

Искусство интерпретации

В. Б. Носина

Символика музыки

И. С. Баха



КЛАССИКА-XXI

В. Б. Носина

*Символика музыки
И. С. Баха*



КЛАССИКА-XXI

МОСКВА 2004

УДК 786
ББК 85.313(3)
Н84

Носина В. Б.

Н84 Символика музыки И. С. Баха. — М.: Классика-XXI, 2004. — 56 с.

ISBN 5-89817-097-9

Работа профессора РАМ им. Гнесиных В. Б. Носиной посвящена детальному разбору баховского ХТК в рамках концепции знаменитого отечественного баховеда Б. Л. Яворского. Опираясь на широко применявшиеся Бахом риторические фигуры, мотивную символику и цитирование хоралов, В. Носина раскрывает конкретное содержание избранных прелюдий и фуг через последовательное «прочтение» сюжетов — «Благовещения», «Поклонения пастухов», «Тайной вечери», «Шествия на Голгофу» и др.

Издание адресовано концертирующим пианистам, педагогам и учащимся музыкальных школ, училищ и вузов, всем интересующимся историей мировой художественной культуры.

УДК 786
ББК 85.313(3)

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-097-9

© Носина В. Б., 2004
© «Классика-XXI», 2004

ОТ АВТОРА

После повторного «открытия» музыки И. С. Баха в XIX столетии интерес к ней неуклонно растет. В последнее время этот процесс стал особенно заметным: творчество Баха завоевывает аудиторию слушателей, которые не проявляют интереса к «серьезной» музыке.

Каждое следующее поколение требует иного прочтения музыки. В наше время, когда конфликт духовности и бездуховности достиг, кажется, апогея, успех исполнителя музыки Баха в значительной мере зависит от того, насколько глубоко он сумеет проникнуть в ее содержательные пласты, достичь большего эмоционального и интеллектуального наполнения произведений и сделать их смысл созвучным духовным устремлениям современного человека.

Представляемая работа имеет целью дать исполнителям и педагогам ключ, который позволит им раскрывать сложное содержание баховской музыки. Таким ключом является мотивная символика — характерные повторяющиеся мелодические ячейки, которые присутствуют во всех сочинениях Баха, сохраняя закрепленные за ними значения. В разных жанрах роль мотивов-символов различна, но всегда они помогают раскрытию глубинного смысла сочинения. Использование этого метода проиллюстрировано на анализе содержания прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира». При разборе использованы методика и некоторые неопубликованные материалы из наследия выдающегося русского музыковеда, пианиста и педагога Болеслава Леопольдовича Яворского. Особое внимание уделено его концепции «Хорошо темперированного клавира» как обобщенного музыкального толкования образов и событий Священного Писания.

Работа написана на основании большого опыта автора в чтении лекций по анализу клавирных сочинений Баха в различных аудиториях, начиная от преподавателей высших музыкальных учебных заведений и кончая музыкальными училищами и школами.

Автор благодарит А. А. Кандинского-Рыбникова, Ю. П. Петрова и Б. И. Рабиновича за ценные советы и предоставленные редкие материалы.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

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 интерпретации баховских 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»¹.

В педагогической работе проблема раскрытия смысла баховской музыки особенно важна. При том, что в отношении двух- и трехголосных инвенций и прелюдий 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, часто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой»².

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

¹ Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75. М., 1984. С. 83–84.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 356.

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

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 философско-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...»¹.

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»².

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...»³.

¹ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинка. Ед. хр. 7387.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 331.

³ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинка. Ед. хр. 7359.

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, невысказанные один без другого...

Переходя в символ, образ становится «прозрачным»: смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива»¹. 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 соотношение 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 скрываемый ею смысл. С их точки зрения всякое явление действительности обязательно имеет этот скрытый смысл, и задача художника состояла в его раскрытии...»². Язык искусства — это язык символов. Разработанность языка, в том числе музыкального, сказывается в закономерности повторения ясно отчеканенных формул. В эпоху барокко был создан развитой музыкальный «лексикон», на котором воспитывались люди того време-

¹ Аверинцев С. Символ / Философский словарь. М., 1983. С. 607.

² Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. М., 1981. С. 22.

ни. Баховский музыкальный язык явился его обобщением. «Звуковые музыкальные явления, складывающиеся столетиями, превратились у Баха в организационные структуры, несущие определенный смысл, в символы...»¹. 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, начиная 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 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»².

¹ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 4454.

² Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв. М., 1983. С. 28.

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»¹.

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»².

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; фигуры *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, или *passus*

¹ Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв. С. 40.

² Там же. С. 43.

duriusculus — 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 звуко-ряды прочно связаны с символикой воскресения. Паузы во всех голосах (фигура *aposiopesis* — умолчание) применялись для «изображения» смерти; паузы, рассекающие мелодию (фигура *tnesis* — рассечение), передавали чувства страха, ужаса и т. д.¹

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 duriusculus*) выражают страдальческое скорбное чувство. Восходящее 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 место².

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

¹ Подробнее о свойствах и значениях музыкальных фигур см. работу Захаровой О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. С. 22–45.

² Берченко Р. Из истории отечественного баховедения. Б. Л. Яворский о Хорошо темперированном клавире: Дипломная работа МГДОЛК. М., 1985.

(*elaboratio, 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»¹.

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»². 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» характера, 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 Nomine 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

¹ Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв. С. 5.

² Бах И. С. Из посвящения к «Органной книжечке».

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»¹.

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»². 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 также в создании домашних хоральных сборников, включавших общинные хоралы

¹ Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. М., 1972. С. 516.

² Рязов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинка. Ед. хр. 352.

и духовные сольные песни с сопровождением. «Бах не только отредактировал цифрованный бас, но сочинил и мелодии к песням»¹.

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 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»)², 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 Höh'sei Ehr» («Только один Бог на небесах»)³ 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»)⁴ в двух вариантах, звучащие в циклах *es-moll*, *b-moll* I тома и *b-moll* II тома, или покаянный хорал «Herr Jesu Christ, du höchstes 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.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 19.

² По Б. Л. Яворскому (Ряузов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинка).

³ По Р. Э. Берченко (Берченко Р. Из истории отечественного баховедения. Б. Л. Яворский о Хорошо темперированном клавири).

⁴ По Б. Л. Яворскому (Ряузов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинка).

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 не умышленного, а получившиеся как наследие народного творчества, запечатленного в грегорианском напеве и затем в переработке этого же напева в протестантском хорале»¹. Так, например, Болеслав Леопольдович считал, что мелодический оборот из хорала «Durch Adams Fall» («Через падение Адама»; Т. VI № 21) становится у Баха символом предопределения — «предопределенности свершения жертвы»²:



Это предположение Яворского подтверждается тем, что в старинном гуситском хорале «Was mein Gott will, das g'scheh 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 — третья 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 (добрый пастырь)»:



¹ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 5793.

² Рязов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 306.

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 «Хорошо темпированном клавире» принадлежит Б. Л. Яворскому и «объективно доказывает, что в “Клавире хорошего строя” выражены важнейшие нравственные идеалы баховской эпохи, воплощенные в образах евангельских легенд»¹.

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...

¹ Берченко Р. Из истории отечественного баховедения.

5. Пунктирный ритм изображал бодрость, величие, торжество:



6. Триольный ритм  ... — усталость, уныние.

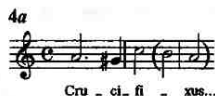
7. Скачки вниз на большие интервалы — септимы, ноны — старческую немощь <...> Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия, объятия вокруг.

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)¹:



Обратно — свершение:



Тот же мотив с синкопой — требование распятия:



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

13. Мотив искупления (воскресения, вознесения)²:



14. Всякие необычные мелодические последования выражают необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метрико-ритмического устройства, выражают

¹ Несопряжение — 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.

² «Это восхождение трехкратное — символ Воскресения на третий день, конечно, усиленно-условный символ».

разные оттенки той идеи, которой они соответствуют (как это можно видеть в 11).

15. Некоторое обращение мотива страданий с настойчивым ритмом изображает предопределение, неизбежную необходимость, “Да будет воля Твоя, а не моя”:



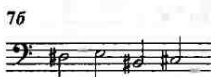
16. Удвоения в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание»¹.

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. Рязова, 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.



2. Постигание воли Господней — восходящий тетракорд.



3. Символ неминуемого свершения (восходящий и нисходящий секстаккорд, нередко заканчивающийся символом предопределения, как в цикле *fis-moll II* том):



4. Символ жертвенности — квартсекстаккорд (нередко с проходящим звуком в прямом или возвратном движении):

¹ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 6002.



5. Символ чаши страдания — фигура *circulatio*

11



6. Вознесение, восхождение — фигура *anabasis*.

7. Нисхождение, умирание, оплакивание — фигура *catabasis*.

8. Символ печали — падение на терцию.

9. Символ пребывания — перебор по трезвучию.

Как видим, музыкальные символы и хоральные мелодии имеют ясное смысловое содержание. Их прочтение позволяет дешифровать нотный текст, наполнить его духовной программой. С этой точки зрения понятие «чистой» музыки становится весьма условным. Истинная музыка всегда программна, ее программа — отражение процесса невидимой жизни духа.

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»¹.

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»².

Казалось бы, что может быть «чище», свободнее от программы, чем «Искусство фуги» — эта вершина полифонического мастерства? Однако А. А. Кандинский-Рыбников высказал доказатель-

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 332–333.

² Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. С. 425.

ную 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.

Первая тема — хорал «Из бездны бед зываю я к Тебе» (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*)¹:

12a Хорал



12b 1-я тема



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

Вторая тема — тема хорала «Все люди смертны» (*Alle Menschen müssen sterben*):

13a Хорал



13b 2-я тема



Третья тема — звуковая расшифровка фамилии Баха — ВАСН.

При развитии первой темы в музыкальную ткань вплетены мотивы «Он один (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:

14



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

15



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

¹ Выявлено А. А. Кандинским-Рыбниковым.

16a



16b



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. Альтниколю 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. Яворским¹. Материалом для симфонии послужил пасхальный хорал «Christ lag in Todesbanden» — («Христос лежал в пеленах смерти»):

17



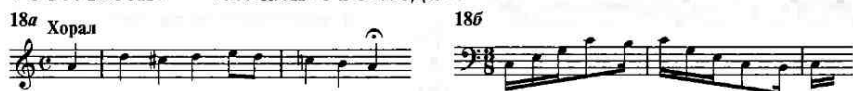
Содержание хорала: «Христос лежал в пеленах смерти, данных Ему за наши грехи. Он восстал и принес нам жизнь. Поэтому мы должны быть радостными, хвалить Господа и быть ему благодарными, и петь: Аллилуйя, Аллилуйя!». Первая тема симфонии — начальная мелодия хорала без двух первых звуков. В линию баса вплетен символ распятия, креста. Второму и третьему проведением темы сопутствуют восходящие и нисходящие линии как сим-

¹ Берченко Р. Из истории отечественного баховедения; Рязузов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки.

вол 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 хора. 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 хора звучит в основном виде.

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

Таким образом, в симфонии *a-moll* содержание хора раскрывается, комментируется и обогащается музыкальными средствами, типичными и понятными слушателям баховского времени.

ОБЩАЯ КОМПОЗИЦИЯ «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» 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, кончая XVIII столетием (включая и всю музыку Средневековья), впитавшим в себя все предшествующие идеи и средства выражения, воспользовавшимся всеми существующими и закреплёнными в музыкальной литературе той эпохи символами»¹.

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»².

Многие крупные музыканты ощущали присутствие Евангельской тематики в «Клави́ре хороше́го строе́». 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”»³.

Г. Бесселер пишет о том, что «экспрессивная мелодика баховской кантаты около 1720 года проникла в клави́рную музыку...». «Хотя слова текста теперь отпадают, остается действенной область аффектов, с которыми была первоначально связана экспрессивная мелодика: представление о страданиях и смерти Иисуса Христа»⁴.

¹ Рязуов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 352.

² Берченко Р. Из истории отечественного баховедения. С. 1.

³ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 2. М., 1982. С. 61.

⁴ Бесселер Г. Бах как новатор С. // Избранные статьи музыковедов ГДР. М., 1960. С. 107, 81.

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**»¹.

Духовная тематика, которую внесли в «Хорошо темперированный клавир» мелодии протестантских хоралов, мотивы-символы, музыка кантат и пассионов, поднимает его значимость до уровня духовных жанров².

«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, излюбленные 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»³.

Все прелюдии и фуги рассматривались Яворским в определенном порядке, им установленном, соответственно их содержанию и хронологии событий, служащих «ассоциативными образами» этого содержания⁴.

Ассоциативный образ представляет собой один из наиболее сложных художественных приемов. В нем связь между сопоставляемыми явлениями устанавливается не напрямую — через внеш-

¹ Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 4380. С. 1.

² Берченко Р. Из истории отечественного баховедения.

³ Там же.

⁴ Рязов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки.

нее 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 прелюдий 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.
e-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

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 7 циклов баховских семинаров¹. Итоговым стал Саратовский семинар 1941–1942 г., 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 символов².

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА 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».

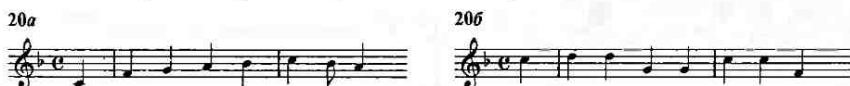
¹ Киев — 1916, 1917, 1919 г. Москва — 1924–25, 1927–28, 1938–41 г. Саратов 1941–42 г.

² При разборе использованы: конспекты Л. А. Авербух, Л. М. Гинзбурга, С. Н. Рязузова (Рязузов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки); материалы из фондов Б. Л. Яворского (Яворский Б. Фонд № 146 ГЦММК им. Глинки), С. Н. Рязузова (Рязузов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки), хранящиеся в ГЦММК им. Глинки; письма Яворского к С. Н. Протопопову; работа Р. Э. Берченко «Из истории отечественного баховедения. Б. Л. Яворский о ХТК» (Берченко Р. Из истории отечественного баховедения).

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

Фактура выписана Бахом дифференцировано: бас — средний голос — арпеджированные фигурации. 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...»)¹:



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

¹ По Р.Э. Берченко.

квартовых 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 квартовый 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):

22



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 1-м 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, составляющих эти слова, равняется числу 444. Таким образом, это священное число является числовым символом святого Причастия¹. Эта традиция распространилась 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 гамм². 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

¹ Значение числа взято из книги: *Mitchell Y. The City of revelation. London, 1978. P. 7.*

² Петров Ю. П. Диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991.

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»¹.

Мы считаем, что такое же глубокое по мысли содержание присуще 1-й двухголосной инвенции C-dur, открывающей «малый цикл» инвенций и симфоний.

В основе инвенции лежит та же символика постижения воли Господней:



Квартовая интонация с секупдовым 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* из 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:



¹ Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М., 1967.

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 из I тома, славословящей воскресение Христа.

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА В-DUR, I ТОМ АССОЦИАТИВНЫЙ ОБРАЗ ЦИКЛА — «ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ»

Его основой служит эпизод из Евангелия от Луки, рассказывающий о Рождестве Христовом (к прелюдии — Гл. 2. Ст. 8–15; к фуге — Ст. 15–20):

«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 струнных (скрипки, лютни). К хлеву направляются пастухи.

Прелюдия и fuga В-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. Поле-

ты 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 убоялись 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 рах». («Слава в вышних Богу и на земле мир»):



Латинский текст вполне подходит под хоральный мотив, даже ударение на слове «Deo» делается как при пении в церкви (т. 18). Яворский сравнивал эту часть прелюдии с хоральной прелюдией «In dulci júbilo» («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 «не действующее» 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 клавесином. Разложенные аккорды — игра ангелов на музыкальных инструментах — исполняются легко, прозрачно. Динамика пассажей-полетов зависит от их направления, т. е. при приближении к земле *crescendo*, как более зримое и реальное, при удалении в небеса — *diminuendo*. Первая строфа хораля 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 *leggiere*.

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 было 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», отображая поклонение пастухов. Эти интонации близки начальной мелодии хораля из Рождественского круга «*Nun komm, der Heiden Heiland*» — «Приди ж, язычников Спаситель»:

28а Хорал



28б Тема фуги



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»:

29



Второе противосложение — возгласы 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 fuga неполным проведением темы с погружением звукового плана в низкий регистр, что может соответствовать удалению пастухов «...и возвратились пастухи, славя и хваля Бога» (Ст. 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 возлиания 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 секупдовым 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 Бого-

матерь»), *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.:

30a



30b



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 как бы омывание, возлияние. В рисупок 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:

31



Нисходящие септимы и последнее падение мелодии на нону выражают предсмертное томление. Прелюдия заканчивается символом предопределения, говорящим 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».

32a

Месса *h-moll*



Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

32b

Кантата № 106



Яворский находил также сходство этой темы с хоральными прелюдиями на хорал «*Aus tiefer Not*» («Из бездны 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 хора «О Боже, благодатный Боже»:

33



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 tmesis), передающими скорбные вздохи:

34



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:

35



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:

36



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 тетрахорд 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 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 (т. 47–48), соответствуя вопросу Иуды Искариота. Сразу же вслед за этим проведением звучат символы предопределения и первая тема фуги — молитва «О Боже, благостный 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:



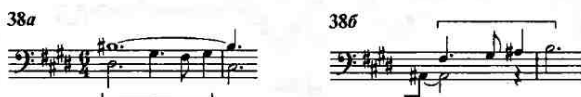
Заканчивается фуга символом предопределения, принятия своего жребия.

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

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА 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 страдание в духе “Страстей”»¹. 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.

Вторая тема — один из важнейших у Баха символов — символ креста, распятия. Истоки этого мотива восходят к хоралам «Num

¹ Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. М., 1967. С. 141.

komm, der Heiden Heiland» («Приди ж, язычников Спаситель»)¹, «Christ, unser Herr, zum Jordan Kam» («Христос, Господь наш, пришел к Иордану»)², «Was mein Gott will, das g'scheh allzeit» («Что мой Бог хочет, то сбудется»):



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 (X). Фамилия Бах (BACH) при нотной расшифровке образует такой же рисунок, что, вероятно, не могло не поразить композитора»³.

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

¹ Это наблюдение принадлежит А. А. Кандинскому-Рыбникову. В его статье мы читаем: «Семантику этого мотива в баховской музыке обычно возводят к возгласам толпы в «Страстях»: «Распни его!» Но в нашей литературе, кажется, не отмечалось, что хорал «Nun komm, der Heiden Heiland» (средневековый латинский гимн, переведенный на немецкий язык М. Лютером для использования его в протестантском богослужении) начинается с той же попевки, символизирующей грядущие страдания Христа. Отсюда и обилие крестообразных фигур в органных прелюдиях, фантазиях и партитах на этот хорал (в том числе и в баховских), и частое использование их там, где композиторы обращались к образу Спасителя или вообще к мысли о страданиях. Напев этого хорала был, как говорится, на слуху, что облегчало понимание замысла автора» (Кандинский-Рыбников А. А. Об интерпретации музыки И. С. Баха советскими пианистами и органистами // Русская книга о Бахе. М., 1985. С. 322–323).

² Наблюдение Р. Э. Берченко.

³ Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 168.

силу сочетания нескольких интонационных слоев: острые интервалы, хроматизация, мотивы вдоха, уменьшенная кварта — не сопряжение как выражение страдания.

Вторая тема — символ «чаши 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 прощание, прощение, сострадание и вместе с тем успокоение, умиротворение. Символ чаши несет и важнейший догматический смысл — Святого Причастия.

Третья тема — символ предопределения «Да свершится воля Твоя». Этот мотив содержится во многих хорах, на него приходится ключевые слова текстов, выражающие 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 непреложно 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 вторая и третья темы — креста и предопределения. Это говорит о том, что чаша страданий принята Христом: «Да свершится страдание».

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА А-МОЛЛ, II ТОМ АССОЦИАТИВНЫЙ ОБРАЗ ЦИКЛА — «МЫТАРСТВА ХРИСТА» (ПРЕЛЮДИЯ) «ИЗБИЕНИЕ ХРИСТА» (ФУГА)

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!”)¹.

¹ Рязов С. Н. Фонд № 447 ГЦММК им. Глинки. Ед. хр. 306.

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 обвивает скорбный ход баса, вызывая ассоциацию с погребальными пеленами, в которые оборачивали тело умершего. Этот рисунок также содержит скрытую хроматическую линию. В концах 1-го и 2-го тактов мотив креста изложен как символ искупления, указывающий на свершившуюся казнь во искупление грехов.

3-й 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:

41



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 тома. В верхнем голосе синкопированные мотивы содержат интонации креста:

42



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 — крик и гвозди, терновый венец. Удары, свист плетей с узелками («кошки»), избивание, шумливая улюлюкающая толпа».

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

43



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:

44



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

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА FIS-MOLL, I ТОМ АССОЦИАТИВНЫЙ ОБРАЗ ЦИКЛА — «НЕСЕНИЕ КРЕСТА»

Прелюдия и fuga соотносятся как две створки алтаря, 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 фуг. 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-moll ассоциативным образом прелюдия является «волнующаяся шумливая толпа, издевающаяся над Христом», а образ fuga — 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 назы-

вает подобные темы «темой матроса» по Писанию: «Христианин, нетвердый в вере, подобен матросу, ходящему по палубе корабля во время бури». Музыкальная ткань содержит символы нисхожде-ния (положения во гроб); в тактах 14–15 в верхнем голосе прохо-дит 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, останавливаясь 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 хро-матизм. Этим передается мысль, что воскресение свершится после долгих мучительных страданий. Смысл темы — через муки и стра-дания Христос идет к смерти и воскресению. Риман характеризует ее словами «Тоска и муки»¹.

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

45



Казелла и Бодки замечают, что падающие или поднимающие-ся секунды означают у Баха выражение печали (риторическая фи-гура *suspiratio* — вздохи) и обычно слигиваются им попарно². Вероятно, такая артикуляция оправданна и в данном случае.

В конце противосложения звучит символ предопределения.

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

Дважды тема проходит в обращении. Обращенный символ вос-кресения, направленный вниз, символизирует смерть. По нашей

¹ Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха. С. 205.

² Там же. С. 207.

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 бездны 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 ФУГА *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...»¹.

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 трехдольна ♩.♩.♩ или ♩.♩.♩, причем вторая доля склонна была или к удлинению, сливаясь с третьей долей или частично ♩.♩, или полностью ♩; или подвергалась, вместе с третьей долей, однородному расчленению ♩ ♩♩♩. Сарабанде свойственны начало с сильной доли фигуры и женское окончание перед цезурами»².

Яворский предлагал отличную от общепринятой фразировку мелодии, при которой возгласы прерываются, как бы улетаая в небо, но не заканчиваются:

46



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

47



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

¹ Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947. С. 24.

² Там же, с. 26.

48



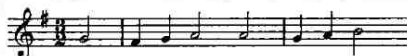
Фуга *dis-moll* по иному выражает идею прелюдии. Если в прелюдии горе страстно, то фуга — это внутреннее созерцание горя. Все развитие фуги носит характер медитативного погружения в идею. В экспозиции излагаются основные мысли для медитации. Это тема фуги — первая строфа протестантского хора «Aus tiefer 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 (фигура *catabasis*), пеленания (нисходящие и восходящие мелодические линии), крестного страдания, острой боли (фигура *rassus duriusculus*, т. II) — то есть круг мыслей, связанных с искупительной жертвой Христа.

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

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА В-MOLL, I ТОМ АССОЦИАТИВНЫЙ ОБРАЗ — ШЕСТВИЕ НА ГОЛГОФУ. СМЕРТЬ ИИСУСА (ПРЕЛЮДИЯ) И ОТЧАЯНИЕ ПРЕДСТОЯЩИХ ПЕРЕД КРЕСТОМ (ФУГА)

В мелодической линии прелюдии проходит хорал «Из бездны бед взываю я к Тебе» в его втором варианте:

49



ражает 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 ферматой и паузой несет двойную символику: пауза во всех голосах (фигура *aposiorepsis* — 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*¹.

В фуге *b-moll* тема хорала «Из бездны бед взываю я к Тебе» (в I-м 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 вызывания, выкликания получает особенно горестный оттенок, характеризуя «вопли женщин на похоронах Христа».

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

50



Глубину страданий подчеркивает нисходящий порядок вступления голосов в экспозиции фуги, «символизирующий погружение в мир скорбей»².

Таким образом, прелюдия и фуга *b-moll* из 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 — «ЛЕСТВИЦА»

В материалах баховских семинаров указано, что прелюдия и фуга *E-dur* из II тома включены в догматический цикл (то есть посвящены трактовке одного из догматов церкви), и ассоциативным

¹ На роль числа 9 в этой прелюдии обратил внимание Ю. П. Петров. Значение числа приводится по книге: *Michell Y. The City of revelation*. London, 1978.

² Берченко Р. Из истории отечественного баховедения.

образом им служит понятие «Лествица», что означает духовное продвижение — «лестницу» к постижению Бога. Однако в контекстах нет подробного анализа. Мы проведем его на основании методики Б. Л. Яворского.

Ведущая 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 носит характер благостной 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»:



Форма фуги — мотетно-строфическая, построена по принципу развития и обогащения основной темы поочередно 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 Хрис-

та). Заключают этот эпизод нисходящие звукояды — «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 цитаты первого мотива хора «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 хора 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 взошедшего 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, fuga последовательно раскрывает содержание хорала, соответствующее главным догматам христианства, и приобретает значимость музыкального воплощения Символа веры (Credo).

ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА 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, размоет тебе голову». В музыке слышны не только извилистые движения змеи, но и мощные удары ног, раздавливающих голову...»¹.

Подобные мотивы встречаются в речитативе для альты из той же кантаты № 40, рассказывающем о змее, который очаровывает Еву лживой 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).

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 377.

Змея взвивается вверх по древу 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 прелюдии и фуга — ранние сочинения Баха, они сильно противоречат духу его 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 темперированного 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 из 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 erhob 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 язык 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»¹.

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, как наиболее сложных произведениях, выступает с самоочевидностью то, что Бах выработал технику, при которой

¹ Флоренский, П. Символика сновидений. Рукопись из архива семьи Флоренских.

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 принципом ее объединения становится музыкальный смысл, законы 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 врастает 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»¹. Символ является приемом о-ФОРМ-ления 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.

¹ Аверинцев С. Символ // Философский словарь. С. 607.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦА ХОРАЛЬНЫХ ЦИТАТ¹

I том

Фуга	C-dur	Was Gott tut, das ist wohlgetan	«Что Господь делает, то во благо»
Фуга	cis-moll	Nun komm, der Heiden Heiland	«Приди ж, язычников Спаситель!»
Фуга	d-moll	Befiehl du deine Wege	«Укажи твои пути»
Фуга	Es-dur	Jesaja dem Propheten das geschah	«Это случилось с пророком Исайей»
Фуга	Es-dur	Dir, dir, Jehova, will ich singen	«Тебе, Тебе, Иегова, хочу я петь»
Фуга	dis-moll	Aus tiefer Not schrei ich zu dir (1-я мел.)	«Из бездны бед взываю я к Тебе»
Фуга	E-dur	Ein feste Burg	«Господь моя крепость»
Фуга	F-dur	Nun danket alle Gott	«Теперь возблагодарите все Господа»
Фуга	Fis-dur	Wir glauben all'an einen Gott	«Все мы веруем во единого Бога»
Фуга	fis-moll	Aus tiefer Not schrei ich zu dir (2-я мел.)	«Из бездны бед взываю я к Тебе»
Фуга	G-dur	Allein Gott in der Höh'sei Ehr	«Только один Бог на небесах»
Фуга	g-moll	Mein Seel, o Herr, muss loben dich	«Моя душа, о Господь, должна хвалить Тебя»
Фуга	As-dur	Wie schön leuchtet der Morgenstern	«Как прекрасно светит утренняя звезда»
Фуга	gis-moll	Herr Jesu Christ, du höchstes Gut	«Господь Иисус Христос, Ты высшее благо»

¹ Таблица приводится из работы: Берченко Р. Из истории отечественного баховедения.

Прелюдия	A-dur	Wie schön leuchtet der Morgenstern	«Как прекрасно светит утренняя звезда»
Фуга	a-moll	Christ unser Herr zum Jordan kam	«Христос, Господь наш, пришел к Иордану»
Фуга	B-dur	Nun komm, der Heiden Heiland	«Приди ж, язычни- ков Спаситель»
Прелюдия	b-moll	Aus tiefer Not schrei ich zu dir (2-я мел.)	«Из бездны бед взываю я к Тебе»
Фуга	b-moll	Aus tiefer Not schrei ich zu dir (1-я мел.)	«Из бездны бед взываю я к Тебе»
Фуга	H-dur	Ein feste Burg	«Господь моя крепость»

II том

Фуга	C-dur	Nun danket alle Gott	«Теперь возблаго- дарите все Господа»
Фуга	c-moll	Vater unser im Himmelreich	«Отче наш в Царстве небесном»
Фуга	Cis-dur	Herlich tut mich erfreuen	«Сердечно меня радует»
Фуга	cis-moll	Christ lag in Todesbanden	«Христос лежал в пеленах смерти»
Фуга	Es-dur	Wie lieblich schön, Herr Zebaoth	«Как же прекрасно, Господь Саваоф»
Фуга	E-dur	Jesu, nun sei gepreiset	«Восхвалим же Иисуса»
Фуга	E-dur	Herr Gott, Dich loben wir	«Тебя, Боже, хвалим»
Фуга	A-dur	Allein Gott in der Höh' sei Ehr (das Gloria)	«Только один Бог на небесах»
Прелюдия	b-moll	Aus tiefer Not schrei ich zu dir (2-я мел.)	«Из бездны бед взываю я к Тебе»

Содержание

От автора	3
Вместо предисловия	4
Музыкальная риторика как композиционный прием	7
Протестантский хорал как составная часть музыкального языка И. С. Баха	11
Баховская система символов	14
Общая композиция «Хорошо темперированного клавира» с точки зрения его религиозно-философского содержания	21
Примеры раскрытия духовного содержания нескольких прелюдий и фуг ХТК	
Прелюдия и fuga C-dur, I том. Ассоциативный образ цикла — «Благовещение»	25
Прелюдия и fuga B-dur, I том. Ассоциативный образ цикла — «Поклонение пастухов»	29
Прелюдия и fuga fis-moll, II том. Ассоциативный образ цикла — «Тайная вечеря»	32
Прелюдия и fuga cis-moll, I том. Ассоциативный образ цикла — «Моление о чаше»	36
Прелюдия и fuga a-moll, II том. Ассоциативный образ цикла — «Мытарства Христа» (прелюдия), «Избиение Христа» (фуга)	38
Прелюдия и fuga fis-moll, I том. Ассоциативный образ цикла — «Несение креста»	40
Прелюдия и fuga es-moll, I том. Ассоциативный образ — «Снятие с креста и горестное созерцание плащаницы, которой было овито тело умершего Христа».	42
Прелюдия и fuga b-moll, I том. Ассоциативный образ — «Шествие на Голгофу. Смерть Иисуса (прелюдия) и отчаяние предстоящих перед крестом (фуга)»	44
Прелюдия и fuga E-dur, II том. Ассоциативный образ цикла — «Лестница»	45
Прелюдия и fuga G-dur, II том. Ассоциативный образ цикла — «Искушение Евы змеем»	48
Заключение	49
Приложение	52

ISBN 5-89817-097-9



Вера Борисовна Носина

СИМВОЛИКА МУЗЫКИ И. С. БАХА

Редактор Н. Шантырь

Корректор Е. Двоскина

Нотный редактор Т. Струкова

Нотная графика: Н. Царичанская

Компьютерная верстка: М. Коротовских

Дизайн обложки: Д. Долгов

ЛР № 065619 от 12.01.98 г.

Подписано в печать 01.07.04. Формат 60х88 ¹/₁₆.

Печать офсетная. Гарнитура SchoolBookC. Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 3,5. Тираж 2000 экз. Заказ 8588.

Издательство «Классика-XXI»

121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1

Адрес для писем:

123098, г. Москва-98, а/я 28

Тел./факс: (095) 290 3937

E-mail: classica-xxi@mail.ru

Интернет: www.rmic.ru/classica

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,

140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел. 554-21-86.

