

*Е. С. Смирнова,
преподаватель*

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И КОНТЕКСТ **(на примере прелюдии и фуги** **И. С. Баха Cis-dur ХТК II том)**

Проблема интерпретации музыкального произведения является одной из важнейших в творчестве музыканта-исполнителя. Интерпретация же клавирных сочинений И. С. Баха, и в частности прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», занимает особое место в исполнительской практике пианиста по той причине, что эти сочинения фактически лишены авторских исполнительских ремарок и рекомендаций. В связи с этим одним из основных ориентиров в создании исполнительской интерпретации прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» становится осмысление и принятие исполнителем определенных художественных образов, связанных с воплощением библейской тематики и символики.

Творчество И. С. Баха, развивавшееся в историко-культурном контексте эпохи, было неразрывно связано с литературными и живописными произведениями, богословскими сочинениями и философскими системами того времени, в значительной степени повлиявшими на формирование мировоззрения композитора. Учитывая данное обстоятельство, Б. Л. Яворский, крупнейший исследователь музыки И. С. Баха, настаивает на синтетическом подходе при изучении и интерпретации музыкальных произведений композитора: «Мы превосходно можем знать строение какого-либо музыкально-художественного произведения или его исполнения (теоретическое знание), но ничего не будем при этом знать об отношении этого произведения или исполнения к окружающей среде и, следовательно, не сможем учитывать его *организующее влияние* на слушателей. Проблема конструкции музыкального произведения (или исполнения) и проблема целесообразности его должны образовывать то *единство*, которое определяет его *художественность*, то есть его жизненную действительность» [1, с. 37].

Затрагивая проблему интерпретации прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха музыкантом-исполнителем, следует отметить, что характер исполнительской интерпретации во многом определяется контекстом ассоциативного образа и символикой каждого конкретного цикла. Так, по мнению исследователей фортепианного творчества И. С. Баха, прелюдии и

фуги «Хорошо темперированного клавира» являются музыкальным толкованием образов Ветхого и Нового Завета и объединяются в несколько внутренних циклов, отвечающих основным вехам евангельского повествования: «Ветхий Завет», «Детство Христа», «Юность Христа», «Страстная неделя», Торжественный цикл, Догматический цикл.

Образный строй прелюдии и фуги *Cis-dur* (ХТК II том) И. С. Баха глубоко символичен и тесно связан с конкретными библейскими текстами и живописными полотнами. Ассоциативным образом этой прелюдии и фуги является образ Троицы [1, с. 331], выражающий догмат о единстве Божества в трех лицах как идею единства, объединяющего собою множественность.

Отметим, что учение о Святой Троице составляет один из основополагающих догматов христианства. В Символе веры утверждается нерасторжимое единство трех лиц, трех ипостасей – Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа. Данный сюжет не раз был интерпретирован выдающимися художниками, литераторами, музыкантами. Произведения изобразительного искусства на данный сюжет – картины А. Дюрера – «Поклонение Святой Троице», Тициана – «Троица во Славе», Эль Греко – «Святая Троица».

Примером воплощения образа Троицы в музыке являются прелюдия и fuga *Cis-dur* (ХТК II том), которая относится к догматическому циклу.



Символика Троицы определена Бахом с первых же тактов прелюдии. Медленно повторяющиеся четвертные длительности в басовом голосе символизируют Бога Отца. Постоянное движение восьмыми в среднем голосе отождествляется с Богом Сыном. Ажурная ткань шестнадцатых в верхнем голосе как бы олицетворяет свободное парение Святого Духа над ними. Аналогичное пространственное расположение Троицы по вертикали можно отметить на картине А. Дюрера «Поклонение Святой Троице». Композиционно Святая Троица располагается на центральной оси картины (Святой Дух в

образе голубя, Бог Отец, увенчанный короной, и распятый Иисус) в окружении ангелов, мучеников, апостолов и священнослужителей.

Второй раздел прелюдии – фугетта – резко контрастирует по характеру с первым ее разделом. На смену спокойному плавному колориту приходит решительное и определенное Allegro, обозначенное самим Бахом. Происходит резкая смена характера: размер меняется с четырех четвертей на три восьмые, спокойное мягкое движение сменяется резко очерченными линиями фугетты. Этот раздел прелюдии отождествляется с образом Девы Марии [1, с. 331]. Аналогичное соединение образов Троицы и Марии характерно и для произведений изобразительного искусства на эту тему. В частности, на картине Тициана «Троица во Славе» Дева Мария приближена к Святой Троице. С высоты клубящихся облаков она взирает на вознесшихся в стремительном порыве над землей кающихся людей, озаренных ослепительным светом, который исходит от голубя – Святого Духа.

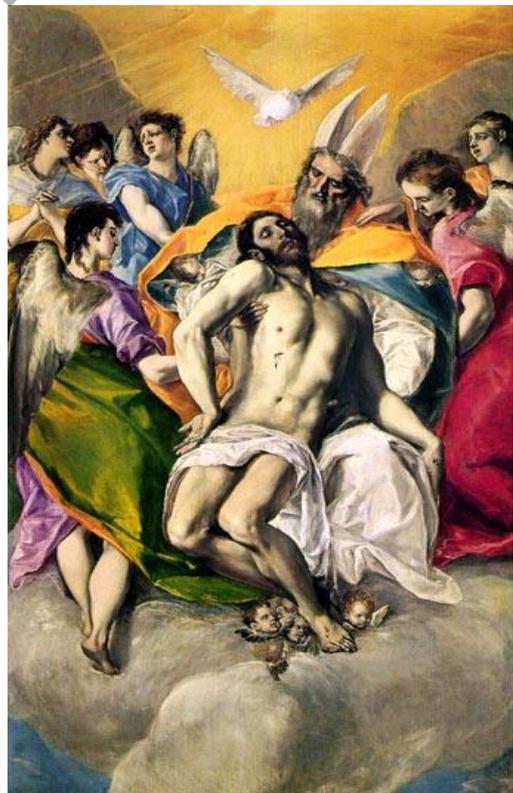


На картине А. Дюрера «Поклонение Святой Троице», напротив, Дева Мария изображена в некотором отдалении от Святой Троицы среди поклоняющихся мучеников.

К образам Троицы и Девы Марии в прелюдии присоединяется еще один – «символ страдания» Иисуса, указывающий на его крестную муку – нисходящий хроматический ход, используемый в обоих разделах прелюдии [1, с. 332]. «Символ страдания» Иисуса также находит свое отражение в полотнах А. Дюрера и Эль

Греко. Так, на картине А. Дюрера «Поклонение Святой Троице» центральное место занимает распятие. У Эль Греко («Святая Троица») главной идеей живописного произведения является окруженный ангелами, снятый с креста Иисус, которого держит на руках Бог Отец.

Фуге также свойственна догматическая трактовка образа. Символика Троицы проявляется здесь во всем многообразии. Это и выбранная И. С. Бахом трехголосная полифония, и трезвучный затактовый мотив, с которого начинается тема. Идею единства Бога в трех лицах утверждает тема фуги, представленная в экспозиции в трех образах: основное проведение темы (басовый голос), ответ (верхний голос), обращение темы (средний голос). По композиционному строению фуга так же необычна, как и прелюдия: уже в первой части она содержит обращения темы, стрет-



тные проведения, которые появляются друг за другом в прямом и обратном движении, ритмические увеличения и уменьшения тематического ядра. Такое разнообразное контрапунктическое изложение фуги еще в большей степени определяет ее догматический характер. Кроме того, в фуге появляется мотив Gloria [1, с. 332], обозначающий постепенный переход от

сдержанной радости к триумфальному прославлению Троицы. В разработке основная тема модифицируется (от нее остается только начальный трезвучный мотив) и уступает место постепенно разрастающейся теме *Gloria*, а также «графическому символу Марии» [1, с. 335], который последовательно появляется во всех голосах во второй половине фуги.

В эпоху И. С. Баха музыкальные символы являлись важнейшим выразительным средством, позволяющим композитору определить образный строй музыкального произведения. Следовательно, исполнитель, способный проанализировать символику музыкального произведения, распознать его образный строй, приближается к истинному осмыслению интерпретации образа музыкального произведения, и в частности к интерпретации образа прелюдии и фуги *Cis-dur*. Кроме того, подобный анализ ассоциативного образа способствует формированию четких критериев выбора исполнителем темпа, динамики, артикуляции, фразировки, педализации и т. д. как в отношении всего цикла, так и его частей. Как отмечает А. Корто, «музыкальный язык обладает для посвященных достаточной точностью выражения...» [2, с. 19].

Таким образом, характер исполнительской интерпретации образа прелюдии и фуги *Cis-dur* (ХТК II том) определяется самим контекстом символики цикла – символом Троицы. Анализ основных музыкальных символов цикла – Троицы, Девы Марии и «символа страдания» Иисуса, обуславливающих облик прелюдии и фуги, является определяющим при расшифровке нотного текста и создания исполнительской интерпретации образа прелюдии и фуги *Cis-dur* «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Изучение символики цикла позволяет исполнителю выйти на новый уровень осмысления художественного образа и создать целостную и в то же время детализированную систему интерпретации всего музыкального произведения.

1. Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавира» / Р. Э. Берченко. – М. : Классика-XXI, 2005. – 372 с.

2. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто. – М. : Классика-XXI, 2005. – 252 с.

3. Мильштейн, Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1967. – 392 с.

4. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – Тамбов, 1993. – 103 с.