

Баховский семинар

*Курс лекций Б.Л. Яворского в 1-м Московском музыкальном техникуме, проведённом в 1924-25 уч. году.
Запись сделана С.Рязановым и Л.Авербухом, просмотрена Яворским и дополнена нотным материалом
из черновиков.*

* * *

Звуковое мышление всегда одинаково, т.е. присуще человеку во все исторические эпохи, а его осознание меняется, эволюционирует. Сейчас мы переживаем эпоху осознания *ладового ритма*. Перед этим была эпоха гармонии, которая началась не с генерал-баса, а, по поручению Парижской консерватории, профессор Коттелю в конце XVIII в. составил учебник гармонии в том виде, в котором мы застали гармонию в современных консерваториях. Был приказ музыкантам «мыслить гармонически!» и ввести гармонию во все школы.

Схема такова:

монодизм → контрапункт → генерал бас → гармония → ладовый ритм.

Когда вводилась *тактовая черта*, музыканты протестовали, говоря, что тактовая черта уничтожает наглядность мышления. До этого было так: в нотной записи была наглядность, соответствующая муз. мышлению: *невмы, мензура, табулатура* и пр. Знаки записей давали определённую характеристику содержания, а *такты* – это только размеренные участки звукового оформления. Теперь остались только *лиги*, (которые нередко перевираются во многих изданиях) выполняющие роль указаний на содержание.

Мы можем говорить только над введением в историю музыки, но не над самим познанием, ибо многое для нас не является обособленным индивидуальным фактом. Только после накопления множества фактов сожно переходить к историческому познанию.

Индивидуальный – значит не повторяющийся!

Очень многие историки базировались на литературном материале, на отношении к музыкальному искусству тогдашней интеллигенции, очень малочисленной и обособленной от реальности.

В Средневековье музыка считалась бесовским искусством, потому что ею занимались всюду, в каждом доме, но была не по вкусу некоторым лицам. Танеев говорил: «..чтобы показать музыкой – нужно мало места и всем понятно». На описание же музыки уходит много места, надо брать реальные факты музыки.

Введение в изучение произведений И.С.Баха

Церковная музыка прошла несколько эпох в развитии:

- эпоху «*моторности*», когда христиане вышли из катакомб на землю;
- затем во времена Амвросия – «*эмоциональную*» и, наконец, закончилась эпохой «*созерцательной*» - в творчестве Баха и Генделя.

Каждая эпоха осознаёт своё отношение к искусству. Если в классической древности было достигнуто постижение *пространства*, то в средневековье люди пришли к постижению *времени*.

У Данте, в его «Божественной комедии» было поставлено и разрешено отношение ко *времени*. Это выдвигание времени средневековьем проникло и в музыкальное искусство и в живопись.

В средние века и церковные песнопения и церковные картины были связаны страхом времени – «*Dies Irae*» (Гнев Божий), «*Пляски смерти*» и т.д. В хорале «*Dies Irae*» очень яркая мелодия, которая живёт 1000 лет. Ей посчастливилось и в XIX веке, на неё писали произведения Берлиоз, Шопен (прелюдия №2), Лист, Мусоргский, Глазунов, Мясковский (2-й сюита), Рахманинов («*Остров смерти*») и др.

Средневековой монастырь выражал страх перед временем, перед вечностью. Аскетизм – есть бытовое запечатление страха перед вечностью. Средневековье создало чисто европейское явление – замечательную архитектуру – *готику*, в которой выразилась идея стремления к небу, Богу, ввысь.

Франциск Ассизский 1-й разрушил этот страх перед временем и вечностью. Он первый сказал, что нужно радоваться жизни, что мир прекрасен, а не страшен. Это было уже преддверие к Возрождению, когда начали физически наслаждаться жизнью.

Когда мы подошли к рассмотрению музыки И.С.Баха, которая считалась чисто звуковым оформлением *времени*, то из анализа ХТК мы увидели, вернее услышали, что творчество Баха оказалось

синтезом христианского искусства 2-х эпох. Но, подводя синтез искусству, Бах положил начало новой эпохе в музыке, т.к. зафиксировал язык символов (язык ассоциативных образов). Бах запечатлел предыдущую эпоху, был её «девятым валом». Музыкальные звуки у него превратились в «ассоциативные образы» и их элементы. Для нас стало ясным, что музыкальное творчество Баха выражает звуковое оформление схем общественных принципов в определённой эпохе, что его музыка не *самоцель, а средство*.

Бах – это уже целая эпоха!

Амвросианские гимны появились в начале эпохи и знаменовали её расцвет. Расцвет открыл возможность появления интервала *ув.4*, а в конце эпохи – её отцвет – дал интервал *ум.5*.

Григорианские хоралы в своём первоначальном виде были также разнообразны. Известно, что звуки хоралов шли равными одинаковыми длительностями (повторность). Эмоциональность также была упразднена (повторность), но может быть аскетизм Григорианских гимнов был проявлением волевого оформления? Не надо забывать, что Григорий Великий законодательным путём оформил «*cantus firmus*» (обязательный напев) - это было уже проявлением волевого оформления.

Эмоциональность в разные эпохи различны. Ритмические особенности эмоциональной эпохи вводились как биения (несовпадения) между составными частями голосов.

Эмоциональные гимны Амвросия исполнялись верующими (паствой), а у Григория – гимны исполнялись священнослужителями.

При Амвросии отсутствовали «слушатели», а при Григории произошло расчленение на исполнителей и слушателей.

В эпоху протестантизма было возвращено право пастве исполнять самим церковные песнопения, пела вся община. При Лютере пела масса верующих, но фактически это было не пением, скорее они декламировали тексты упрощённо. Был диалог – священнослужители спрашивали – паства отвечала. Они произносили слова на верхний голос органа – то было принудительное пение (не то, что при Амвросии).

Но верующим надоело петь одно и то же, а потому органист для разнообразия перед хоралом разыгрывали *choralforspile* - «толкование» - которое было звуковой иллюстрацией текста.

Позднее они превратились в *прелюдии и фуги*, которыми закончился определённый период церковной музыки – *созерцательной*.

Так происходила эволюция церковной музыки на протяжении 1600 лет от Амвросия до фуги Баха, которыми она и закончилась.

Дальше в церковной музыке мы имеем «художественную промышленность» (женские окончания).

Те же аскетические идеи, которыми были проникнуты церковные распевы, проникли и в живопись.

Сначала живопись запечатлевала портретность тех лиц, которые имели значение в христианской культуре, но постепенно портретность обращалась в символы. Портрет не столько соответствовал внешней оболочке, сколько идее.

От аскетической живописи развитие её идёт к Рафаэлю; от одухотворённости Рафаэля – к быту Тициана и т.д.

Начало расцвета живописи относится к XIX веку. С этого же времени начинается развитие музыки как искусства.

Наибольшего расцвета живопись достигла в период Леонардо, Рафаэля, Микеланджело – этот же период выявил Палестрину в церковной музыке.

Но храмы, кроме живописи (иконы) и музыки, наполнялись и другими искусствами – литературой (словом) и пластикой при процессиях, которые выходили из храма при богослужениях.

Музыкальное искусство стало развиваться лишь после того, как были построены колоссальные церковные храмы. Уже храм св. Софии в Константинополе (нач. VI в.) имел огромное пространство, которое требовало наполнения звуками. В храме св. Софии всякий звук проходит все хоры, все переходы и затем концентрируется под куполом. Когда этот храм наполнен народом, то звучность такая, как шумящее море, а в конце получается акустический эффект – какое-то жужжание (как в конце «Спезалицио» Листа).

Постройка венецианского собора св. Марка имела колоссальное влияние на развитие музыки и из-за акустических условий и из-за сопоставления хоров мужчин и мальчиков (каждой группы по две) получилось 4 группы. Возможно, что этот факт послужил одной из причин, создавших сопоставление Г.П. и П.П. в сонатной форме, т.к. было сопоставление мужчин и мальчиков.

Церковные хоры были небольшими (человек по 16-ти). Сикстинская капелла имела 40 человек. Но таких больших хоров, как в России нигде не было... Использовались эффекты переключки хоров (антифоны). (Большой театр ввёл принцип пространства, когда хоры в «Фаусте» расположил на различных ярусах).

Священник находился в центре, хоры и источники звука (орган) находились в разных местах воздушного пространства. Всё это имело большое значение в развитии музыки.

...Архитектурные формы, как и музыкальные, не есть мёртвые символы, а являются отражением действительной истории человечества, народов, их идей в разные исторические этапы. Архитектурные формы, как и народная песня, являются живыми записями человеческих дел и деяний, его стремлений и чувств, замыслов и идей. Они являются отражением целого общества, основных пластов, составляющих нацию.

В истории музыкального искусства нет такого музыкального произведения, которое было бы вне закона *ладового ритма*: всё от народной песни до сложнейшего оркестрового произведения создается на основе ладового ритма. Схемы осуществления ладового ритма меняются, они составляют эпохи музыкального искусства, но все эти схемы подчиняются закономерностям музыкально-творческого процесса.

В древности были периоды, когда совершилось оформление только звуковой стихии, т.е. расчленение времени звуками.

Первые опыты композиторства вокальной музыки имеют давность всего несколько столетий.

Когда происходит общение между большими группами, то это общение, прежде всего, стремится к организованному восприятию расчленения времени (в противоположность неорганизованному шуму).

Дикари организуют шум метрически – ударами. В монастырях, храмах читают священные книги, молитвы (ритм слова) и т.д. Но всё это ещё не музыкальное искусство, до него ещё далеко. Молящиеся в храме должны были расчленять время, и для этого вводилось общинное пение. Сложного ладового ритма ещё не было – это была устойчивая периодичность, искусственно создаваемая, прямо противоположная интуитивной народной песне.

В народной песне, исходящей из потребностей трудовых и бытовых условий, из борьбы за жизнь с природой – громадное количество и неустойчивости и ладов.

Когда начали писать музыку композиторы, то их мысль вращалась вокруг мажора, лада очень простого для восприятия, в следствии возможности противопоставления 2-х систем.

К XIII-XIV векам вокальная музыка дошла до громадного совершенства – композиторы стали заботиться не только примитивном расчленении времени, но и об украшениях (тропы) его.

Когда развилось хоровое пение, композиторы задались целью дать возможность развивать индивидуальные напевы – это положило начало инструментальной музыки. Эти достижения не продолжали того пути, по которому шла вокально-хоровая музыка, а начинали снова то направление, по которому должно пойти было творчество *индивидуальное*.

Общания между людьми стало уже меньше, было большей частью созерцание и нужно было *расчленить время в самом себе*.

1-я эпоха расчленения – эпоха контрапункта (звуки в голосах менялись одновременно). Эта попытка расчленять одинаковыми стоимостями привела к расчленению разными длительностями, или к *свободному стилю*.

Свободный стиль вызвал исключительную виртуозность – ни один голос не похож на другой. Можно было расчленять при помощи символов (напевность) и механически, как голос с сопровождением.

Самая сложная fuga исходит из более простого принципа, чем любой романс. Расчленение с помощью символов получило большое развитие и привело к одновременному сосуществованию различных элементов.

Время появления fug Баха отличалось сочленением нескольких одноголосных символов.

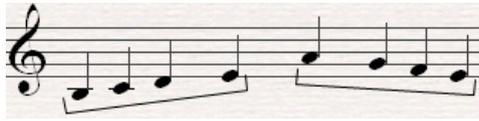
У композиторов более ранних эпох расчленение происходило равными долями. В fugе Баха – уже *символы-попевки*, мелодический принцип, проходящий через всю fugу.

Элементы фуги:

- 1) **Т** – вождь, дукс, принцепс, субъект.
- 2) **Ответ** – спутник, комес.
- 3) **Кодетта** – связка.
- 4) **П** – противосложение, контрасубъектум.
- 5) **И** – интермедия.

Понятие о ладах:

У древних греков были следующие положения о ладах:
лад состоял из 2-х тетрахордов – восходящего и нисходящего



- по тяготениям – это C-dur

затем другие 2 тетрахорда показывали натуральный a-moll:



Понятие «*диатонический*» - значит «через звук». Так назывался натуральный мажорный звукоряд. «*Хроматическим*» называлось введение звуков, чуждых гамме (между тем «ре#» и «ляб» не являлись чуждыми для гаммы C-dur – для неё это было хроматизмом).

Можно было предположить, что «диатонический» относится к *единичной системе*, а «хроматический» (поряд) к *двойной системе*...

Ошибочно считать, что у народов древности было искусство, сходное с нашим народным творчеством. Его не может быть из-за влияния развития всей жизни на земном шаре, развития орудий труда и земледелия. Время и искусство тех времён никогда не повторяется – могут повторяться лишь факты индивидуальные. Пирамиды, города ацтеков, народная песня славянских народов никогда не повторялись и не повторяются. Если было бы обратное, то чрезвычайно легко было ююбы писать общую историю, был бы достигнут единый метод осознания процесса.

Монодизм и полифония не противопоставляются.

У полифонизма есть 2 вида:

- 1) один принцип мышления, выраженный несколькими голосами;
- 2) несколько принципов мышления, выраженные несколькими голосами.

И монодизм, и полифонизм, и гармонизм подчиняются закономерностям *ладового ритма*, т.к. ладовый ритм – это закономерность звукового восприятия человека, основанная на биологическом и физиологическом строении его организма.

Вся история музыкальной литературы основана на ладовом ритме!

Символика, прелюдия, fuga, хорал И.С.Баха

Символика – это язык ассоциативных образов.

Звуковая шкала – объём человеческих голосов – есть средняя часть, свойственная всем человеческим голосам (верх мужских и низ женских голосов) – есть центр звукового созерцания. Сама звуковая шкала – есть определённый символ, не звуковой, а естественный.

То, что общее для всех людей – идейность процесса – принято выражать в этом звуковом центре (центре звуковой шкалы). И по мере удаления от этого центра, мы переходим в такие области, которые свойственны частным проявлениям. Всякое отдаление от центра даёт впечатление пространственного удаления или приближения. Чтобы воспринять этот символ, надо встать на точку зрения возможностей стиля (эпохи).

Звуковым символом является также тембр инструментов, их отличие. Насыщенность биениями деревянных духовых – слабая, струнных – большая. Насыщенность биений обязывает к определённому характеру содержания.

Условные символы (все символы движения, моторности, токатности) – они условны, т.к. выражаются в звуках, метре. Их точное направление зависит от места в звуковой шкале.

Наша задача – различие всех символов в музыкальной литературе.

Естественные символы – лад определённый символ. Его комплекс – громадное количество процессов.

Трезвучие (3_5) – явление физического порядка, последствие деления струны на равные части, механическое явление, свойственное тем телам, которые направлены по прямой. Прямая не есть естественное явление в природе и деление на равные части не является естественным, а потому трезвучие не обладает активными свойствами (это условные символы, построенные на 3_5).

Установив такие символы на большом трезвучии, распространили их на все остальные трезвучия, септаккорды, нонаккорды (у Листа их колоссальное количество).

Простейший комплекс (лад) – симметричная система, жест.

Жест есть всякое выражение в звуковой области.

Идея – 6 полутонов с двояким разрешением – уже сопоставление жестов. Чем сложнее жесты, тем сложнее лады и обратно.

Значительно использовалось *большое трезвучие* как механизация. Расчленение по качеству не было принято в расчет. Яркое выражение этого периода – от XVII до XIX веков. Принцип механического расчленения нашёл своё воплощение в большом трезвучии. Случай сблизил его с *мажорным трезвучием*, создалось не тождество между ними, а подобие. Множество явлений фиксировалось на этом трезвучии (7 первых звуков физического членения).

Основной звук *мажорного трезвучия* – «до», а если членить «до» на равные доли, то получится что-то похожее (акустически) на F-dur.

До того времени человечество стремилось к выявлению множества ладов. В XVIII веке у Баха эти лады не погибли, они проявились, но классический период музыкального искусства в творчестве венских классиков (Гайд, Моцарт, Бетховен) довели принцип использования мажорного трезвучия до своего апогея. Идея этой механизации носится в настоящее время – *омнитональность, атональность*. С нашей точки зрения – это ерунда. Апогей творчества не трезвучии, а атональность.

Интересно, что сдвиг в творчестве XIX века в сторону выявления и развития ладов совершили не те народы: механизацию дали германские народы, а ладовое выявление было сделано славянскими народами (Шопен, Лист, Скрябин).

Нельзя согласиться с мнением, что экономическая отсталость даёт отсталые формы в музыке. Революция была предварена в музыке славянских народов. Листом (венгром) – как выявления ладов естественных.

Мы живём в такую эпоху, когда *принцип механический* в музыке уступает место *принципу логическому*. Большое трезвучие для нас – безразличие. Человечество в своём стремлении к овладению звуковым мышлением спутало принцип относительной устойчивости с принципом безразличия. Вся история музыки, начиная с XVII века до сего времени, представляет собой усилия музыкантов притянуть все явления к большому трезвучию, как оправданию всего особенного, чтобы покрыть всё. Внутренний слух заявил, что он не может считаться с большим трезвучием, как с явлением всё предопределяющим.

Тоника и большое трезвучие не суть совпадающие явления:

нет тоника, как абсолютной величины, она существует как принцип относительной устойчивости.

Тоника – есть результат неустойчивости, противоречий, она имеет реальное воплощение в том виде, в каком этого требует общая ладовая настройка, созданная творческим замыслом. Это то, что проходит красной нитью через всё творчество XIX века, и вся музыкальная литература, которая будет базироваться на большом трезвучии, вернее, на его принципе, будет не музыкальным искусством, а музыкальной промышленностью. Механический принцип трезвучности отжил своё.

Новая общественная эпоха начала со звуковой промышленности. Необходимо соответствие с новым в звуковом расчленении, чтобы найти условные звуковые символы. Когда эти символы определяются – они переходят в естественные. В музыку входят много принципов – не обязательно они должны равно развиваться. По мере условных символов – находятся и естественные. Когда же они определились – наступает процесс искусства.

Жизнь идёт дальше, схемы меняются, а искусство становится бытовой ценностью и наступает *период художественной промышленности* – период подражания эпохе, которая имела хорошие образцы искусства (под Рафаэля, под Моцарта и т.д.)

В фугах Баха – естественно ладовых символов не много. Символ Страстей Христовых.. в каком он ладу?.. не ясно. Можно только предположить, что это звуки из *дважды-цепного лада* (4 звука тоника – это символ ладовый).

О И.С. Бахе и сборнике ХТК

У Баха в его сборнике не проставлены обозначения темпов. Скорость исполнения зависит и определяется *метрической долей* и инструментом, для которого оно написано.

Например: Andante для органа, изложенное θ , исполняется медленнее, чем andante для клавесина и ещё медленнее andante для флейты. Также нет динамических обозначений, метра, способа извлечения звука.

(Примечание С.Рязанова – весь цикл рассматривался Яворским в определённом порядке, им установленном, соответственно их содержанию, в хроматическом порядке событий, служащих «ассоциативными образами» этого содержания (по Библии).

Яворский установил несколько периодов, исходя из учения о символах, помогающих пониманию творчества Баха и из собственной интуиции, помогающие ему проводить поэтические аналогии.

- Чтобы выразить одну и ту же идею, Бах всегда возвращался в одной и той же формуле!

Период Ветхого Завета:

1. **G-dur** ХТК II т.
2. **инвенция d-moll**
3. **инвенция f-moll**

«Детский период» (период детского возраста Христа)

4. **C-dur** ХТК I т.
5. **g-moll** I т.
6. **B-dur** I т.
7. **A-dur** I т.
8. **B-dur** II т.
9. **E-dur** I т.

«Зрелый период»

10. **cis-moll** II т.
11. **a-moll** I т.
12. **инвенция g-moll**
13. **f-moll** II т.
14. **gis-moll** II т.

«Страдальческий период» (Страсти)

15. **F-dur** II т.
16. **fis-moll** II т.
17. **инвенция e-moll**
18. **cis-moll** I т.
19. **a-moll** II т.
20. **h-moll** II т.
21. **g-moll** II т.
22. **h-moll** I т.
23. **fis-moll** I т.
24. **dis-moll** II т.
25. **gis-moll** I т.
26. **f-moll** I т.
27. **es-moll** I т.
28. **b-moll** I т.
29. **инвенция a-moll**

«Торжественный период» (Торжествующий)

30. **C-dur** II т.
31. **инвенция Es-dur**
32. **G-dur** I т.
33. **e-moll** II т.
34. **H-dur** II т.
35. **Fis-dur** I т.
36. **c-moll** II т.

Остальные прелюдии и фуги Яворским не упомянуты, предыдущие (см. выше) он считал «значительными» и «замечательными».

У Баха более сложное и замечательное содержание находят и более сложное настроение. Это относится и к количеству голосов и исполнителей и к сложности контрапунктического построения (например: «Страсти» - хор, солисты и оркестр).

В живописи (иконописи) «*будущее*» изображается «направо» картины (от зрителя), «*прошедшее* или *уходящее*» - налево.

О свойствах фуги

Фуга - есть такая схема построения, в которой:

- 1) нет процессуальности;
- 2) есть точность изложения материала.

(К прелюдиям и фугам следует подобрать иллюстрированный материал из живописи).

Христиане представляют себе период Ветхого Завета, как печаль человечества и совершённом прародителями первородном грехе и ожидании его искупления.

Между всеми фугами ХТК очень много общих символов. Это доказывает цельность всего произведения. **ХТК** – есть одно целое произведение!

Общие замечания (отправная точка зрения)

В музыке нельзя изображать предметы (например Иисуса, Богородицу), а можно изображать схему процессов, возникающих у людей при восприятии каких-либо процессов – *запечатление процессов*.

Фуги Баха не иллюстрируют Евангелие, а отображают психику его, а также психику переживания культурного европейца нач. XVIII века.

Звуковое оформление может запечатлеть схему общественного процесса в его историческом развитии, но не может запечатлеть описание исторического факта. Это является уделом словесности.

О канонах и имитациях в ХТК

Канон – это повторение мелодического построения до окончания первого, по интонациям – мелодии не совпадают.

Чем дальше вглубь веков, тем вступление 2-го построения (риспоста) ближе к началу 1-го построения (пропоста). Тот голос, который вступает вторым, вступает как можно скорее, чтобы не забыть тему (Т), несмотря на то, что «низким канонам» петь труднее.

По ладовому ритму эти каноны очень лёгкие – периодичность оборотов. Если вступать на том же предькте, то введение ристпосты очень легко. Важно найти метрическую схему, которая бы впечатляла – голоса идут по периодичности оборотов (фуга es-moll ХТК I т.). Эта Тема (Т) построена элементарно и очень легко допускает разнообразие. Чтобы пропустить канон, Т должна быть в увеличении.

В истории развития музыки имитация появляется после канона. Это объясняется не теоретически, а психологическим обоснованием.

Когда одновременно звучат голоса, а их интонации не совпадают, можно предположить, что это является отражением точной общественной координированности XII-XVI веков – время расчленённости на ясные точные организации (цеха), была тесная спаянность в коллективах, среда выдвигала организаторов (в XIX в. исторический процесс выдвигал сильных личностей, которые подчиняли группы – процесс обратный предыдущему).

Явление имитации – освобождение от непрерывной зависимости друг от друга, проявление личности: одна мелодия прозвучала, а только потом она повторяется, при этом с изменениями, достаточно субъективно, с некоторой свободой.

Сонатная схема выявилась тогда, когда люди постигли шарообразность Земли, симметричное движение вокруг Земли. Земная поверхность в течение нескольких лет получила огромные размеры, пространство расширилось и его можно было использовать. Люди не могли сразу изменить привычные процессы, они приспособлялись. Первыми «ласточками» нового были отдельные личности, они проявили личную инициативу (Колумб, Кук, Генрих- Мореплаватель и др.).

Этот процесс выявления личной инициативы запечатлелся во всех искусствах, а в музыке – проявлением имитации, личной свободы.

Потом стало возможным вступать другим голосам – Побочная партия (П.П.). Принцип П.П. в схоластических установках консерваторий был принят за схему, неприменную для сонаты. В ранних сонатах, где отразились некоторые ограничения – П.П. представляла собой имитацию – таким образом, между канонам, имитацией и П.П. в сонате имеется прямая связь.

Очень важно учитывать развитие схем процессов общественных отношений и отображения их в музыке, тогда будет умение ориентироваться в том, *что* для нас есть настоящее и наступающее будущее.

Итак:

канон – почти одновременное сопоставление мелодических символов;

имитация – последовательное сопоставление одного и того же мелодического символа;

П.П. – последовательное противопоставление различных интонационных символов.

Эти символы всё же зависят друг от друга (Бетховен ор.2 №1 – Т и обращение; «Аврора», 6-я симфония Чайковского) – во всех этих сонатах Г.П. построена ↑, активно, а П.П. ↓ в нисходящем пассивном движении. Но направление может быть и наоборот.

Сонаты и симфонии XIX века уже не имели связи в партиях, они искали мелодии – это уже производство умственно-отвлечённое: строилась форма на разных материалах, только проявилось стремление к непрерывности, к обоснованию частей – это не органические произведения. Симфонии Малера – отображение западно-европейского интеллигента, оторванного от природы и от общественных процессов.

Фуги Баха отображали процессы за 1000 лет, симфонии Бетховена и Малера – случайность, изображение комфортной жизни, использование из всех культур всех стран света. Очень интересно, что быт заимствовался из соседних культур, а предметы быта, культуры, добывались из самых отдалённых мест. (Когда в Индию трудно было добраться, то предметы из Индии были самыми модными).

Брукнер выявляет профессорское творчество: он «составляет» сочинения с помощью композиторской техники. Происхождение механического исполнения и творчества исходит из экономических условий – «во всякую минуту было бы напихано, как в универмаге». Только теперь происходит некоторое освобождение от этого, и то...

* * *

Композиторы находили, что спокойнее начинать с устойчивости (музыка была вокальная), а для того, чтобы перейти в другую тональность, нужно было показать неустойчивость будущей тональности с тем, чтобы устойчивость этой другой тональности была бы более заметна. Благодаря этому начало Т-(риспоста) иногда изменялось. Благодаря тому, что Т-(риспоста) приходилась на другой ладовый момент и от этого менялась – возник *спутнис* (ответ).

Тирата – последовательность звуков, встречается в том месте фуги, где автор желает переменить тональность. Тирата служит для заполнения этого недостающего 1-го момента в Т – он называется **кодеттой**.

Иногда Т проходит большее количество раз, чем имеется голосов – это связано с ладовым ритмом произведения. **Экспозицией** нужно считать тот момент, когда кончается определённое построение по *ладовому ритму*.

Монодия – (monos – один, odei – песня) – напев с сопровождением. Примером монодии древности есть европейская церковная практика: сопоставление сложной мелодии кантора с расплывчатыми мелизматическими и ритмическими украшениями и 1-голосного простого, точно ритмованного хора.

Фуга называется **строгой** если она состоит из одних проведений темы (фуга C-dur ХТК I т.).

О темпах:

Для определения темпов в произведениях Баха нужно уметь разбираться в отдельных признаках. Например: смотреть задержания – если они выражены большими длительностями, то темп быстрый, если задержания выражены мелкими длительностями – то темп медленный.

Отображение впечатлений и понятий возможно в музыке с помощью символов – элементов оформления музыкальных образов и с помощью их соотношений, сопоставлений. Нам известна символизация настоящего, прошедшего, будущего (в живописи), возможно, что и страны света нашли своё отображение в звуковых символах (прелюдия A-dur ХТК I т.). Разумеется, нельзя зрительную схему факта принимать за основу звукового оформления. Символы и их соотношения могут дать представление о *направлении движения*. (Южные народы от северных отличаются живостью темперамента и движений: у южан гораздо мельче и чётче движения, а у северян более чёткими являются крупные движения. Это надо запомнить!)

Для ассоциативных образов прелюдий и фуг Баха надо принимать во внимание не только Евангелие, но и большую роль апокрифических сказаний, которых было множество. Таких Евангелий

было 8 по числу 12-ти Апостолов, затем «сказания» Волтазар, Мельхиора и Каспара о деве Марии, о волхвах.

В прелюдиях Баха заключается философский, идеологический смысл происходящего, значение факта.

В фугах – самый факт, само действие.

Признаки хорошего вступления голоса считается, когда Т вступает со звуком, которого нет в других голосах!

Пунктирный ритм (е.хq) вводился композиторами той поры во всех случаях, когда ассоциативным образом мучений были страдания Христа.

Сарабанда – погребальное шествие (парадное) в 3-х дольном размере. «Pa ordiner» - обыкновенный шаг в 3-х дольном размере.

3-х дольный шаг возникал тогда, когда дворянство показывало себя с достоинством, с гордостью – это равномерное поворачивание корпуса направо → в центр → налево.

VI ступень → в V – этот ход неестественный. Мы привыкли в ладовом ритме, что тяготение выполняется непосредственно (фуга g-moll ХТК II т.) Данный вариант есть следствие многообразия ладов, царивших в музыке. Когда в XVIII в. утвердился мажор – всё стало зиждиться на нём, даже самые сложные построения мыслились в мажорном ладу.

(В XVIII веке в опере существовал такой канон, когда требовалось, чтобы каждый акт оперы кончался объединением всех действующих лиц. Иногда это было очень сложно сделать и потому некоторые длинные оперы ставились в 2-х актах, т.к. только 2 раза можно было собрать всех на сцене).

Этот канон был разрушен в XIX в. только Мейербером в опере «Гугеноты», он закончил оперу дуэтом, который произвёл громадное впечатление. Мейербер доказал, что рутина, которая владеет привычками столетия – не имеет подтверждения в драматическом смысле.

Важное свойство классической эпохи – один и тот же ритмический символ в продолжении всей части!

Творческий процесс Баха чрезвычайно тонок: самое маленькое построение – символ – имеет значение; у Баха нет намерения синтезировать в объединяющий один символ.

Фугетта - фуга, в которой только 2 проведения Т.

Фугато – когда 1 проведение Т проходит через все голоса.

ХТК

ХТК Баха является завершением громадной эпохи христианства – кончая XVIII столетием.

Музыка после Баха до Бетховена (классическая эпоха) пользовалась моторными символами, метро ритмическими и потому эти авторы не заботились об интонационной выразительности.

Нельзя снабжать музыку тем, что не соответствует времени, между тем – музыку часто изменяют.

По поводу смыслового значения прелюдии у Баха.

В прелюдии запечатлевается процесс *индивидуального* переживания (в фугах – общественного).

Бах названию «*прелюд*» придавал особое значение. Клавир – инструмент, у которого ручная клавиатура. Фуги обычно предваряются прелюдией, токкатой, фантазией или увертюрой. Очевидно, что 2-х частный цикл был характерен для этой эпохи, завершивший XVII столетие духовной жизни. Этот цикл особенно выявился у германцев, которые способны размышлять.

В *хоральной прелюдии* 2-х частность соединена в 1-й части, также, как в сонатной схеме (экспозиция).

Почти в каждой прелюдии Баха мы найдём речитатив – выражение индивидуального.

Ария – вокальное произведение, выражение драматического содержания. Она в опере вводится тогда, когда подчёркивается драматический момент. В 1-й период оперы было что-то среднее между речитативом и пением, затем уже развилась ария.

Ария давала синтез переживаний, а

речитатив – подробный анализ переживания.

Ариозо – промежуточный способ выражения: не отказывается и от анализа и от синтеза в виде закруглённой мелодической фразы. *Ариозо* – повышенного рода речитатив. В начале возникновения «drama per musica» (оперы) очень много и часто пользовались ариозо («Плач Ариадны» Пери).

Ария – запечатление соотношений в драматической ситуации,

Ариозо – личное запечатление.

В истории музыки «любимые произведения» композиторов представляют собой редко встречающееся выявление лада, ладового ритма.

Бах в конце жизни потерял яркую символику интонаций, но он стал заметно вводить понижение лада – как бы жизнь шла к концу. У него проступает *напевность*, не свойственная более ранним периодам творчества.

«Символ Страстей» - это условность. Важно догадаться, что он обозначает!

У Баха не было чувства безразличия: однажды его приятель играл ему свои сочинения и, бросив игру на неустойчивом созвучии, отошёл к столу. Бах не мог этого вынести и через мгновение соскочил со стула и разрешил неустойчивость, после чего пришёл в благодушное настроение.

Вопросы исполнения

У Баха если сопоставляются 2 настроения, то они переплетаются (например в прелюдии C-dur ХТК II т.). Нельзя «куражиться» в тех местах, где проходит символ печали в других голосах. Это примитивное мышление дикаря, когда после одного «доброего» текста идёт сейчас же «злой».

У Баха же, культурного европейца, символы проходят одновременно в разных голосах.

(Большинство «радостных» фуг Баха – 3-х голосны!)

Прием *задержания* – признак индивидуальной, а не коллективной музыки! По ладовому ритму можно определить метр.

Необходимо использовать *сознательные пальцы!*

♯ - исполняются с акцентом на 1-й звук, с женским (безударным) окончанием.

У (фермата) – в **хорале** это не остановка, а окончание стиха (versus) (верзус).

В прелюдиях из I т. ХТК: es-moll – соединение разных голосов

cis-moll – выделение голоса на фоне других

e-moll – голос с сопровождением.

Alla dirita - (по дорожке) ходя по 2 (секундам).

Di salto – скачки

In venze – введение

Invenzio - вводить

Ассоциативные образы к прелюдиям и фугам ХТК, вызванные стихами Евангелия:

От Матфея:

A-dur ХТК I т.– гл. 2 стихи (1-12)

E-dur ХТК I т.– гл. 2 (13-15)

a-moll ХТК I т.– гл. 3

cis-moll ХТК I т.– гл. 4 (1-11)

От Луки:

C-dur ХТК I т.– гл. 1 (26-38)

g-moll ХТК I т.– гл. 1 (39-56)

B-dur ХТК I т.– гл. 2 (1-20)

B-dur ХТК II т.- гл. 2 (22-39)

a-moll ХТК I т.- гл. 3 (1-22)

cis-moll ХТК II т.- гл. 4 (1-13)

Символика у Баха

- 1) **Хроматический ход** – символ «печали во грехе»
 - а) *нисходящий хроматизм* – печали без надежды на искупление
 - б) *восходящий хроматизм* – с надеждой на искупление

- 2) **Символы с ум.5**

- а)  ↓ в пределах ум.5 – искупление греха через крестные муки

- б)  ↑ в пределах ум.5 – свершившееся искупление

- 2) **Символы с ум.4**

- а) *восходящий хроматизм* – символ искупления греха

- б)  - символ ожидания крестной муки

- в)  - символ уже свершившейся крестной муки (обращение предыдущего символа в ракоходе)

- г)  - символ страстей † (лежащего креста)
(эта тема встречается в «Страстях» на слове «крест»:



догадка:

- 3) **Нисходящая 7 и 9** – символ страсти или усталости от жизни, старости

- а) *восходящая 7 и 9* – символ опыта, мудрости

- 4) **Хоральность** – символ объединения

- 5) **Символы с ч.5** – символ пустоты, пустыни

- а) *скачок на ч.5* – символ шагания, искания

(В живописи – негр с открытым ртом – признак невежества)

- б) **Гаммы**

- а) *простые* - ↑ - стремление в новое, воскресение

- б) *расходящиеся* – символ распространения идеи (для Баха)

- 7) **Движение в пределах ч.4**

- а) ↑ *по ступеням с окончанием на сильной доле* – символ поспешного (моторного) устремления

- б)  - если есть *цезуры на паузах* – это выражает ускоренное дыхание, торопливость

- в)  - активное движение к цели

- 8) **Несопряжённая интонация** – символ устремления, активности движения:



57 - конец Т фуги A-dur ХТК I т.

- 9) \uparrow ч.4 – символ бодрости :
 \downarrow ч.4 – символ отчаянья



- 10) Нижний вспомогательный звук – символ требования или ожидания:



- 11) Восходящее последование из 3-х звуков в пределах терции – символ восхождения, воскресения:

- а) если троекратно повторенный каждый раз на секунду \uparrow - символ воскресения на 3-й день (по

Писанию):



- б) \downarrow последование (в обратном порядке) – символ смерти:



- 12) Медленное восхождение и скачок на ч.5 – символ ожидания:



- 13) У перед паузой – признак патетичности у Баха.

- 14) Нисхождение с предъёмом – символ ожидания:



- 15) Восходящий $\frac{4}{6}$ – символ жертвенности:



Нисходящий $\frac{4}{6}$ – свершившейся жертвы:



- 16)  - символ «Amen» (Да свершится)!

- 17)  - символ следования (12 е – суть 12 Апостолов).

- 18)  - символ следования (6 q – суть 6 волхвов).

- 19)  - символ убеждённости.

- 20) Г 12-ти Апостолов у Баха - Н-dur ХТК II т.



- Г фуги

- 21) \uparrow и \downarrow сектаккорды – символ неминуемого свершения (см. начало прелюдии fis-moll ХТК II т.).

22) **Октавные скачки** – символ бичевания:



23) **Пунктирная интонация** :



- символ **скорби**.

24) **Удвоения в дециму (10) или септиму (7)** – признак патетичности у Баха.



25) - изображение **радостного спокойствия**.



- символ **радостного возбуждения**.

26) ↑ **б.б** – символ печали

↑ **м.б** – символ радости

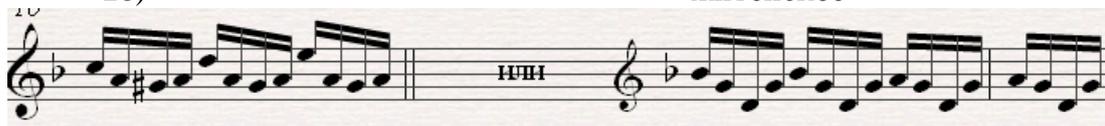


27) - (П. из фуги Fis-dur ХТК I т.) – **торопливый шаг, радостное приближение**.

28)

житейское

море:



29) **Образ змея-искусителя** – (см. Т G-dur ХТК II т.)

30) **Звуки трезвучия** $\frac{3}{5}$ – символ прибытия.

31) **Большое трезвучие** $\frac{3}{5}$ (отличается от мажорного) – символ безразличия.

32) **Тирата** (быстрое, активное движение с окончанием на сильной доле) – символ мужественности.

33) **Символ удаления, отдаления** – см. окончание фуги В-dur ХТК I т.

34) **trcc** - символ переливчатости, воды, птиц.



35) - (смешанные х-е с у-ми) – символ **покачивания, мерности движения**.

36) **Модуляция в тонику** – не стояние на месте.

37) **Дробление сильной доли** – символ бодрствования.

38) **Падение на терцию** ↓3 – символ печали.

39) **Задержания** – символ страдания.

40) **ч.5** – символ кротости.

(материалы предоставлены Жигарёвым С.И.)