Распятие. Семь слов Спасителя на кресте
c-moll	II том	Крестная мука
dis-moll	II том	Страдания на кресте
f-moll	I том	Stabat Mater
b-moll	I том	Голгофа. Смерть Иисуса
es-moll	I том	Снятие с креста. Плащаница
b-moll	II том	Положение во гроб

V. Торжественный пасхальный цикл

C-dur	II том	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur	I том	Воскресение Христа
H-dur	I том	Воскресение Христа
e-moll	II том	Вознесение Христа
H-dur	II том	Духов день

VI. Догматический цикл

c-moll	I том	Пламенеющая вера (Неопалимая купина)
Cis-dur	I том	Троица
D-dur	I том	Сошествие Святого Духа
Es-dur	I том	Троица
Cis-dur	II том	Троица
D-dur	II том	Credo
Es-dur	II том	Троица
E-dur	II том	Лествица
A-dur	II том	Слава в вышних Богу

Примеры раскрытия духовного содержания нескольких прелюдий и фуг ХТК

Б.Л.Яворский изучал творчество И.С.Баха на протяжении всей своей жизни. Его концепция «Клавира хорошего строя» продумывалась в течение нескольких десятилетий. Впервые она была изложена ученым в 1916 году на первом из знаменитых впоследствии баховских семинаров. Это были длительные, иногда многомесячные циклы чтений, докладов и дискуссий. В них принимали участие как студенты, так и именитые музыканты, ученые, исполнители.

Известны семь циклов баховских семинаров. Итоговым стал Саратовский семинар 1941-1942 гг., проведенный для студентов и педагогов Московской и Саратовской консерваторий в условиях эвакуации. На нем были разобраны оба тома «Хорошо темперированного клавира».

Приводимый ниже разбор десяти прелюдий и фуг ХТК опирается на материалы Б.Л.Яворского и конспекты Баховских семинаров, сделанные слушателями. Рассмотрение одних прелюдий и фуг зафиксировано в записях более подробно, других – менее. В таких случаях их разбор дополнен нами на основе методики Б.Л.Яворского и его системы символов.*

Прелюдия и fuga C-dur I том

Ассоциативный образ цикла – «Благовещение»

Основой его послужил текст Евангелия от Луки (гл. 1, ст. 26-38). Архангел Гавриил, посланный Деве Марии, сообщил ей благую весть, что у нее родится Сын, зачатый непорочно от сошествия Духа Святого, и наречется Иисусом, и это будет Сын Божий и Спаситель.

Звучание прелюдии передает «ангельский свет, чистоту, надежду». В ней отразилось образное восприятие: «земля, небо, эфир, колебания крыльев в эфире».

Лютнеобразная фактура вызывает ассоциации с живописными изображениями ангелов, в руках которых музыкальные инструменты, среди них – лютни.

*При разборе использованы конспекты Л.Л.Авербух, Л.М.Гинзбурга, С.Н.Ряузова, материалы из фондов Б.Л.Яворского; С.Н.Ряузова, хранящиеся в ГЦММК им.Глинки; письма Яворского к С.В.Протопопову; работа Р.Э.Берченко «Из истории отечественного баховедения. Б.Л.Яворский о ХТК».

Фактура выписана Бахом дифференцированно: бас – средний голос – арпеджированные фигуры. Это соответствует трем уровням: земля – человек – небо. Слушать эту фактуру надо также дифференцированно, окрашивая каждый фактурный пласт своим тембром. Дирижером является средний голос, так как он задает основную ритмическую пульсацию шестнадцатыми. *Речитатив* в конце прелюдии истолковывался как «слово», «весть».

По Б.Л.Яворскому, теме фуги соответствуют слова Евангелия: «Се, раба Господня; да будет Мне по слову Твоему» (Ев. от Луки, гл. 1, стих 38). В основу темы положены начальная строфа хорала «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Что Господь делает, то во благо») и его третья строфа «Er ist mein Gott, der in der Not...» («Он мой Господь, который в нужде моей...»:



Тема фуги C-dur звучит в начальном номере кантаты № 77 «Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen» («Возлюби всем сердцем Бога, Господа твоего»):



Эта тема близка также начальным строфам хоралов «Только один Бог на небесах» и «Величит душа моя Господа». Столь многочисленные аналогии не оставляют сомнений для понимания содержания фуги. На основании этого *восходящий поступенно мотив из 4-х звуков является символом постижения воли Господней*.

Тема содержит интервал *восходящей кварты*. Он издавна используется для выражения *бодрости, устойчивости, надежной опоры*. В хоралах и кантатах на мотивы с интервалом кварты часто приходятся ключевые слова, говорящие о стойкости в вере, принятии воли Бога, надежде и уверенности. В «Хорошо темперированном клавире» кварты также выражают стойкость, истовость веры. Не случайно так много *кварттовых интонаций* в прелюдиях и фугах *Es-dur I и II томов*, посвященных догмату Святой Троицы (*тональность Es-dur, имеющая в ключе три бемоля, семантически ассоциировалась со священным понятием триединства – Троицы*). Так же истово звучат интервалы кварты в заключительном разделе фуги *E-dur II тома*, содержание которой определяется темой, цитирующей начало хоралов «Хвалите Господа» и «Иисус, будь превознесен». Интервал кварты, кроме того, является контуром, сокращенным изложением символа постижения воли Господней. На основании вышеизложенного *кварттовый ход* можно трактовать как символ истовой веры.

Нисходящий мотив из трех групп по четыре шестнадцатых соответствует в христианской числовой символике таинству Евхаристии – *Святого Причастия (444)*:



В христианстве существовала традиция числовой символики: священные имена, понятия и слова имели свои числовые выражения (по соответствию букв алфавита их порядковому числу: А – 1, В – 2 и т. д.). В Первом послании апостола Павла к коринфянам (гл.10, ст.16) содержится священное выражение «плоть и

кровь», соответствующее таинству Евхаристии – Святого Причастия. Сумма порядковых чисел греческих букв *Jarb kai aima*, составляющих эти слова, равняется числу 444. Таким образом, это священное число является числовым символом святого Причастия*. Эта традиция распространялась и на музыку. Исследователь числовой символики в музыке барокко Ю.П.Петров впервые обратил внимание на то, что И.С.Бах графически записывает числа путем интервалов и отрезков гамм. Так, нисходящий мотив из трех групп по четыре шестнадцатых образует число 444 и является музыкальным символом этого важнейшего таинства христианства.

Итак, тема фуги *C-dur* содержит раскрытие следующих идей: *постижение воли Господней, непоколебимая вера, приобщение Святых тайн (Причастие)*. Фуга построена только на проведениях темы, которая не умолкает ни на один такт. Интермедии полностью отсутствуют. Это говорит о возвышенной строгости содержания, *сосредоточенности на одной идее*.

Заключающее фугу восхождение (фигура *anabasis*) соответствует словам Евангелия: «*И отошел от Нее Ангел*». В конспектах семинаров есть запись: «*Ангел исчезает, дважды оглянувшись на Марию*».

Величавое спокойствие этой музыки Риман определяет как «портал к возвышенному и чудесному произведению полифонического искусства Баха» – всему «Хорошо темперированному клавиру».

Мы считаем, что такое же глубокое по мысли содержание присуще *Первой двухголосной инвенции C-dur*, открывающей «малый цикл» инвенций и симфоний.

*Значение числа взято из книги Michell «The City of revelation», London, 1978, p 7.

В основе инвенции лежит та же символика постижения воли Господней:



Квартовая интонация с секундовым завершением является символом *предопределения, принятия воли Бога, предуготованного жребия*. Этот символ непременно присутствует во всех циклах, связанных со страданиями Христа. Он яростно утверждает в теме фуги *g-moll II тома*, посвященной бичеванию и распятию Христа на Голгофе; этот мотив является *третьей темой тройной фуги cis-moll из I тома*, ассоциативным образом которой служит эпизод моления Христа в Гефсиманском саду. Здесь он выражает неизбежность принятия смертной муки. Символ предопределения звучит в *противосложении фуги fis-moll из I тома*, трактуемой как шествие на Голгофу:



В инвенции *C-dur* этот символ звучит восторженно, выражая радостную готовность принятия воли Бога.

В партии баса проходит символ *Святого Причастия* – *трижды по четыре восьмых*, – также общий для инвенции и фуги:



В басу звучат характерные *ходы на октаву вниз*, часто используемые композиторами той эпохи со словами «*Sanctus*» – «*Свят*». Подобный ход баса встречается, к примеру, в *прелюдии G-dur II тома*, славословящей воскресение Христа.

Прелюдия и fuga B-dur I том

Ассоциативный образ цикла – «Поклонение пастухов»

Его основой служит эпизод из Евангелия от Луки, рассказывающий о Рождестве Христовом (гл. 2, ст. 8-15 к прелюдии, ст. 15-20 к фуге).

«В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего. Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла их; и убоялись страхом великим. И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь; и вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях.

И внезапно явилось вместе с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение».

Этот эпизод очень популярен в живописи. На картинах изображался хлев, где в яслях лежит младенец Иисус Христос; в правом углу картины помещался хор поющих ангелов, держащих в руках ленту с надписью «*Gloria in exelsis Deo*» («Слава в вышних Богу»). Между небесным хором и землей реют ангелы, играющие на музыкальных инструментах – в немецкой живописи струнные (скрипки, лютни). К хлеву направляются пастухи.

Прелюдия и fuga B-dur повествовательные от начала до конца, сродни этой картине, с той разницей, что в музыке можно было отобразить процесс во времени и пространстве, например, полет ангелов вниз и вверх – с неба на землю и обратно. Этот звуковой образ и лег в основу прелюдии.

Прелюдия делится на две части.

Первая часть ассоциируется с полетом ангелов, наполняющих пространство небесной музыкой. По замечанию Яворского, в прелюдии изображены «полеты, игра, хор». Начало прелюдии – скрипичный прием аккордовой игры на трех струнах – в своем полете ангелы постепенно снижаются. Полеты изображаются перевивающимися пассажами. Такие же плавные спуски и подъемы есть в хоральных прелюдиях, повествующих об аналогичных событиях: «Vom Himmel kam der Engel Schar» («С небес сошли многие сонмы ангелов»), «Vom Himmel hoch, da komm ich her» («Я нисхожу с высоты небесной»).

В низком регистре, отображающем приближение ангелов к земле, в басу проходит хроматизированная линия, как бы соответствующая словам: «и убоились страхом великим» (фигура *passus duriusculus*, т.6-7).

Первая часть прелюдии заканчивается разложенным нонаккордом с большим скачком на басовое «ре», что изображает разверзание небес (фигура *saltus duriusculus*, т.11). Подобный прием Бах применил в номере 73 «Страстей по Матфею», повествующем о разорвавшейся завесе храма после смерти Иисуса.

Вторая часть прелюдии – прославление Бога; звучит хорал «*Gloria in exelsis Deo et in terra pax*» («Слава в вышних Богу и на земле мир»):



Латинский текст вполне подходит под хоральный мотив, даже ударение на слове «Део» делается как при пении в церкви (т.18). Яворский сравнивал эту часть прелюдии с хоральной прелюдией «*In dulci jubilo*» («В сладостном ликовании»).

В 4-м такте от конца (т. 17) звучит символ искупления. Это известный символ крестных страданий, данный в обращении:



Он несет смысл свершившейся через страдание жертвы во искупление грехов человеческих и указывает на главное еще «недействующее» лицо этой прелюдии – Иисуса Христа, пришедшего в мир, чтобы своей крестной мукой принести спасение людям.

Соответственно образам прелюдии Яворский предлагал при исполнении динамику, противоположную общепринятой, исходя из особенностей рояля по сравнению с клавирином. Разложенные аккорды – игра ангелов на музыкальных инструментах – исполняются легко, прозрачно. Динамика пассажей-полетов зависит от их направления, то есть при приближении к земле *crescendo*, как более зримое и реальное, при удалении в небеса – *diminuendo*. Первая строфа хора исполняется нежнейшим *pianissimo*, доносясь из поднебесья. Яворский отмечал, что Бах во всех сочинениях на тексты *Gloria* и *Sanctus* делает славления *piano*, как бы обращая внимание на то, что ангельские хоры слышны с далеких небес.

Каждая следующая строфа звучит более наполненно, приближаясь к земле, и достигает кульминации в тактах 17-18.

Конец прелюдии – «Ангелы отошли от них на небо» – *diminuendo* и *leggiero*.

Фуга продолжает повествование прелюдии: «Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь. И поспешивши пришли, и нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях. Увидевши же, рассказали о том, что были возвещено им о Младенце Сем. И все слышавшие дивились тому, что рассказывали им пастухи. А Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце Своем. И возвратились пастухи, славя и хваля Бога за все то, что слышали и видели, как им сказано было».

Тема фуги распадается на две части.

Первая часть состоит из четырех интонаций – риторических жестов приветствия: «символ приветствия – поклон – приветственный жест рукой наверх – снова поклон», отобразя поклонение пастухов. Эти интонации близки начальной мелодии хорала из Рождественского круга «Nun komm, der Heiden Heiland» – «Приди ж, язычников Спаситель»:



Вторая часть темы, славословие пастухов, передается подражанием игре на волынке, несколько наивного, пасторального характера. Особенно это подчеркивает противосложение, основанное, по нашему предположению, на хорале «Christus, der uns selig macht» – «Христос дарует нам блаженство»:



Второе противосложение – возгласы несколько удивленной радости. На картинах, изображающих Рождество Христово, третий пастух обычно находится несколько позади, заглядывая через плечи двух первых. Интонации второго противосложения тоже как бы «заглядывают» поверх двух голосов (т. 9-10).

В фуге множество удвоений в терцию и сексту – символов довольства и радостного созерцания.

Кончается фуга неполным проведением темы с погружением звукового плана в низкий регистр, что может соответствовать удалению пастухов «...и возвратились пастухи, славя и хваля Бога» (стих 20). Поэтому Яворский предлагал заканчивать фугу piano с небольшим замедлением.

Прелюдия и фуга fis-moll II том

Ассоциативный образ цикла – «Тайная вечеря»

Б.Л.Яворский характеризовал прелюдию как «Скорбные размышления о предстоящем страдании (ариозо)». Предлагаемая нами аналогия основывается на анализе мотивной символики, содержащейся в прелюдии, и на хронологии Евангельских событий.

Возможно, в прелюдии отражен эпизод возливания мира перед Тайной вечерей. Текст Евангелия от Матфея (гл. 26, ст. 6-12) говорит о том, как «к Иисусу приступила женщина с алавастровым сосудом мира драгоценного и возливала Ему возлежащему на голову». На сетования учеников по поводу такой большой траты Иисус ответил: «возливши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению».

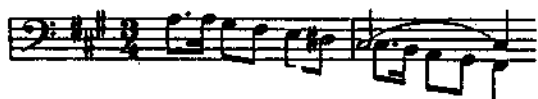
Прелюдия начинается символом неминуемого свершения – восходящим секстаккордом с заключающим его

символом предопределения. Вместе с басовым звуком он образует восходящее минорное трезвучие с секундовым завершением. В таком виде этот мотив присутствует во вступительном хоре «Страстей по Матфею» со словами «Придите, о дочери, помогите мне оплакивать»; в прелюдиях f-moll I тома (ассоциативный образ – «Скорбящая Богоматерь»), cis-moll II тома – в линии баса (ассоциативный образ – «Христос в пустыне»), в фуге e-moll I тома – начало темы (ассоциативный образ – «Посещение Марией Елисаветы» с дополнительным пояснением Яворского – «Долина слез», через которую шла Мария); в сарабанде из Французской сюиты h-moll, в I части сонаты для скрипки и чембало h-moll и др.:



Такое многократное использование этого мотива заставляет предположить, что мы имеем дело с самостоятельным символом, связанным с образами сочувственной печали. Мы предлагаем определить его как «символ сострадания».

Триольные мотивы изображают омывание, возливание. В рисунок шестнадцатых вплетены мотивы креста (т. 4,5, 9-11 и далее). Символ креста проходит в среднем голосе в 5-м такте. Нисходящий ход (фигура catabasis, т. 9-10) символизирует движение к смерти, положение во гроб:

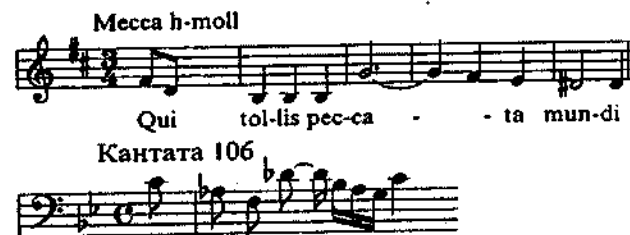


Нисходящие септимы и последнее падение мелодии на нону выражают предсмертное томление.

Прелюдия заканчивается символом предопределения, говорящем о неизбежности грядущих событий.

Содержание события Тайной вечери раскрывается в фуге fis-moll II тома в разных аспектах.

Первая тема этой трехтемной фуги, по словам Б.Л.Яворского, имеет ряд аналогий с другими произведениями И.С.Баха. Так, ее начальный мотив звучит в мессе h-moll – раздел «Qui tollis peccata mundi» («Взявший на себя грехи мира»), в кантате № 106 «Actus tragicus» («Трагическое действие») – номер 3, дуэт альты и баса «В руки Твои предаю дух Мой».



Яворский находил также сходство этой темы с хоральными прелюдиями на хорал «Aus tiefer Not» («Из бездн бед»), т. VI № 14 и «O Lamm Gottes, unschuldig» («О агнец Божий, безвинный») т. V № 44 – здесь интонации темы звучат в мажоре. Возникает, на наш взгляд, еще одна аналогия с начальным мотивом хорала «О Боже, благостный Боже»:



Этот хорал звучит в оригинале также в мажоре, но для системы мышления барокко смена мажорного лада на минорный – это не противопоставление, а перемена знака с положительного на отрицательный, со светлого восприятия на темное, печальное, отягощенное скорбью.

Символ взывания, восклицания (восходящая секста) и печально понижающие интонации предопределения создают ассоциацию с горестной молитвой. Эта тема схожа с темой фуги h-moll из I тома, передающей образ распятия, страдания Иисуса на кресте, и может означать предсказание Иисуса о предательстве и своей смерти.

В противосложении проходит сжатый символ воскресения (восходящий звукоряд из 5-ти звуков), звучит также символ креста, разделенный паузами (фигура *imesis*), передающими скорбные вздохи:

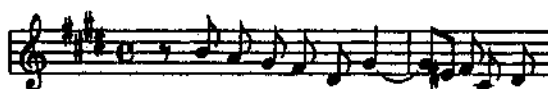


В интермедии звучат квартовые ходы – символы истовой веры, и символ предопределения (т. 15-16).

Вторая тема построена на мотиве креста в «закрытом» варианте, то есть в направлении движения сверху вниз с активной опорой на тонике, усиленной интервалом кварты. В таком изложении мотив креста является символом свершения крестной муки:



Яворский говорил о сходстве 2-й темы фуги с темой «Den'n Toten er das Leben gab» («Через смерть он даровал жизнь») из номера 35 «Страстей по Матфею», завершающего эпизод предательства Иуды и пленения Христа:



Dann Toten er das Le - ben gab

В некоторых конспектах вторая тема, содержащая яркий декламационный жест, трактуется как возглас учеников «Bin ich's?» («Не я ли?»). А.А.Кандинский-Рыбников показал, что если рассматривать ее как состоящую из 4-х звуков без квартового хода и хроматизированного окончания, то этот нисходящий тетракорд проходит до возвращения первой темы 12 раз – по числу учеников, из них 11 раз – «истинно» (направлено вниз) и 1 раз – «ложно» (мотив заканчивается восхождением на секунду вверх, т. 27 – верхний голос), словно реплика Иуды.

Третья тема, основанная на фигуре *circulatio* – вращение, по мысли Яворского, символизирует чашу Причастия (Евхаристии) – таинства, установленного Христом на Тайной вечере (Причастие – одно из основных таинств христианской церкви, в котором происходит пресуществление вина и хлеба в кровь и плоть Христову, и вкушающий их приобщается к искупительной жертве Христа и очищается для новой жизни). Искупление даровано через страдания Иисуса на кресте. Поэтому чаша Причастия в духовном плане является одновременно и чашей искупления, и чашей страдания. Б.Л.Яворский приводил аналогию этой темы с хоральной прелюдией на хорал «Jesus Christus, unser Heiland» («Иисус Христос, наш Спаситель») (т. VI № 31) из круга хоралов к святому Причастию, исполняемых в дни «Тайной вечери».

Тема чаши проводится в фуге 12 раз, по числу учеников Христа, также соответствуя их вопросам о предательстве: «Не я ли, Господи?». Девятое проведение темы дано Бахом в обращении и сопровождается хроматикой баса и тенора – символами страдания (такты 47-48), соответствуя вопросу Иуды Искарота. Сразу же вслед за этим проведением звучат символы предопределения и первая тема фуги – молитва «О Боже, бла-

гостный Боже» – как ответ Христа Иуде: «Ты сказал». Это подчеркивает особую значительность момента, являясь своего рода рубежом формы фуги перед ее заключительным разделом.

Две большие интермедии заключительного раздела построены на новом материале, в основе которого лежат символы жертвенности и положения во гроб:



Заканчивается fuga символом предопределения, принятия своего жребия.

Таким образом, прочтение символики позволяет раскрыть многоплановость содержания произведения, отражающего и внешнюю событийность, и внутренний смысл эпизода Священного Писания.

Прелюдия и fuga cis-moll, I том

Ассоциативный образ цикла – «Моление о чаше».

В его основе – текст Евангелий: от Матфея (гл. 26, ст. 36-44); от Луки (гл. 22, ст. 40-44) – молитва Христа в Гефсиманском саду в ночь перед пленением. Текст повествует о том, как Иисус трижды молился Богу, Отцу Своему, чтобы чаша страданий миновала его, говоря: «Отче Мой! Если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя.» (Матф., гл. 26, ст. 42).

Прелюдия – скорбное ариозо, теме ее соответствует образ «воздевания рук вверх и бессильного опускания их». Ф.Бузони так характеризует прелюдию: «В благородной меланхолии этих звуков слышится приглушенное, лишь кое-где громче прорывающееся стра-

Начальный мотив темы звучит в двухголосных инвенциях Баха e-moll и f-moll, что говорит об общности содержания этих произведений – молитвенном сосредоточении. В прелюдии много нисходящих звукорядов (catabasis) – «знаков печали»; часто встречается символ предопределения (принятия своего жребия – «да будет воля Твоя») и символ постижения воли Господней:



В тактах 26 и 35-36 появляется первая тема фуги – крест, но изложенный с конца к началу. Он символизирует свершение крестной муки:



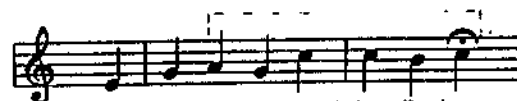
В фуге три темы.

1-я тема – один из важнейших у Баха символов – символ креста, распятия. Истоки этого мотива восходят к хоралам «Num komm, der Heiden Heiland» («Грядет язычников Спаситель»), «Christ, unser Herr, zum Jordan kam» («Христос, Господь наш, пришел к Иордану»), «Was mein Gott will, das g'schen allzeit» («Что мой Бог хочет, то сбудется»):



Num komm, der Hei-den Hei-land

Christ, un-ser Herr zum Jor-dan



Was mein Gott will, das g'schen all-zeit

М.С.Друскин пишет об этом символе: «Высокой степени обобщенности достигла хроматизированная тема распятия как эмблема страдания, «страстей Христовых». В разных интервальных сочетаниях она встречается во множестве баховских произведений, в явном или скрытом виде... Эмблема эта состоит из четырех разнонаправленных нот; если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста (+). Фамилия Бах (BACH) при нотной расшифровке образует такой же рисунок, что, вероятно, не могло не поразить композитора».

В разных интервальных и ритмических вариантах символ креста встречается во множестве, если не во всех сочинениях Баха.

Как символ страстей мотив креста звучит в «Страстях по Матфею» № 54 и 59 «Распни его», в мессе h-moll (Kyrie eleison, Crucifixus, Agnus Dei) и других. Этот символ многозначен уже в силу сочетания нескольких интонационных слоев: острые интервалы, хроматизация, мотивы вдоха, уменьшенная кварта – несопряжение как выражение страдания.

2-я тема – «чаша страдания». На картинах старых мастеров, посвященных молению в Гефсиманском саду, нередко в правом верхнем углу изображалась золотая мерцающая чаша, как бы парящая в воздухе. Фигура *circulatio* (вращение) передает образ витающей чаши страданий. По справедливому замечанию Р.Берченко, это многослойный образ, заключающий в себе прощение, прощение, сострадание и вместе с тем успокоение, умиротворение. Символ чаши несет и важнейший догматический смысл – Святого Причастия.

3-я тема – символ предопределения «Да свершится воля Твоя». Этот мотив содержится во многих хорах, на него приходятся ключевые слова текстов, выра-

жающие принятие воли Господней («Was mein Gott will, das g'scheh allzeit»), («Что мой Бог хочет, то сбудется»), «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в пеленах смерти»); «Es ist gewiss lich an der Zeit» («Это непременно в свое время») и др.

Три темы последовательно раскрывают содержание фуги: ожидание крестной муки, моление о чаше, неизбежность грядущих страданий. Главный этический смысл моления о чаше заключается в принятии предуготованного жребия, в смирении перед волей Бога. Поэтому в последнем разделе фуги (с т. 94) исчезает тема чаши и настойчивым *stretto* проводятся 1-я и 3-я темы – креста и предопределения. Это говорит о том, что чаша страданий принята Христом: «Да свершится страдание».

Прелюдия и fuga a-moll II том

Ассоциативный образ прелюдии – «Мытарства Христа»

После того, как Христа пленили в Гефсиманском саду, его водили к первосвященникам и старейшинам. Это отразилось в перемещениях тем *прелюдии*.

По словам Б.Л.Яворского, здесь переданы «мытарства, побои, образы страдания и шагов человека, ведомого издевающейся толпой (примечание: «исполнять грубо и хлестко!»).

Характер прелюдии раскрывается фигурами и символами, составляющими ее ткань. «Страдальческий ход» (фигура *passus duriusculus*) – хроматическая последовательность в пределах кварты – символизирует глубочайшую скорбь, смертельную муку. Рисунок шестнадцатых состоит из интонаций *креста*; он как бы об-

вивает скорбный ход баса, вызывая ассоциацию с погребальными пеленами, в которые оборачивали тело умершего. Этот рисунок также содержит скрытую хроматическую линию. В концах первого и второго тактов мотив креста изложен как символ искупления, указывающий на свершившуюся казнь во искупление грехов.

Третий такт состоит из интонаций *оплакивания, причитания, перемежающихся с горестными восклицаниями* (фигура *exclamatio* – ход на сексту вверх). Эти интонации определяют выбор артикуляции. Проставленная в редакции Б.Муджеллини артикуляция не соответствует природе этих мотивов и представляется неверной, так как она разрывает мотивные ячейки, которые не должны разъединяться:



Во второй половине прелюдии материал дан в обращении, что символизирует *надежду на искупление через смертную муку*.

В конце прелюдии (4-й такт от конца) музыка экспрессивно передает *плачи, рыдания*. В басу проходят интонации, символизирующие оплакивание – нисходящие секунды, как в кантате № 156 «Я уже одной ногой в могиле» и в противосложении фуги *fis-moll* I том. В верхнем голосе синкопированные мотивы содержат интонации креста:



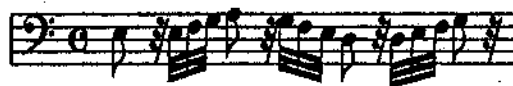
Ассоциативным образом для *фуги* послужил рассказ о пытках, когда на Христа надели багряницу и терновый венец и били его (Матф., гл. 27, ст. 27-30).

В конспектах баховских семинаров Яворского мы читаем: «*Фуга. Бичевание – образы страдания и мучений. Тема – крест и гвозди, терновый венец. Удары, свист плетей с узелками («кошки»), избивение, шумливая улюлюкающая толпа*».

Тема фуги, на наш взгляд, напоминает мотив креста из «Страстей по Матфею» на слова Христа, что Он будет распят:



Тема фуги содержит *три интонации креста* – возможно, по числу крестов на Голгофе. Эти интонации расширены, в них есть падения на уменьшенную и большую септимы, обостряющие впечатление мучительной боли. Противосложение построено на фигурах *tirata* – «стрела, выстрел», символизирующих *бичевание*:



В середине этой яростной, «свирепой» фуги возникает двухтактовый эпизод (т. 19-20), на первый взгляд не соответствующий ее основному образу. В нем проводятся символы воскресения (партия баса) и юбилеи в двух верхних голосах. Смысл этого эпизода – *грядущее воскресение, мистическое предощущение будущего*.

Прелюдия и fuga fis-mol I том

Ассоциативный образ цикла – «Несение креста»

Прелюдия и fuga соотносятся как две створки алтара, отображающие соответственно внешнюю сторону события и его сущность. Эпизод несения креста взят в разных аспектах, и, таким образом, происходит разделение одновременности на два момента. Это характерно для многих прелюдий и fug. Например, в цикле C-dur I тома прелюдия рисует сцену явления Ангела Марии и Благовещения, а fuga выражает постижение воли Господней: «Да будет мне по слову Твоему»; в цикле A-dur I тома прелюдия ассоциируется с образами волхвов, а fuga передает сущность их стремлений.

В цикле *fis-tnoll* ассоциативным образом прелюдии является «волнующаяся шумливая толпа, издевающаяся над Христом», а образ фуги – несение Иисусом креста на Голгофу и его предсмертное томление. *Прелюдия* передает яростное бурление толпы (фигура *circulatio* – вращение), ее *выкрики* – изломанная острая интервалика восьмых (фигура *saltus duriusculus*). Скачки на сексту, септиму, дециму символизируют неверующих. А. Швейцер называет подобные темы «темой матроса» по Писанию: «Христианин, нетвердый в вере, подобен матросу, ходящему по палубе корабля во время бури». Музыкальная ткань содержит *символы нисхождения (положения во гроб)*; в тактах 14-15 в верхнем голосе проходит *символ крестной муки*.

Яркой аналогией теме *фуги* является вступление к «Страстям по Матфею»; их поразительное сходство свидетельствует о сходстве содержания этих произведений – эпизоде шествия на Голгофу.

Тема фуги создает образ, как Христос шел, оставаясь и падая под тяжестью креста. Она изложена ритмически неровно, с остановками, как походка человека, побуждаемого к движению насильно, идущего не по своей воле.

Тема содержит *символ воскресения* – трехкратное восходящее движение в пределах терции, и *символ страдания* – скрытый хроматизм. Этим передается мысль, что воскресение свершится после долгих мучительных страданий. Смысл темы – через муки и страдания Христос идет к смерти и воскресению. Риман характеризует ее словами «Тоска и муки».

Противосложение сходно с кантатой № 156 «Я уже одной ногой в могиле» (номер 2), символизируя *ожидание смерти*. Подобный нисходящий символ содержится в теме фуги B-dur II тома, где Бах поставил хореические лиги, объединяющие секунды в пары:



Казелла и Бодки замечают, что падающие или поднимающиеся секунды означают у Баха выражение печали (риторическая фигура *suspiratio* – вздохи) и обычно слигиваются им попарно. Вероятно, такая артикуляция оправдана и в данном случае.

В конце противосложения звучит символ предопределения.

Интермедия строится на *символах постижения воли Господней* (восходящий тетрахорд), *положения во гроб* (нисходящие звукоряды, фигура catabasis), *оплакивания* (секундовые задержания в средних голосах).

Дважды тема проходит в обращении. *Обращенный символ воскресения, направленный вниз, символизирует смерть.* По нашей гипотезе, первое обращенное проведение темы в высоком регистре (т. 20-23) может означать пророческое предсказание грядущей смерти, ее *предначертанность на небесах.* Второе – в низком мрачном регистре (т. 32-35) – *свершение смерти на земле.* Перед ним в такте 30 звучит обращенный символ страстей, означающий искупление. Так выражается идея, что *Христос, спасая мир, принося ему искупление грехов, сам погибает.*

Но последнее проведение темы в основном виде – направленное вверх – несет завершающий смысл воскресения через смерть: «Смертию смерть поправ». Повышенный эмоциональный тонус передается нагнетанием патетических средств – удвоениями в сексту и дециму.

Б.Л.Яворский указывал на аналогию в тематизме и содержании этой фуги с фугами dis-moll II тома («Страдания Иисуса на кресте») и gis-moll I тома («Семь слов Спасителя на кресте»), особенно в противосложениях указанных фуг.

Два цикла прелюдий и фуг – es-moll и b-moll из I тома – также едины по содержанию. Темы этих фуг цитируют хорал «Из бездн бед взываю я к Тебе» в его первом варианте. Оба эти цикла относятся к «Страдальческому периоду», в них повествуется о страстях Христа и его смерти. Однако их ассоциативные образы отражают разные моменты события и различные психические состояния присутствующих при нем людей.

Прелюдия и fuga es-moll I том

Ассоциативный образ – «Снятие с креста и горестное созерцание плащаницы, которой было овито тело умершего Христа»

Этот трагический эпизод привлекал внимание многих художников. Можно вспомнить Джотто, Дюрера, Рембрандта. Как в картинах, так и в этой прелюдии общее настроение – сдержанная скорбь.

В прелюдии два звуковых плана, противоположных по смыслу. Первый план – *выражение человеческого горя:* восклицания скорби, душевной боли, прерываемые паузами. Второй же план – равномерное чередование аккордов – можно представить как тихий перезвон колоколов, как *бесстрастное течение времени,* объективность, своим покоем подчеркивающую страдания людей.

Прелюдия написана в размере Сарабанды – 3/2. Уместно привести характеристику Яворским этого медлительного танца в работе «Сюиты Баха для клавира»: «Сарабанда возникла в Испании как (...) церковный обряд, род крестного хода в Страстную пятницу вокруг плащаницы. Впоследствии сарабанда стала применяться во время торжественных погребений при отдании посмертных почестей усопшему – похоронный кортеж обходил вокруг стоявшего посередине церкви катафалка, преклоняя оружие и знамена. Из этого можно вывести, что Сарабанда соответствовала похоронному маршу...».

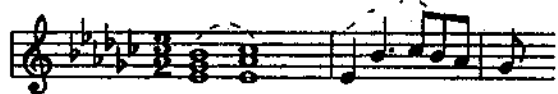
Сравнение с Сарабандой дает представление об общем движении в прелюдии; кроме того, метрические фигуры Сарабанды обуславливают фразировку мелодии. В той же работе Яворский писал: «Моторно-

метрическая фигура Сарабанды была дважды трех-
дольна J.J.J. или, J.J.J.J.J. причем вторая доля
склонна была или к удлинению, сливаясь с третьей
долей или частично J.J. , или полностью J. ; или
подвергалась, вместе с третьей долей, однородному
расчленению J.J.J. .

Сарабанде свойственны начало с сильной доли
фигуры и женское окончание перед цезурами». Явор-
ский предлагал отличную от общепринятой фразиров-
ку мелодии, при которой возгласы прерываются, как
бы улетаая в небо, и не заканчиваются:



Фразировка позволяет, кроме того, выявить скры-
тый символ вызывания, выкликания, заключенный в
первых аккордах прелюдии. Этот символ, ход на квин-
ту вверх и малая секунда вверх, расшифрован в теме
фуги, что подтверждает единство их содержания:



В прелюдии встречается символ искупления –
в 6-м такте от конца:



Фуга *dis-moll* по иному выражает идею прелюдии.
Если в прелюдии горе страстно, то фуга – это *внутрен-*
нее созерцание горя. Все развитие фуги носит характер
медитативного погружения в идею. В экспозиции изла-
гаются основные мысли для медитации. Это тема

фуги – первая строфа протестантского хорала «Aus
tiefer Not schrei ich zu Dir» («Из бездны бед взываю я к
Тебе»), взятая Бахом почти целиком (лишь без первого
звука), а также символы: воскресения (в сжатом виде –
восходящий звукоряд из 5-ти звуков), предопределения,
постижения воли Господней, положения во гроб (фи-
гура *catabasis*), пеленания (нисходящие и восходящие
мелодические линии), крестного страдания, острой боли
(фигура *passus duriusculus*, т. II) – то есть круг мыслей,
связанных с искупительной жертвой Христа.

Яворский считал, что эта фуга гораздо лучше зву-
чала бы в вокальном исполнении, так как голосом
можно придать большую гибкость теме, выделить все
ее изменения, что на рояле составляет большую труд-
ность. Однако именно «вокальность» звучания долж-
на быть идеалом для исполнения этой фуги.

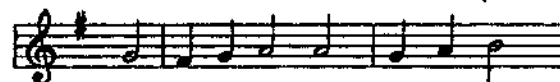
Прелюдия и фуга *b-moll* I том

Ассоциативный образ – шествие на Голгофу.

Смерть Иисуса Христа (прелюдия)

и отчаяние предстоящих перед крестом (фуга)

В мелодической линии *прелюдии* проходит хорал
«Из бездны бед взываю я к Тебе» в его втором вари-
анте:



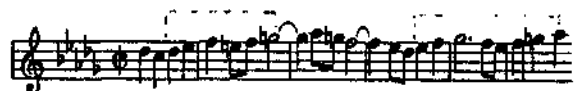
Это символ воскресения, проводимый здесь в ми-
норе. В прелюдии слышится поступь и скорбный хор.
В басу звучит непрерывный колокольный звон, что
придает прелюдии характер похоронного шествия.

Удвоения в терцию, сексту, дециму усиливают драматизм события. В Евангелии есть описание: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» (Матф. гл. 27. ст. 45). По мысли А.А.Кандинского-Рыбникова, наступление тьмы Бах изображает движением баса вниз, достигающим самого низкого звука прелюдии – ми-бемоль большой октавы (т. 17-19).

Самый патетический момент прелюдии – такт 22 – символизирует, очевидно, *миг смерти Христа*. Девятизвучный аккорд с выразительной фермой и паузой несет двойную символику: пауза во всех голосах (фигура *aposiopesis* – умолчание) в музыке барокко приобрела значение смерти, а число 9 в христианской числовой символике имеет смысл совершенства, конечности, окончательного завершения, свершения пророчества. В Евангелии сказано, что Иисус «испустил дух» «около девятого часа». И вслед за патетическим аккордом в последних полутора тактах прелюдии в басу, как *бой часов, девять раз звучит «си-бемоль»*.

В *фуге b-moll* тема хорала «Из бездны бед взываю я к тебе» (в первом варианте) несколько меняется. Начальный ход на квинту вверх заменен падением на кварту вниз, в результате чего образуется интервал не малой секунды, а малой ноты (тоже число 9), и символ взывания, выкликания получает особенно горестный оттенок, характеризую *«вопли женой на похоронах Христа»*.

В фуге использованы оба мелодических варианта хорала. Второй вариант – основа противосложения и интермедий:



Глубину страданий подчеркивает нисходящий порядок вступления голосов в экспозиции фуги, «символизирующий погружение в мир скорбей».

Таким образом, прелюдия и фуга *b-moll* I тома передают более непосредственный, нежели в цикле *es-moll*, эмоциональный отклик на трагическое событие, остроту боли свеженанесенной раны.

Прелюдия и фуга E-dur II том

Ассоциативный образ цикла – «Лестница»

В материалах баховских семинаров указано, что прелюдия и фуга E-dur II том включены в догматический цикл (то есть посвящены трактовке одного из догматов церкви), и ассоциативным образом служит понятие «Лестница», что означает духовное продвижение – «лестницу» к постижению Бога. Однако в конспектах нет подробного анализа. Мы проведем его на основании методики Б.Л.Яворского.

Основная идея цикла E-dur выражена хоральной цитатой, являющейся темой фуги. Это начальная строфа хорала «Herr Gott, dich loben wir» («Тебя, Боже, хвалим»), имеющего вариант со словами «Jesu, nun sei gepreiset» («Восхвалим же Иисуса»).

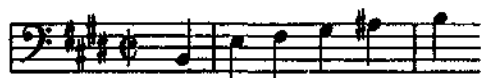
Прелюдия создает характер благодатной просветленности. Она начинается *символом креста* в мажорном диатоническом варианте, образуемом двумя верхними голосами, как выражение идеи *крестного благословения*. Музыкальная ткань прелюдии соткана из *символов пребывания в радости* (опевание одного звука, перебор звуков трезвучия), *символов нисхождения Святого Духа и Вознесения*, передавая состояние *благодати*.



Тема *фуги* почти точно цитирует начальную строфу хорала:



В противосложении проводится мотив из хорала «Jesu Leiden, Pein und Tod» («Страдания, мучения и смерть Иисуса»), на который в тексте хорала приходятся слова «Провозгласил в последний час»:



Тема *фуги* – мотетно-строфическая, построена по принципу развития и обогащения основной темы попеременно вступающими символами. В первом проведении доминируют интонации восходящей кварты как *символа истовой веры*.

Второму проведению сопутствуют *символы воскресения* в сжатом виде (восходящий звукоряд из пяти звуков – фигура *anabasis*).

В эпизоде *cis-moll* появляются *символы предопределения* и «страдальческий» хроматизированный ход (знаки крестных мук Христа). Заключают этот эпизод нисходящие звукоряды – «знаки печали», *символы умирания, положения во гроб* (фигура *catabasis*).

В разделе *fis-moll* тема заполняется проходящими тонами, приобретая сходство с хоралом «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в пеленах смерти»). Его начальный мотив проводится без двух первых звуков (как в трехголосной симфонии *a-moll*). Это не только модификация главной темы *фуги*, но сознательное введение новой темы, логически вытекающее из

предшествующего эпизода, о чем говорит использование полной даты первого мотива хорала «Христос лежал в пеленах смерти» (в теноре). Вступления тем образуют двухголосные *stretto*, которые проходят 3 раза, как бы соответствуя трем дням пребывания Иисуса в гробу:



Такое превращение хвалебного хорала в погребальный напев с последующим возвращением к первоначальному виду (в уменьшении, т. 27) вызывает аналогию со строками Символа веры: «...и страдавшего, и погребенного. И воскресшего в третий день по Писанию. И возшедшего на небеса, и сидящего одесную Отца».

Расходящееся движение голосов в такте 29 символизирует в данном контексте распространение христианства. После этого символа торжествующе, убежденно звучит тема «Тебя, Боже, хвалим» в основной тональности и основном виде. Ей сопутствуют символы постижения воли Господней (восходящие тетрахорды).

В репризе проходят символы восхождения, постижения воли Бога, интервалы восходящей кварты – символ истовой веры. В тактах 38-39 и 40-42 квартовые ходы вместе с другими голосами образуют движение наподобие ступеней лестницы.

Итак, *фуга последовательно раскрывает содержание хорала, соответствующее главным догматам христианства, и приобретает значимость музыкального воплощения Символа веры (Credo).*

Прелюдия и fuga G-dur II том

*Ассоциативный образ цикла -
«Искушение Евы змеем»*

Б.Л.Яворский относил этот цикл к периоду Ветхого Завета, повествующему о грехопадении прародителей.

Основанием для такой трактовки явилась тема фуги, извивающаяся наподобие змеиных колец. А.Швейцер пишет:

«Музыкальное изображение дьявола постоянно привлекало Баха. Так как в начале Библии он представлен в виде змея, то Бах изображает его изгибами и сплетениями движущегося вверх и вниз мотива. По его теологии сатана тождествен дьяволу: поэтому извивающиеся мотивы появляются и там, где «виновник зла» носит имя сатаны... Очень характерный «сатанинский» мотив находим в кантате № 40. Текст басовой арии гласит: «Адский змей, тебе не страшно? Ныне родился тот, кто, победив, разможжит тебе голову». В музыке слышны не только извилистые движения змеи, но и мощные удары ног, раздавливающих голову...».

Подобные мотивы встречаются в речитативе для альты из той же кантаты № 40, рассказывающем о змее, который очаровывает Еву лстивой речью; в первом хоре кантаты № 19 и в хоре кантаты № 80 на слова «И если б мир был полон чертей».

Прелюдия передает образы *блаженного рая*, «прелести райской жизни; журчание ручьев и спокойное движение деревьев». Пасторальный характер, «буколическая атмосфера», по выражению Мильштейна, создается легким звучанием фактуры, подражающей игре на струнных инструментах, и удержанными, как на волынке, звуками органного пункта.

Тема *фуги* – образ змеи, обволакивающей, как кольцами, искусительными словами. В интермедии слышен диалог: упрямо-капризные вопросы (т. 24-25, 28-29) и уклончиво-сомневающиеся ответы (т. 26-27, 30-31).

Соблазн, по мысли Яворского, *передается трелью*. Самый сильный момент искушения – трели в низком регистре (т. 57-61).

Змея взвивается вверх по дереву познания добра и зла, чтобы вручить прародителям яблоко искушения, и, совершив соблазн, уползает вниз. Это изображается гаммообразными извивающимися движениями тридцатьвторых вверх перед кодой фуги и вниз – в конце.

Б.Л.Яворский отмечал, что по стилю мышления прелюдия и fuga – ранние сочинения Баха, они сильно противоречат духу стилю мышления в 1740-е годы. Первые варианты прелюдии и фуги, относящиеся примерно к 1720 году, значительно отличаются от окончательной редакции. Включая этот цикл во II том «Хорошо темпированного клавира», Бах существенно его переработал.

Идея сатанинского соблазнительства воплотилась, по мысли Яворского, и в двухголосной инвенции d-moll. Но в отличие от прелюдии и фуги G-dur II тома, где искушение полно очарования и обольщения, инвенция d-moll передает его злостную сущность. Тема инвенции – музыкальная характеристика змея-искусителя; ей присущ тот же «змеевидный», кольцеобразный рисунок; падения на уменьшенную септиму придают ей оттенок «злостности».

Яворский указывал на аналогии этому музыкальному образу в кантате № 213 при изображении змей, приближающихся к Геркулесу («Herkules auf dem Scheidenwegen» – «Геркулес на распутье»), в кантате № 19, где передаются конвульсии гигантской змеи, поражаемой Святым Михаилом («Er erhub sich in Streit» – «Он возвысился в сражении»), в теноровой арии кантаты № 107, басовой арии кантаты № 130.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После детального анализа 10 прелюдий и фуг ХТК целесообразно попытаться выявить те особенности, которые делают эту музыку жизненно необходимой, значимой для широких кругов современных слушателей.

Из анализа очевидно, что композиция и содержание этих произведений сложны и многослойны. Казалось бы, это не способствует их широкой популярности. Религиозность содержания, которая обнаруживается при разборе прелюдий и фуг по методу Б.Л.Яворского, не лежит на поверхности и открывается «посвященному» слушателю, владеющему музыкальным лексиконом эпохи.

Секрет жизненности и эстетического универсализма музыки Баха нужно искать в особенностях баховского символа. Мы видели, что символ диалектичен, обращен одновременно к сознательному и подсознательному. Это – живой язык, выражение цельного потока музыкального сознания; так интегрировалась в творчестве Баха языком музыки духовная жизнь эпохи. Для раскрытия символа необходимо войти в этот поток. Цельность смысла можно выявить, если не просто фиксировать значение символа, но разрабатывать его нюансы, находить связи между смысловыми элементами языка, где одни символы дополняют и углубляют другие, образуя многослойный контекст. По словам П.Флоренского, «символ сам по себе еще не есть музыка, но станет таковою лишь после контрапунктической разработки его нашим духом, и притом – непременно личной, непременно всякий раз, хотя бы и воспроизводимой, – но творчески».

При анализе организующей роли символов в музыке Баха не праздным будет вопрос о том, что являлось целью при написании прелюдий и фуг «Хорошо

темперированного клавира»: разработка музыкальной формы или решение определенной смысловой задачи, то есть писались они как «чистая» музыка или же как произведения программные.

Ответить на этот вопрос можно лишь в том случае, если бросить хотя бы беглый взгляд на все музыкальное творчество Баха. Программная музыка играла в нем огромную роль. Произведения Баха с текстом – кантаты, оратории и в особенности пассионы, – имеют определенную литературную программу. Деятельность кантора в церкви предусматривала сочинение музыки к церковным праздникам. Писание ее составляло каждодневную работу, которой Бах занимался большую часть своей жизни. Это объясняет, насколько привычными для него были религиозные темы и сюжеты.

В инструментальной музыке Баха программность никогда не выступает явным образом. Единственным исключением является написанное им в 19-летнем возрасте «Каприччио на отъезд горячо любимого брата». Наличие или отсутствие программы является внешним признаком. По сути же творчество Баха есть отражение цельного мирозерцания. Поэтому в программных произведениях главное – не сюжет или программа, не действие как таковое, а его смысл, нравственно-философская суть. В кантатах и особенно в пассионах, в наиболее сложных произведениях, выступает с самоочевидностью то, что Бах выработал технику, при которой форма настолько «уничтожает содержание» (по выражению Л.Выготского), что сама становится смыслом, значение подтекста в громадной степени превосходит содержание сюжетного текста. Ассоциативные связи, философские и лирические отступления в такой мере разбивают сюжетную форму, что прин-

ципом ее объединения становится музыкальный смысл, закон чистого искусства. С другой стороны, в инструментальной музыке, построенной по музыкальным законам, из элементов этой «чистой» структуры возникает, как мы видим, осмысленный сюжет. Здесь содержание так глубоко вращается в музыкальную логику оформления материала, что становится ее неотделимым компонентом.

Таким образом, в инструментальной музыке Баха и в его сочинениях с текстом наблюдается ситуация, когда содержание произведения оказывается имманентным его форме. Это в большой мере объясняется символичностью мышления Баха. У него символ неотделим от структуры образа, в данном случае – специфически музыкального, он не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно вложить в образ и затем извлечь из него. Символ является приемом О-ФОРМления образа, способом его существования. Следовательно, возможность прочтения инструментальных произведений Баха на основе символа не является результатом их программного замысла, так как символ не ограничен чисто логической структурой, он богаче и шире. Сочинения Баха построены на интуитивном сопоставлении и развитии символов в изменчивости и текучести их смысла. Поэтому смысловые связи между ними столь глубоки и разнообразны. Они образуют единую живую ткань, в которой каждый исполнитель и слушатель открывает близкие для себя спектры значений. Программный принцип построения сделал бы эти связи однозначными и неизмеримо обеднил бы их.

Предлагаемый в этой работе подход к постижению смыслового мира музыки Баха – один из многих возможных. Его историческая и стилистическая обоснованность дает исполнителям творческий метод к

осмыслению содержания и созданию интерпретаций на высоком уровне подлинности. Выявление ассоциативных образов будит фантазию исполнителя, помогает раскрыть внутреннюю сущность произведений, предлагая не внешнее иллюстрирование, а толкование заложенного в них религиозного и философского смысла.

О КОМПОЗИЦИИ И СОДЕРЖАНИИ ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ И.С. БАХА

Общепринято, что музыке И.С.Баха свойственны проникновение в сложный внутренний мир человека, выражение его глубинных состояний, что главное в музыке Баха – это смысл, выражение сущностного содержания.

Казалось бы, особняком в этом отношении стоят сюитные циклы И.С.Баха. Они обычно рассматриваются как привычный светский жанр, несущий в силу своей танцевальной специфики довольно ограниченную информацию. Если бы это было так, то из всего музыкального наследия Баха сюиты представляли бы единственный жанр, музыка которого лишена глубокого содержания. Построенная на определенном сопоставлении танцев, инструментальная сюита потеряла ко времени Баха свое прикладное назначение, отошла от жанрового первоисточника. Однако неясно, приобрела ли она новое значительное содержание, утратив старое, и если нет, то почему этот жанр мог интересовать композиторов и слушателей в течение почти двухсот лет, сохраняя в общих чертах свою традиционную схему. Попытаемся ответить на этот вопрос на примере анализа Французских сюит И.С.Баха для клавира.

Шесть сюит для клавесина, получившие название «Французских», были написаны И.С.Бахом не позднее Кётенского периода. Неполный автограф этих сюит (без шестой) содержится в первой «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (1722). Окончательный вариант всех шести сюит содержится в копии, сделанной учеником Баха Гербером (1725), в которую Бах внес некоторые текстовые и штриховые поправки.

В Кётенский период (1717-1723) Бах написал большую часть светских оркестровых и инструментальных произведений. Эта направленность творчества объясняется отчасти тем, что Кётен был кальвинистским городом, и Бах как лютеранин не мог занимать в нем церковной должности.

В литературе отсутствует однозначное решение вопроса о происхождении названия сюит (как французских, так и английских). По мнению Форкеля французские сюиты получили свое название потому, что были написаны во французском вкусе. Б.Л.Яворский указывает на их соответствие французской схеме *basses danses*, представляющей собой цикл плавных, степенных, важных танцев без прыжков. В этот цикл входили *реверансы*, которым в сюите соответствовали *паваны и аллеманды*; *хоровод* – ему соответствовали *гальярды и куранты*; *променад* – соответственно *сарабанды*; *le tordion* (*tordre* – крутить, вертеть) – *жиги*. Еще одна предполагаемая причина та, что вставные номера во французских сюитах – исключительно французские танцы.

Названия «англез» и «полонез», возможно, вызовут возражения, но англез – разновидность французского гавота, а полонез в сюите E-dur представляет собой «менуэт-полонез», как он озаглавлен в списке Гербера.

В процессе развития сюитного жанра происходило освобождение музыки от жанровой первоосновы как ее первоначального содержания. Его место должно

было занять новое содержание. Здесь было два пути: наполнять сюиту программностью, либо трактовать ее как чистое движение.

Первая тенденция проявилась уже в сюитах Букстехуде, в которых он «изобразил искусно природу и свойства планет», и у Фробергера, представлявшего «на простом клавире целые истории с описанием, включая портреты лиц с их свойствами души».

Такая тенденция особенно развилась во французской музыке, пошедшей по пути превращения сюиты в цепь психологических, жанровых, портретных зарисовок. Ф.Куперен давал в своих сюитах «своеобразную, живую, звучащую газету придворных злободневных событий и характеристику героинь дня». В этом сказывалось театральное влияние, намечался уход к программности, в сторону внешних, материальных проявлений движения.

Одновременно в немецкой композиторской школе существовала вторая тенденция в развитии жанра. Движение в сюите абстрагируется, превращаясь в сопоставление различных его типов. В особенности ярко это проявилось в сюитах И.С.Баха и Г.Ф.Генделя. С этой точки зрения «Французские сюиты» Баха по существу не являются французскими, так как опираются на классическую немецкую традицию.

Жанровая первооснова движения

При всей удаленности сюитных танцев Баха от их жанровой первоосновы прообраз танцевального (материального) движения в них все же явственно ощущается.

Так, в *аллеманде* отразилось неспешное, умеренно церемонное «продвижение многих пар через анфиладу комнат». Этот своеобразный «немецкий полонез»,

которым открывались придворные празднества при дворах владетельных сеньоров, сопровождался взаимными приветствиями и короткими репликами, что получило отражение в полифоничности изложения аллеманды, во взаимных «перебиваниях» голосов, в сложности сплетения отдельных «недосказанных» мотивов, которые составляют ткань аллеманды.

Куранта – сольно-парный танец франко-итальянского происхождения. Фигуры (па) танца могли свободно варьироваться, менять размер и рисунок, что проявилось в пластичности мелодики, ритмики и полифонии курант. Круговое вращение танцевальной пары предопределило гибкость и закругленность фразировочного рисунка.

Сарабанда – торжественно-сосредоточенный скорбный танец-шествие – возникла в Испании как церковный обряд, род крестного хода (*sacra banda*) с плащаницей, совершаемого в церкви по кругу, а позднее – обряд торжественного погребения, прощания с усопшим. Движение «вокруг», обход «кругом» отразились в кругообразном строении сарабанды с периодическим возвратом к исходной мелодической формуле. Характерные остановки на вторых долях такта подчеркивали скорбную сосредоточенность, как бы «затрудненность» движения, вызванную горестным чувством. С течением времени сарабанда приобрела значение символа, выражения печально-торжественного, углубленно-психологического и часто траурного начала. Эта глубина содержания и сосредоточенность состояния закономерно привели к тому, что сарабанда стала смысловым и психологическим центром сюиты.

По вопросу происхождения и национальной принадлежности *Жиги* в музыкальной литературе встречаются разногласия. Одно время установилось мнение,

что это танец английских матросов. А.Швейцер же производит слово «жига» от шутивного французского названия старинной скрипки «gigue» – «окорок», и трактует его как танец скрипача. Скрипичное происхождение жиги явствует из характерной фактуры изложения мелодии, присущей большинству баховских жиг. Существует много разновидностей жиг: старинная кельтская, французская лютневая четырехдольная гомофонного или имитационного склада, французская клавирная трехдольная с пунктирным ритмом и полифонизированной фактурой (тип «канари»), как, например, во Французской сюите *c-moll*; итальянская скрипичная жига с триольным ритмом, складывающимся в четырехдольность, как в сюите *G-dur*. В творчестве Фробергера сложилась фугированная жига в двухчастной форме, где вторая часть построена на обращении основной темы. И.С.Бах заимствовал эту форму у Фробергера, введя в нее все разновидности жиги. Фугированность придала первоначально сольной или парной жиге характер коллективности, завершающей всеобщности танцевального действия, благодаря чему жига стала заключительной частью сюиты.

Основные танцы в сюите ко времени Баха уже отделились от танцевальной первоосновы и стали скорее определенными типами движения. Ф.Куперен в поздних сюитах вообще отказывается от танцевальности, превращая сюиту в цикл миниатюр, состоящий из жанровых, пейзажных и психологических зарисовок. У Баха же происходит поистине удивительная вещь: традиция жанра сохраняется во всем многообразии и при этом поднимается на высокий уровень обобщения. Через жанр, явственно просвечивающий сквозь обобщенно-полифоническую форму, Бах выражает определенное музыкальное и философское содержание.

В понимание цикла сюиты Бах также вкладывает много нового, трактуя традиционные части (аллеманду, куранту, сарабанду и жигу) иначе, чем вставные номера. Он полифонизирует основные танцы, часто приближая аллеманду к прелюдии, жигу к фуге. Так, жига во французской сюите G-dur представляет собой трехголосную фугу. Сарабанду Бах преподносит как «медленное или умеренное движение на 3/4, стремясь, как будто, только противоречить основным устоям танцевальной схемы. Например, такая, казалось бы, ограничивающая ритмическую фантазию деталь, как остановка на второй доле такта нисколько не мешает редкостному разнообразию в ритмическом движении баховских сарабанд».

Вставные же танцы, облегченные по фактуре, сохраняют ясную жанровую определенность. В книге Ж.Тьерсо «Народная песня во Франции» приведена историческая справка о введении в танцевальный этикет вставных танцев: «*Маргарита Валуа, имевшая красивые ноги, сменила basses dans (танцы понизу) в которых ходили, на бурре, в котором подпрыгивали*».

Вставные танцы назывались ранее *Galanterie*, позже – *Intermezzi*. Шпитта называет их интермедийными. В словаре Д.Грова отмечается: «вставные танцы хорошо отвечают требованиям формы, увеличивая равновесие цикла по другую сторону сарабанды». Вставные танцы закрепляют «круговое» строение сарабанды, в отличие от «линейности» первой пары танцев и «крепко увязывают драматургический узел цикла». По мысли Т.Ливановой, они представляют собой своеобразные интермеццо в циклах. Это является особенностью сюитной композиции Баха. Вторую особенность баховских сюит Т.Ливанова видит в тяготении к определенному «эмоциональному центру» внутри

сюиты, который очень часто становится лирическим центром. Его функцию выполняет в основном сарабанда. Роль лирического центра возрастает в связи с контекстом (подвижная куранта с одной стороны и «рассеивающее» интермеццо с другой). Это дает право говорить о перерастании контрастов динамических в контрасты эмоциональные и образные (при сохранении первичных сюитных контрастов). Финальная жига одновременно отвечает интермеццо по своей определенности, яркости, и в то же время противоречит ему по своей насыщенности полифонией. Таким образом, жига играет роль «компенсирующего финала».

Вывод, который делает из вышеуказанного Т.Ливанова, заключается в мысли о том, что Бах «намечает внутри танцевальной сюиты новые функции некоторых частей, выдвигая в качестве опорных точек цикла лирический центр, интермеццо и финал, и кладя в основу композиции новый, более высокий тип контраста».

Из анализа структур сюитных циклов выявляются и другие существенные драматургические функции вставных танцев у Баха. Главным является их смысловое назначение. Они возвращают формулы движения (мелодического или ритмического), заложенные в начале сюиты, выявляя и обыгрывая содержащиеся в них главные мелодические идеи. То, что во вставных номерах танцевальная основа более очевидна, чем в основных танцах, подтверждает эту их функцию. Поначалу абстрагированная, очищенная от бытового жеста музыкальная мысль приобретает большую материальную наполненность, вызывает ассоциации зримой пластики. Идея движения получает образную конкретность жанрового выражения. В рассмотрение вводится инертная масса, движимая силой, проявленной в сарабанде.

Таким образом, танец обобщенный, как средство, через которое Бах выражает определенное содержание, противопоставит танцу в его первоначальном назначении.

Мелодический язык

Мелодическая фантазия Баха проявилась в сюитах чрезвычайно щедро. Каждая сюита имеет индивидуальное «мелодическое лицо», характерную пластику линий. При этом своеобразие языка вырастает из общезначимого лексикона эпохи барокко, в котором большое место занимали музыкально-риторические фигуры.

В *аллемандах* использованы спокойные, умеренно аффектированные мелодические обороты: фигуры восхождения и нисхождения (*anabasis* и *catabasis*) как изображение движения; формулы поклона, приветственного жеста; мотивы «вьющегося» движения. Часты излюбленные в эпоху барокко «малые диссонансы», задержания в средних голосах для выражения нежной жалобы, томления, страдания; восходящие малые секунды – носители грусти, меланхолии; уменьшенные и увеличенные кварты как выражение горькой печали.

В *сарабандах* спектр применения фигур шире, они острее по аффективным свойствам, подчеркивая напряженность эмоционального тону и значимость смыслового содержания сарабанды, ее личностный характер. Это неприготовленные диссонансы, выражающие, по словам Ж.Рамо, «отчаяние или чувства, ведущие к испугу и в которых есть что-либо поражающее»; восходящие сексты – формула восклицания (*exclamatio*); интонации вздоха; мелизмы – трели, группетто, пальтриллеры, передающие дрожание голоса и как бы «раскачивающие» звуки. В мажорных сарабандах появляется не свойственная минорным ритмическая формула шестивия: согласно Кванцу, «пунктированные ноты в сочетании с выдержанными серьезное и патетическое выражают».

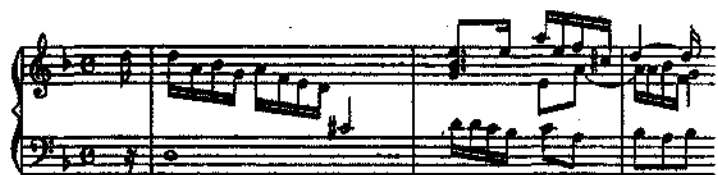
Музыкальный язык *курант* и, в особенности, вставных танцев больше отражает внешний рисунок пластического жеста, влияние жанра в них заметнее. Сольно-парная, «фигурная» природа их танцевальности привела к закреплению за определенными «па» характерных мелодических оборотов. Таковы круговые, «скрученные» в спирали мотивы курант, сочетающиеся в итальянском их типе со стремительным разбегом гаммообразных линий. В менуэтах это формулы медленного каданса и фигуры типа группетто – *ciclosis*; мелодические обороты, вызывающие зрительные ассоциации с цепочкой фигур танца: поклонов, изящных поворотов, реверансов и т.п. В гавотах и бурре отразились интонационно-ритмические формулы «подпрыгивания-приседания» и дробного частого «притаптывания». Жига как итоговая часть цикла соединяет жанровость с обобщенностью полифонического развития.

Таким образом, мелодический язык сюит сохраняет отпечаток характера движений в танцах, породивших соответствующие части сюиты, но, выступая в роли риторических фигур, он переводит это движение в драматургический план, и тем самым в значительной степени отрывает его от исходного материального движения в хореографическом понимании.

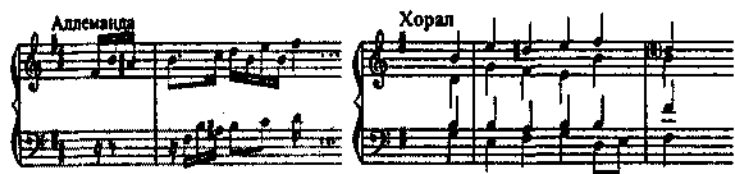
Музыкальные символы

Искусство эпохи барокко эмблематично. «Метафоры, сравнения, отвлеченные понятия данного типа культуры преобразуются в эмблемы». Эта особенность отразилась и в музыке. За рядом устойчивых, отшлифованных временем интонаций закрепились семантические значения, превратившие их в музыкальный символ – выражение в звуках определенного понятия,

идеи. Таков мотив креста, символа крестной муки – основа мелодики аллеманды d-moll; он развивается в сарабанде, приобретая обостренную напряженность интонаций:



Мотивным ядром аллеманды h-moll является символ предопределения. В хорах «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в пеленах смерти») и «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» («Что мой Бог хочет, то сбудется») на подобный мотив приходится слова: «Вера принимает смерть» и «То сбудется»:



За восходящими звукорядами закрепились символика воскресения, за нисходящими – умирания, «положения во гроб». Печальная согбенность нисходящих звукорядов присутствует во всех сарабандах. Особенно заметна их роль в сарабандах d-moll и Es-dur, где нисходящие мотивы проводятся как равноправные с главным материалом. Эти «знаки печали» также характерны для музыкального языка И.С.Баха.

Символ сострадания – восходящее трезвучие с секундовым завершением – лежит в основе сарабанды h-moll. Тот же смысл присущ ему во вступительном хоре из «Страстей по Матфею» на слова «Придите, о дочери, помогите мне оплакивать» и в прелюдии fis-moll из II тома ХТК.

Использование мотивной символики в сюитах не случайно. Если рассматривать все шесть Французских сюит во взаимосвязи мотивных соотношений и порядка ладотональностей, можно прийти к выводу о смысловом единстве цикла.

В эпоху барокко была распространена семантическая трактовка тональностей, за которыми закреплялись типологические значения.

Так, тональность *D-dur* выражала «шумные» эмоции, бравурность, героизм, победное ликование.

Тональность *h-moll* считалась «пассионной», связанной с образами страдания, распятия.

Наиболее печальными были «мягкие» тональности *c-moll*, *f-moll*, *g-moll*, *b-moll*.

Для выражения печали, траурности использовался *c-moll*.

С понятием «триединства» (Троицы) ассоциировался *Es-dur* с его тремя бемолями.

Одна из чистых, «твердых» тональностей, нередко применяемая Бахом для выражения радостного чувства – *G-dur*.

Тональности *A-dur* и *E-dur* – светлые, часто связаны с музыкой пасторального характера.*

В свете этого взаимозависимость тональностей и символов во «Французских сюитах» может читаться так: патетический d-moll с символом крестной муки; печально-горестный c-moll с интонациями креста в обращенном, «закрытом» варианте (в сарабанде) в качестве символа свершившейся крестной муки; страдальческий h-moll с символом предопределения. После группы минорных сюит, связанных с драматически-скорбными образами, идут три мажорные сюиты: Es-dur – просветление,

*Подробнее о семантике тональностей см.: Друскин М. «Клавирная музыка» - Л. 1960 г., стр. 76; Захарова О. «Риторика и клавирная музыка XVIII века» (2, с. 14,15).

основанное на вере в волю Бога (символ Троицы); G-dur – светлая радость, юбилеи в мажорных трезвучиях, составляющих основную мотивную идею сюиты; E-dur – мягкая оживленность с «благодарственными поклонами» в аллеманде, юбилеями в куранте и пасторальностью вставных танцев.

Такое сопоставление тональностей и использование символов, однако, не дает оснований для того, чтобы нагружать сюиты религиозно-философским содержанием. Даже при широком использовании мотивной символики, например, в сюитах d-moll и h-moll, их не удастся прочесть на основании символов как связный и логически осмысленный текст, подобно прочтению Б.Л.Яворским прелюдий и фуг ХТК. Поэтому символы в сюитах воспринимаются как некое образное представление мысли и являются более высокой ступенью абстракции, чем сама мысль.

Что же касается общей композиции цикла Французских сюит по тональному признаку, то она вряд ли была рассчитана на религиозное прочтение и скорее явилась подсознательным результатом философско-эстетических представлений Баха. Но, каковы бы ни были его причины, сам факт организации сюит по определенному принципу говорит о том, что цикл сюит, написанных одновременно, не является случайной подборкой пьес. Поэтому в сюитах должно присутствовать общее содержание, объединяющее их в единый цикл.

Мотивные связи

Мотивное родство – традиционный прием связи частей сюиты в единое целое, вплоть до превращения сюиты в цикл вариаций на одну тему, как в сюите Букстехуде на хорал «Auf meinen lieben Gott». Мотивные связи во Французских сюитах Баха, являясь приемом

организации формы, становятся также способом раскрытия содержания. «Такую музыку надо не просто слушать, а вслушиваться в нее, как всматриваешься в сложный узор. Вся она пронизана знаками, намеками, причем не понятийными, не опосредованно-ассоциативными, а чисто музыкальными: то тут, то там промелькнет какой-либо мотив, ритмоинтонационный или гармонический оборот, от которого протянутся далекие, еле уловимые слухом нити – от одного раздела пьесы к другому, либо от этой пьесы к следующей. Любой такой мотив требует повторения – и именно в этих повторах обретает реальную жизнь. Все взаимосвязано...».

В музыкальную ткань аллеманд вплетены несколько мотивов – прообразов движений, которые будут реализоваться и развиваться в частях цикла, причем в каждом цикле неповторимым образом, по своим, только ему присущим законам. «В мотиве... заключено основное устремление, прообраз движения, господствующего на больших протяжениях, нередко во всем произведении, и сообщающего ему его характер». С этой точки зрения аллеманда – не только вступительный танец-«приветствие», но и «изложение темы речи» всего цикла. По словам М.Друскина, «...аллеманда начала выполнять функцию интонационно-тематической «завязки» цикла, ввода в него».

В Музыкальном словаре Вальтера (1732) сказано: «Аллеманда в музыкальной партите является одновременно пропозицией, из которой... куранта, сарабанда и жига производятся как ее варианты». Маттесон определяет характер аллеманды как Ruhe des Anfangs – «спокойствие зарождения». В этих высказываниях ясно определена роль аллеманды как первого раздела музыкально-риторической диспозиции, о чем будет подробнее сказано ниже.

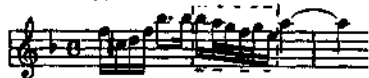
Рассмотрим функции мотивных связей на примере сюиты *d-moll*. Аллеманда содержит четыре мотивные зерна (идеи). Самый важный из них – мотив креста. Ему сопутствует тетрахорд, выстраивающийся в довольно продолжительные линии – *catabasis*, и меняющий направление во второй половине пьесы как инверсия – *anabasis*. Эти два мотива станут основным музыкальным материалом сарабанды. Символ креста проводится здесь в инверсии:



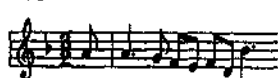
Это дополняет смысл музыкальной речи: нисходящий мотив креста в аллеманде в системе символики Баха означает уже свершившуюся крестную муку и приобретает значение «искупления», а восходящий является знаком сиюминутной остроты трагизма. Нисходящий тетрахорд полностью соответствует символике, означая оплакивание (см. пример).

Промелькнувший мотив в характерной ритмоформулой  достаточно детально разрабатывается во втором разделе аллеманды, чтобы не остаться незамеченным. Этот второстепенный для аллеманды мотив является главной тематической ячейкой куранты, что позволяет рассматривать последнюю как антитезу аллеманде:

Аллеманда



Куранта



Для более экспрессивных по содержанию сюит *d-moll* и *b-moll* Бах предпочел французский тип куранты с полифонизированной фактурой и сложным размером (3/2, 6/4). По типу движения они меньше контрастируют с аллемандой, чем итальянские куранты с их стремительностью и определенностью характера. Но пружинистая энергия их мотивов, взрывчатость внутренних структур, тактовых и имитационных, прихотливая ритмическая игра двух- и трехдольности восполняют постепенность развития аллеманд. В них возникает внутреннее сопротивление, проявляющееся в напряженных остановках и асимметричных переборах движения. Так, например, комплементарная ритмика куранты *b-moll* резко перебивается синкопами верхнего голоса, смещающими ритмическую структуру:



В противовес свободному, бесконфликтному развертыванию движения в аллемандах, куранты французского типа аккумулируют энергию напряжения. В этом их преимущество перед итальянскими, которые «более стабильны и в меньшей степени требуют за собой следующую часть», четко замыкая первый раздел цикла, в то время как куранты французского типа благодаря структурной усложненности подготавливают дальнейшее развитие и являются связующим звеном к сарабанде.

Подобная функция куранты свойственна всем трем минорным циклам. Куранта сюиты *c-moll* представляет собой слияние обоих типов: двухголосное изложение и

трехчетвертной размер итальянской куранты сочетается с ритмической прихотливостью и сложностью мелодического рисунка французской куранты.

За такими курантами следуют *сарабанды* кантиленного плана, построенные на мотивах-символах. Они углубляют и раскрывают смысловую и эмоциональную линии цикла, усиливают экспрессию.

Следующие после них *вставные танцы* создают эмоциональный контраст типа релаксации (расслабления), носят интермедийный, «рассеивающий» характер. Сказанное подтверждают *два менуэта* сюиты d-moll. Материалом для первого из них послужила четвертая мотивная ячейка аллеманды – разложенные трезвучия, септаккорды, восходящие секстаккорды:



При этом в мелодической линии содержится скрытый мотив креста. В менуэтах просвечивает и основной мотив куранты в сочетании с типичной формулой медленного каданса. Таким образом, в менуэтах происходит суммирование, слияние пары противопоставлений: аллеманды-тезы и куранты-антитезы.

Итогом развития цикла d-moll, синтезом всех основных движущих мотивов является по традиции *жига*. Она наделена результирующей функцией; в ней яростно утверждается основной тезис – два первых мотива аллеманды. В жиге он усилен обостренным

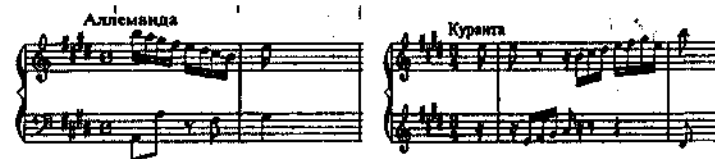
ритмом и мощным энергетическим импульсом от столкновения в теме противоположных направлений.

Итак, мотивные связи сюиты не только цементируют цикл – они имеют драматургическое значение как в раскрытии смысла, так и в организации формы. Смысловая линия, постепенно углубляясь к сарабанде (почему и понадобился французский тип куранты), через вставные менуэты подводит к синтезированию, обобщению и акцентировке внимания на утверждении главного тезиса в жиге. При этом создаются арки симметрий, благодаря которым композиционная структура сюиты становится не линейной, статичной, а приобретает характер живого становления из разнонаправленных устремлений. Возникают спирали, «завихрения» конструкции, усиленные соединением частей в определенные блоки.

Музыкально-риторический план

В каждой сюите форма цикла создается по своим внутренним закономерностям, однако можно выявить единые принципы их композиции.

Так, аллеманда и куранта по традиции создают устойчивое ядро сюиты, как ранее павана и гальярда. Во Французских сюитах они крепко спаяны в пару противоположностей. Их противопоставление выявляется разными способами. В сюитах d-moll и Es-dur применен принцип контрдиспозиции, когда второстепенный материал становится главным, а в сюите E-dur он же усилен инверсией мотивов:



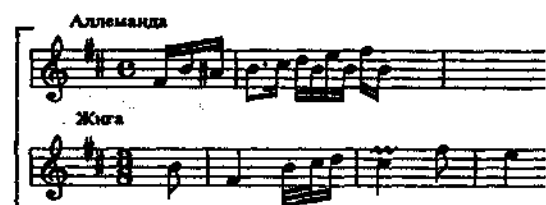


В сюите h-moll тематизм аллеманды зеркально изложен в куранте. В курантах Es-dur и G-dur происходит «выпрямление» поступенно-затрудненного движения аллеманды стремительным, напряженным пробегом мелодических линий. «Мелодическая кривая» становится «мелодической прямой». Куранта c-moll представляет сжатую концентрацию интонационного рисунка аллеманды: ее круговое вращение противопоставляет линейности аллеманды.

По другую сторону сарабанды – оси симметрии – возникают парные группы вставных танцев и жиги. Их назначение может быть различным в зависимости от контекста.

В сюитах d-moll и c-moll вставные танцы носят интермедийный характер, выполняя функцию «рассеивания». Этим подчеркивается итоговая роль жиги как энергетической кульминации.

В сюите h-moll подобную релаксационную функцию выполняет менуэт с трио. Вслед за ним возникает блок англез и кельтской жиги. Англез возвращает основной мотивный тезис, а в жиге он излагается в инверсии каждого интервала:



Происходит переосмысление первоначального образа на его противоположность. Но зеркальное отражение есть не противоречие, а выявление оборотной стороны по существу одного и того же явления. Поэтому сопоставление англез и жиги воспринимается как двойное утверждение основного тезиса.

Парность гавота и арии сюиты Es-dur выполняет функцию подготовки материала жиги, тематические связи которой с аллемандой и курантой очень отдаленные. В гавоте появляются контуры рисунка аллеманды в обращении, причем сделан акцент на интервал кварты с опеванием, что служит предвосхищением темы жиги. В издании под редакцией Э.Петри гавот и ария разделены менуэтом. Это, по-видимому, ошибка. Гавот и ария в этой сюите образуют слитную пару, скрепленную традиционным принципом варьирования части путем ритмического дробления длительностей*.

Структура цикла G-dur представляет собой три парных образования: аллеманду-куранту, гавот-бурре, лур-жигу. Осью служит сарабанда как сильный энергетический центр, подчеркнутый патетическим пунктирным ритмом с большим внутренним напряжением, как бы натяжением силовых линий.

В этой сюите двукратная парность гавота-бурре и лур-жиги выявляет и развивает основную мотивную идею цикла – трезвучие G-dur.

В аллеманде содержится сопоставление линейности и гармонических «узлов» аккордики. В куранте

*В издании Баховского общества 1895 года и в указателе произведений Баха В.Шмидера менуэт не стоит в основном цикле, а приводится как позднее добавление, аналогично прелюдии и второму гавоту этой сюиты в редакции Э.Петри. Минуэт может быть включен в сюиту, но, в соответствии со структурной логикой цикла, либо после гавота и арии, либо перед ними, как делает Г.Гульд. В последнем случае образуется дополнительная пара сарабанды и менуэта, связанных между собой некоторой общностью мелодического рисунка.

разрабатывается линейность «спрямленного» типа, при котором постепенность развертывания мелодии, присущая аллеманде, с изгибами и частыми отходами от основной линии мелодического рисунка, сменяется стремительным разлетом прямых гаммообразных пассажей. При этом тождество характерных мотивов подтверждает принципиальное единство музыкального материала аллеманды и куранты:



В сарабанде начинает проступать гармонически-аккордовая основа. Если в аллеманде гармония служит средством объединения мелодических линий и их фактурного обогащения, то в сарабанде сама мелодика трезвучна, гармония является ее структурой.

Это выявление основной звучащей идеи – трезвучия – можно уподобить «вычленению дифференциала сюиты»*.

Последующие пары частей посвящены разработке дифференциала, рассмотрению его в разных аспектах: в *гавоте* представлена вертикаль; *бурре* посвящено линейному развитию дифференциала в противоположных направлениях. Заклочительная пара частей – *лур* и *жига* – с наибольшей ясностью и полнотой разрабатывают трезвучие. Они противопоставлены по направлениям движения и по его характеру, взаимодополняя друг друга зеркально-контрастной парой, как англез и жига сюиты *h-moll*. При этом в луре происходит

*«Дифференциал» – основное понятие математической теории дифференциального исчисления, – бесконечно малые части, из суммы которых складывается непрерывность.

постепенное развитие сферы трезвучия путем последовательного присоединения голосов, а в жиге – путем наложения, суммирования.

Жига, построенная по типу двухчастной фуги Фробергера, дает идеальную возможность сочетания движений, их сравнения в последовательности или одновременности, являясь, таким образом, итогом развития и свободным, смелым овладением звукового пространства.

В *сюите E-dur* существует сложный блок из четырех танцев, в его центре находится пара из менуэта-полонеза (как он назван в списке Гербера) и бурре, в которых разрабатывается основное тематическое зерно аллеманды. Они обрамлены гавотом и менуэтом, в которых главенствует собирание интервалки по вертикали. Это создает дополнительный центр, посвященный утверждению первоначального мотивного материала.

Отсюда напрашивается вывод о некоторой близости распорядка сюит риторической согласованности разделов формы: аллеманда является изложением «темы речи» (*propositio*), куранта играет роль возражения (*confutatio*), жига служит заключением (*peroratio*). Более свободно трактуются сарабанды и вставные танцы, которые могут выполнять роль утверждения главной мысли (*confirmatio*) или же риторического отступления (*digressio*).

Взгляд на сюиту как совершенную музыкальную форму, достигающую художественного равновесия и контраста, изложен в словаре Дж. Грова (Ц), причем в этом усматривается основная идея сюиты, объясняющая возможность длительного ее существования как жанра. Но такой взгляд ставит на первое место результат процесса, а не его причину, являясь по существу формальным.

Философское содержание

Анализ музыкального текста Французских сюит выявляет их сложность и многоплановость. Выше была сделана попытка рассмотрения их с разных позиций с точки зрения некоторых эстетических принципов эпохи барокко при анализе музыкального языка и системы мотивных связей; с точки зрения содержащихся в них религиозно-философских символов, с позиций чистой музыкальной формы, а также с исторической и жанровой позиций.

Каждый из этих подходов позволяет понять какие-либо отдельные черты структуры и композиционных принципов сюит. Однако ни одного из них недостаточно даже для ясного понимания содержания каждой сюиты, не говоря уже об установлении смысла всего цикла. Благодаря представлению об их чисто светском предназначении сложилось понимание сюиты не как произведения с самоценной сущностью, а как привычного развлекательного жанра, основным конструктивным принципом которого «была неподвижность, единообразие, изобразительность, характеристика» (Б.Л.Яворский). Он пишет: «В сюите... нет принципа соподчинения противоречивых элементов единству конструкции. В сюите все части равноправны, равнозначительны в конструкции; поэтому и сама сюита может быть уподоблена тем крестьянским строениям, в которых под одной общей крышей, в виде одной кровельной конструкции, одной конструктивной ладотональности, без всякой перспективы, ютятся и хозяева, и птичий двор, и свиньи, и конюшни, и хлев, и стойло, и сеновал, и амбары... Сюита... основывала свою конструкцию на периодичности, устойчивости, исключала соотношение энергий».

Возможен и другой взгляд, если допустить, что сложность и многоплановость формы сюит диктуется заложенным в них глубоким философским содержанием.

Когда говорят о философском содержании музыкального творчества Баха, на первый план совершенно справедливо ставят религиозно-философские проблемы, выдвинутые Реформацией и Возрождением, которые можно кратко сформулировать как проблемы гуманизма. Однако проблемы гуманизма не были единственными философскими проблемами, волновавшими людей в то время. Параллельно происходил бурный процесс развития наук, связанный с необходимостью коренного пересмотра многих представлений об окружающем мире. В частности, с конца XVI до середины XVIII веков происходило осмысление человечеством идеи движения.*

Античность и Средние века представляли мир статично и движения, по существу, не понимали, что выразилось, например, в знаменитых софизмах Зенона о стреле, об Ахиллесе и черепахе. В XVI – начале XVII веков Коперник и Кеплер открывают законы движения планет. Галилей разрабатывает основы динамики и законы инерции. Лейбниц (1646-1716) и Ньютон (1643-1727) создают дифференциальное и интегральное исчисления, то есть математическую теорию движения. Законы Ньютона завершают пересмотр представлений о механическом движении и создают фундамент классической механики.

*Поэтическим выражением идеи движения является, в частности, стихотворение Дж. Бруно:

Покоя нет – все движется, вращаясь,
На небе иль под небом обретаясь,
И всякой вещи свойственно движение,
Близка она от нас иль далека,
И тяжела она или легка.

Задачи эпохи решает не отдельная личность, а человечество в целом. Общий интерес к движению выдвигает и в музыке жанр, дающий способ музыкального постижения идеи движения, – сюиту. В музыке абстрактно существует движение в разнообразнейших формах – ритмической, мелодической, интонационной, тембровой, динамической и др. Вследствие своей бесконечной подвижности музыка позволяет реализовать и созерцать самые разнообразные виды движения, превращаясь таким образом в метод его медитативного постижения. Она дает интуитивное проникновение внутрь движения, позволяет видеть его одновременно и обобщенно, и в мельчайших деталях.

Инструментальная музыка дает возможность, абстрагируя мелодику и ритм от их конкретного материального воплощения в пластике, сделать их гораздо более конкретными в собственно музыкальном звучании и тем самым реализовать стремление Декарта к созданию абстрактно-конкретного понятия, «которое бы обладало непосредственной очевидностью представления и, вместе с тем, не имело бы его чувственного признака».

Не случайно расцвет жанра сюиты совпал по времени с эпохой разработки классических методов описания движения в физике и математике. В этой связи становится понятным интерес к сопоставлению типов движения в сюитах, отмечавшийся многими исследователями.

Изложенное относится, конечно, не только к сюитам Баха, но и ко всей истории жанра сюиты в эпоху барокко и в особенности к ее немецкой традиции, к которой, как уже отмечалось выше, принадлежат и Французские сюиты Баха. В то же время французская тенденция к программности в сюитах является, при таком их понимании, упадком жанра.

Бах выявил эту идею наиболее совершенно, существенно абстрагировав движение в сюите от его жанровой первоосновы и трактовал сюиту как сопоставление и развитие типов движения в чисто духовном плане.

А.Швейцер отмечает: «Бах выражает в музыке все, что так или иначе соответствует движению, которое можно передать звуковой линией», относя свое высказывание ко многим произведениям Баха. Особенность сюит, в частности «Французских», состоит в том, что анализ движения является их главным содержанием.

Взгляд на структуру сюит Баха как на сопоставление типов движения высказывал А.Швейцер: «В аллеманде Бах передает полное силы спокойное движение; в куранте – умеренную поспешность...; сарабанда у него является изображением величавого торжественного шествия: в жиге, наиболее свободной форме, главенствует полное фантазии движение». Б.Л.Яворский определял сюиту как сопоставление «моторных схем». М.С.Друскин писал: «Бах, опираясь на... конструктивные закономерности, сопоставлял типы движений, контрастно их противопоставлял и одновременно объединял мотивно-вариационной техникой».

Однако, если учесть глубину разработки Бахом общего для всех сюит принципа сопоставления типов движения в отдельных частях, можно гораздо более полно понять структуру отдельных сюит и цикла в целом.

Движение представляет собой изменение в пространстве и времени и связано с некоей причиной – энергией. Аллеманда является первым изучением структуры пространства, в котором будут развиваться первоначальные идеи – зародыши движения. Пока это еще почти статика – топология пространства. После

первого ориентирования в пространстве *куранта*, со своим выющимся лентообразным рисунком, осуществляет смелый охват всего пространства в более раскрытом, «раскрученном» движении. Выражаясь терминами механики, она соответствует кинематике. *Сарабанда* — энергетический центр движения — выявляет его первопричину. В ней происходит философское осмысление, созерцательное погружение в идею. *Вставные танцы* демонстрируют уже движение под действием определенной силы, переводят его в более осязательные конкретно-образные формы. В механике они соответствуют динамике. Полифонизированная обобщающая *жига* дает сложение и наложение разных типов движения в одновременности. Здесь демонстрируется полное овладение пространством, временем, динамикой, и на его основе достигается свобода сложнейших, последовательных и одновременных движений.

Глубина и сила воздействия Французских сюит в большой мере объясняется тем, что это музыка как бы не сочиненная, а услышанная в исходном тематическом материале. От каждой аллеманды Бах приходит к разным результатам. Различие природы материала диктует различие музыкального оформления и структуры сюиты, которая развивается так же легко и естественно, как растет дерево — как бы не по воле композитора, а лишь под его наблюдением. Это проявляется и в различии композиций минорных и мажорных сюит. Минорные сюиты построены на сопоставлении музыкальных символов. Они выражают определенное понятие, мысль. Широко использованные в них музыкально-риторические фигуры передают аффект — душевное движение.

Основой композиции мажорных сюит являются сложные мотивные связи, выявляющие разные грани

материала. В них преобладает высокая степень процессуальности и разветвленности формы.

Описанные особенности соответствуют разным объектам движения: движение мысли, движение эмоции и движение *per se*, т.е. в чистом виде. В минорных сюитах мысль неотрывна от эмоции, причем движение мысли приобретает абстрагированный характер: оно не содержит конкретной программы, а является сопоставлением мыслительных образов в виде музыкальных символов. В мажорных сюитах с их подробной системой вычленения, развития и суммирования мотивных идей, со сложной перекрестной симметрией, главенствует идея движения в чистом виде.

Величие Баха сказалось в том, что он сумел выявить, глубоко развить и сопоставить идеи движения самых разных объектов, от чисто музыкальных (мелодии, гармонии, полифонии) через психологические* (движение образов, мыслей, эмоций, смыслов) к совершенно абстрактным, рассматриваемым физикой и математикой.

При таком подходе Французские сюиты Баха предстают как результат осмысления и анализа в образно-интуитивном преломлении различных типов движения в духовном плане, и таким образом вырастают как бы в целый философский трактат, который можно было бы назвать «*De natura motus*» — «О природе движения». Тогда сложность и богатство их содержания приходят в соответствие со сложностью и богатством композиционной структуры.

В каждой из Французских сюит происходит процесс развития движения, в котором она предстает не просто

*Здесь имеется в виду сопоставление на интуитивном уровне, так как понятие психологизма во времена Баха еще не было сформулировано.

как расположение частей, а как исследование процесса становления и раскрытия идеи движения в его разных типах, как любование движением. Такой взгляд на сюиту помогает охватить содержание сюитного цикла, проанализировать в деталях его музыкальную конструкцию и тем самым создать предпосылки для более содержательного исполнительского прочтения.

ЛИТЕРАТУРА К РАЗДЕЛУ О КОМПОЗИЦИИ И СОДЕРЖАНИИ ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ

1. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
2. Захарова О. Риторика и клавирная музыка XVIII века. М., 1989. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 104.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931.
4. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И.С.Баха и ее исторические связи. Ч. 1. М.-Л., 1948.
5. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. Сост. Шестаков В. М., 1971.
6. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. Сов. композитор. М., 1975.
7. Фишман Н. Эстетика Ф.Э.Баха. Сов. музыка. 1964. № 8.
8. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1987.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965.
10. Яворский Б.Л. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947.
11. The New Grove of music and musicians. London. 1980. Vol. 1-20.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
Музыкальная риторика как композиционный прием	7
Протестантский хорал как составная часть музыкального языка И.С.Баха	12
Баховская система символов	16
Общая композиция "ХТК" с точки зрения его религиозно-философского содержания ..	24
Примеры раскрытия духовного содержания некоторых прелюдий и фуг "ХТК"	29
Прелюдия и fuga C-dur I том	30
Прелюдия и fuga B-dur I том	35
Прелюдия и fuga fis-moll II том	39
Прелюдия и fuga cis-moll I том	44
Прелюдия и fuga a-moll II том	47
Прелюдия и fuga fis-moll I том	50
Прелюдия и fuga es-moll I том	53
Прелюдия и fuga b-moll I том	55
Прелюдия и fuga E-dur II том	57
Прелюдия и fuga G-dur II том	60
Заключение	62
О композиции и содержании "Французских сюит" И.С.Баха	65
Жанровая первооснова движения	67
Мелодический язык	72
Музыкальные символы	73
Мотивные связи	76
Музыкально-риторический план	81
Философское содержание	86