

Иоганн Себастьян Бах
(1685-1750)

Работа художника
Иоганна Якоба Илье.
Баххаус, Айзенах, Германия

Бессмертный цикл из шести сюит, сочиненный великим Бахом для виолончели, давно и прочно вошел в репертуар исполнителей на других инструментах смычкового семейства, и в частности альтистов. Конечно, в значительной степени это объясняется относительной бедностью альтового репертуара. Но, с другой стороны, исполнение сюит на альте совсем не должно рассматриваться как нечто из ряда вон выходящее, т. к. и сам Бах, и его современники часто обрабатывали как свои, так и чужие произведения для других инструментов, зачастую совершенно не похожих на исходные ни по конструкции, ни по звучанию. Можно вспомнить, что великий композитор иногда делал обработки заинтересовавших его сочинений своих современников (например, Вивальди) для других инструментов. Здесь же уместно упомянуть о его переложениях некоторых собственных скрипичных сонат и партит для клавира и органа. И в звучании на альте эти сюиты оставляют такое впечатление, будто они и предназначены для этого инструмента.


Нельзя не сказать, что, в отличие от своих коллег виолончелистов, альтисты очень редко исполняют эти сюиты на концертной эстраде. Более того, ни один выдающийся альтист не оставил своих аудиозаписей этого гениального сочинения. С еще большим сожалением можно говорить о том, что серьезные музыканты и теоретики не занялись глубоким исследованием образной сферы и философского содержания этого произведения.

Между тем в послесоветское время стали широко распространяться новые (для нас) взгляды на творчество И. С. Баха. Стало известно, в частности, о трудах выдающегося русского музыковеда, пианиста и педагога Болеслава Леопольдовича Яворского, чья концепция истолкования творчества гения в советское время замалчивалась, поскольку не вписывалась в атеистическую направленность воспитания молодых музыкан-

тов. Появляются труды, развивающие вновь открытую концепцию в отечественном «баховедении», и мы надеемся, что предлагаемый небольшой очерк исполнительского анализа послужит отправной точкой для более глубокого исследования этого выдающегося произведения Иоганна Себастьяна Баха:

Шести сюит для виолончели соло.

* * *

В свою очередь для удобства читателя и наглядности анализируемого материала предлагаем прослушать Шесть сюит для виолончели соло И. С. Баха в переложении для альты – исполняет автор данного пособия. Запись осуществлена в 2010 году в студии «Терра» и доступна в электронной библиотечной системе «Лань» по QR-коду ниже или следующей ссылке: <https://disk.yandex.ru/d/PoI9m8iHS37CCQ>) Загрузить архив с аудиозаписями можно при помощи кнопки  «Скачать приложение».

дополнительные
материалы



e.lanbook.com

И. С. Бах.

*Шесть виолончельных сюит
в переложении для альты*

О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ БАХА

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

Казалось бы, особняком в этом отношении стоят сюитные циклы И. С. Баха. Они обычно рассматриваются как распространенный светский жанр, несущий, в силу своей танцевальной специфики, довольно ограниченную музыкальную информацию (как, собственно, и трактуют его так называемые аутентисты¹). Если бы это было так, то из всего музыкального наследия Баха сюиты представляли бы единственный жанр, музыка которого лишена глубокого содержания.

В Кётенский период (1717–1723) Бах написал большую часть светских инструментальных произведений: скрипичные сонаты, клавирные и виолончельные сюиты и пр. Эта направленность творчества объясняется отчасти тем, что Кётен был кальвинистским городом и Бах, как лютеранин, не мог занимать в нем церковной должности. И это совсем не значит, что содержание этих внешне светских сочинений никак не соотносится с религиозной тематикой. Известно, что Бах был глубоко религиозным человеком, и поэтому трудно представить, что его фантазия вдохновлялась какими-либо светскими идеями.

Сейчас нам совершенно ясно, что Библия стала тем неисчерпаемым источником, который вдохновлял в те времена не только Баха, но и практически всех великих творцов, будь то художники, поэты или музыканты. Все, что Бах творил, он творил *in Nomine Dei*

¹ Исполнители в т. н. аутентичной манере. Аутентичный (гр. *authēntikos*) — соответствующий подлинному. Более конкретно об отношении автора к этой проблеме см. с. 111.

(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 и культовые обряды с их сутью. Как представитель европейской культуры XVIII века, Бах выразил в своем творчестве процессы мышления, свойственные эпохе действительного сознания. Ко времени Баха «человеческая мысль стала работать в области религии: *вера* в догматы была заменена *размышлениями* над догматами». Силой своего гения Бах перекодировал в музыку феномен религиозно-философского мировоззрения своего времени.

Современникам Баха его музыка представлялась понятной речью, смысл которой проявлялся в устойчивых мелодических оборотах, связанных с мотивами и текстами протестантских хоралов, а 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.

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.

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 мело-

дические образования, которые у ряда исследователей баховского творчества получили названия “символов”... Громадное количество сочинений Баха объединяется в одно стройное целое сравнительно небольшим количеством таких символов...»¹

Баховская символика складывалась в русле эстетики эпохи барокко. Для нее было характерно широкое использование символов. В эпоху барокко был создан развитой музыкальный «лексикон», на котором воспитывались люди того времени. В это время господствует убеждение, что природа «полна символов, человек лишь должен их узнать»². Барокко ценит способность музыки передавать символы, находящиеся вне сферы чисто музыкальной выразительности.

Баховский музыкальный язык явился его обобщением. «Звуковые музыкальные явления, складывающиеся столетиями, превратились у Баха в организационные структуры, несущие определенный смысл, в символы...»³ К символике Баха можно отнести «музыку для глаз», имеющую длительные традиции. В 1747 г. под загадочным каноном, ноты которого образовали крест, он записал по латыни: «Символ. Христос увенчивает несение креста»⁴.

Поначалу музыкальный лексикон формировался благодаря тесной связи музыки со словом. Так, 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*»⁵ (символов).

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

² Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967.

³ Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М., 1947.

⁴ Meyer U. J. S. Bachs Musik als theonome Kunst. Mainz, 1976.

⁵ Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М.: Музыка, 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 Баха — Шайбе И. А. 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. 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, очертания, образ». *Фигуры* могли носить изобразительный характер, выражая направление и характер движения, как, например, *anabasis* — восхождение и *catabasis* — нисхождение; *фигуры* подражали интонациям человеческой речи: *intrerrogatio* — вопрос (восходящая секунда), *exclamatio* — восклиц-

¹ Там же. С. 40.

² Захарова О. И. Риторика и клавирная музыка XVIII века. М., 1989. С. 43.

цание (восходящая секста), *suspiration* — вздох, или *passus duriusculus* — хроматический ход, употребляемый для выражения скорби. Благодаря устойчивой семантике музыкальные *фигуры* превратились в знаки, эмблемы определенных чувств и понятий. Нисходящие мелодии (фигура *catabasis*) употреблялись для символики печали, умирания, положения во гроб; восходящие звукояды прочно связаны с символикой воскресения. Паузы во всех голосах (фигура *aposiopesis* — умолчание) применялись для изображения смерти; паузы, рассекающие мелодию (фигура *tmesis* — расщепление), передавали чувства страха, ужаса и т.д.

Раскрывая семантику этих *фигур*, можно получить ключ к образному и смысловому содержанию баховских произведений.

Есть еще одна сторона музыкального языка И. С. Баха, которую в советское время музыковеды не рассматривали пристально из-за опасений получить ярлык формалиста. Речь идет о «музыкальной математике», к которой в эпоху барокко музыканты проявляли повышенный интерес.

«Музыка — это наука, — писал Лейбниц, — которая должна обладать определенными правилами; эти правила должны быть выведены из неоспоримого принципа, а этот принцип не может стать нам известным без помощи математики». Знание законов, прежде всего числовых, было необходимо и композиторам, и исполнителям. Известно, что знаниями в этой области обладали выдающиеся музыканты того времени: Г. Шютц, И. Кунау, И. Маттезон, К. Монтеверди, Дж. Фрескобальди.

Математика вторгается даже в теологию: в XVII в. математизируется само понятие Бога: он фиксирует порядок в математических величинах, которые ставят каждую тварь на ее место в космосе.

Музыкальная математика — учение о числах и пропорциях. Число управляет гармонией мира, оно же — главный регулятор музыки. Немецкие теоретики не устают повторять: мир создан «по мере, числу и весу». Именно немецкие теоретики подхватывают идеи числовой символики и развивают их, в то время как итальянские музыканты постепенно теряют интерес к этим идеям.

Лютеранская ортодоксия требовала учитывать и комментировать все числа, встречавшиеся в Писании. Музыкальная теория немецкого барокко разделяла убеждения Средневековья в том, что все числа, названные в Библии, имеют тайный смысл.

Многие немецкие теоретики эпохи барокко дают подробное истолкование чисел, напоминающее о средневековых традициях. Андреас Веркмайстер предлагает такую систематику:

1 — первое лицо Троицы. Не число, а «принцип чисел». Изображает Божество, все сущее, гармонию, основанный на единстве порядок, измеренную красоту творения.

2 — второе лицо Троицы. Означает «вечное слово», кое есть Бог Сын. В Средневековье с ним соединялись представления о «мировой» и «человеческой музыке», о Ветхом и Новом Завете.

3 — Святой Дух. Первое священное число, ибо обладает началом, серединой и концом (Августин). Изображает также Троицу.

4 — ангельское число (Веркмайстер ссылается на мистиков). Изображает части квадривия, элементы, страны света, времена года, добродетели, темпераменты, ветры, Евангелия.

5 — человеческое, одушевленное или чувственное число (пять чувств).

6 — третье лицо св. Троицы (3×2). Изображает 6 дней творения. Является одушевленным или животным (тварным) числом.

7 — число покоя после дней творения. 7 не образует консонанса, изображает крест. Называется также святым или тайным (Апокалипсис). Изображает планеты, которые образуют гармонию небесных сфер. 7 струн имеет лира, 7 звуков в октаве, 7 даров Святого Духа, 7 годов служения Иакова, 7 таинств и т.д.

8 — «первое кубическое число», делает гармонию полной.

Согласно другим источникам, к важнейшим числам относились в первую очередь 3, 4, 7, 9 (3×3), 10, 12 (3×4), а также их комбинации, производные, полученные в результате сложения или умножения. Число 3 служило также символом неба, 4 — земли, 10 — заповедей, 12 — церкви и т.д. В трактате А. Кирхера *Musurgia universalis* Богу, ангелу, человеку и природе соответствуют числа 1, 2, 3, 4. Связь Бога и ангела проявляется в звучании октавы (1 : 2), человека и природы — в звучании кварты (3 : 4) и т.д. Рассуждения о числовой логике, символике не были простой абстракцией. Числовая символика — необходимая часть и барочной теории, и барочной практики: важнейшая категория «гармонической музыки», «гармонической триады» истолковывалась с позиций математики, метафизики, космологии, теологии. Число и звук понимались в духе философии средневекового реализма. «Материя» — совокупность музыкальных тонов, интервалов, инертный строительный материал, «форма» — структурная основа, выраженная в числе. Числа придают «форму» звукам. Форма-число предшествует материи-звуку. Назначение композитора — организовать «материю». Создавая форму, работая с числом, музыкант становится подобным архитектору, он представляет в музыке творителя, умнейшего геометра, зодчего. Словарь Вальтера 1708 года так определяет музыку: «...математическая наука, посредством которой составляется и наносится на бумагу приятная и чистая слаженность звуков, которая после этого может быть спета или сы-

грانا, с тем чтобы ею в первую очередь подвинуть людей к усердному благословению перед богом и затем чтобы ею улаждать и давать удовлетворение слуху и душе»¹.

В настоящее время достоверно неизвестно, как идеи музыкальной математики были переданы великому композитору. Поэтому нельзя отрицать существования объективных либо намеренно созданных им числовых закономерностей.

У И. С. Баха очень часто можно встретить число 14 — *bach* (оно получается, если сложить порядковые номера букв латинского алфавита: *b* = 2, *a* = 1, *c* = 3, *h* = 8). Любопытно, что сумма «*j.s.bach*» = 41 и это число тоже часто встречается. Так, количество тактов в прелюдии Первой виолончельной сюиты — 41. Можно предположить, что таким образом Бах оставил «автограф» в начале большого цикла. Жига последней, Шестой сюиты имеет 68 тактов ($6 + 8 = 14!$). Это, возможно, баховский автограф в начале и в конце цикла. Но если для трактовки произведения здесь эти числа ничего не дают, то знание того, что прелюдия из Второй сюиты на 48 такте прерывается *фигурой апропиосис* (умолчание), которая применялась для изображения смерти, а число 48 обозначает Смерть на кресте (сумма номеров букв надписи над распятым Иисусом «*INRI*» равна 48), помогает понять конкретное содержание произведения.

Кроме этого, число 6, часто встречающееся у Баха (кроме Шести сюит для виолончели соло известны: 6 Концертов для органа, 6 Партит, 6 Английских сюит, 6 Французских сюит, 6 Сонат для скрипки с клавиром и т.д.), приобретает особое значение, и можно сказать, что оно также является «баховским».

¹ Цит. по: Кандинский-Рыбников А. Соната К124 как пример риторического мышления Доменико Скарлатти // Музыкальная риторика и фортепианное искусство. М., 1989. С. 49.

Если над первыми тремя натуральными числами, сумма которых составляет 6 ($1 + 2 + 3$), произвести следующие манипуляции:

$1^1 \times 2^2 \times 3^3 = 108$ (сумма номеров букв Joh. Sebast. Bach),

$1^2 + 2^2 + 3^2 = 14$ (сумма номеров букв BACH),

$2^1 + 2^2 + 2^3 = 14$ (сумма номеров букв BACH),
то при всех комбинациях получается «БАХ»!

Вместе с тем число 6 — совершенное число (*numerous perfectus*), поскольку оно является суммой первых трех натуральных чисел ($1 + 2 + 3 = 6$), а пропорции этих чисел выражают совершенные консонансы (1 : 2 — октава, 2 : 3 — квинта).

Здесь может возникнуть вопрос: неужели Бах производил математические расчеты, сочиняя свои шедевры?

До нас дошло по крайней мере два доказательства интереса Баха к количеству тактов в своих произведениях: над последним тактом Прелюдии *C-dur* из 1-го тома ХТК он пишет его номер — 35. Число 84, содержащее сакральный смысл, написано в рукописи № 13 Мессы *h-moll* — хоре *Patrem omnipotentem* и указывает количество содержащихся в нем тактов.

Таким образом, можно сказать, что Бах в числовых манипуляциях совершенно сознательно опирался на долгую традицию.

Идеи единства и числового контроля переплетены с идеями музыкальной пропорции. Веркмайстер пишет: «...музыкальные пропорции суть поистине совершенные вещи, которые, кроме того, способен постичь разум, и поэтому они нам приятны; к тому, что разум постичь не способен и что приводит ...к путанице, человек питает отвращение».

Кеплер отождествляет пропорцию и гармонию. Декарт в «Компедиуме музыки» пишет: «Тот объект воспринимается легче, в котором меньше диспропорций между его частями».

Существовало правило: композитор должен соблюдать пропорцию в количестве тактов. «Особой силой наделены «гармонические пропорции», соответствующие совершенным и несовершенным консонансам (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 3 : 5, 5 : 6, 5 : 8). Их, а также соотношения 1 : 3 и 1 : 1 (пропорция равенства) Бах кладет в основу большинства своих танцевальных форм»¹. Пропорциональность заметна во всех композициях Баха. В Сюитах для виолончели соло эта размеренность нарушается лишь четыре раза, и все случаи нарушения встречаются во вставных танцах².

Еще одним интересным и важным фактом для интерпретации сюит является тональность каждого из циклов.

В эпоху барокко была распространена семантическая трактовка тональностей, за которыми закрепились типологические значения. Основанием тому было своеобразное звучание каждой тональности, связанное с неравномерной темперицией. Так, тональность *C-dur* часто у Баха носит триумфальный характер (Сюита № 3). Для выражения печали, траурности использовался *c-moll* (Сюита № 5). Тональность *D-dur* (авторская тональность Сюиты № 6 — в переложении для альты сюита транспонирована в *G-dur*) выражала «шумные» эмоции, бравурность, ликование. Патетический *d-moll* был призван выразить символ крестной муки (Сюита № 2). С понятием триединства (Троицы) ассоциировался *Es-dur* с его тремя бемолями (Сюита № 4). Одна из чистых, «твердых» тональностей, нередко применяемая Бахом для выражения радостного чувства, — *G-dur* (Сюита № 1).

* * *

¹ М. Лобанова. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. С. 135.

² См. приложение 1 «Таблица количества тактов».

О СЮИТАХ

*И*нструментальная сюита, построенная на определенном сопоставлении танцев, ко времени И. С. Баха, потеряла свое прикладное назначение, отошла от жанрового первоисточника.

Как правило, сюиты включали в себя по крайней мере четыре части: аллеманду, куранту, сарабанду и жигу. Французы (например, Маршан и Куперен) не стали ограничивать себя четырьмя танцами и решили вводить множество других, как то: менуэт, гавот, паване, бурре и т.д. Во французской сюите появились даже нетанцевальные пьесы. Бах перенимает эту богатую сюитную форму от своих французских предшественников. Однако каждый из его сюитных циклов несет свою содержательную нагрузку. Известны шесть партит в «Клавирных упражнениях», Французские и Английские сюиты для клавира, три партиты из Сонат и партит для скрипки соло (Шести скрипичных соло без аккомпанирующего баса) и рассматриваемые в этом очерке Шесть сюит для виолончели соло. Любопытно, что из перечисленных циклов наиболее разнообразны партиты для скрипки, имеющие различный состав. Так, **Партита № 1** содержит четыре танца: аллеманду, куранту, сарабанду и бурре, каждый из которых сопровождается *дублем*-вариацией. **Партита № 2** имеет строгое строение: аллеманда, куранта, сарабанда и жига, — и заканчивается чаконей, которая по своей протяженности звучания равна всем остальным, вместе взятым. **Партита № 3** построена очень свободно: прелюдия, лур, гавот, два менуэта, бурре и жига. Что касается виолончельных сюит, то они по составу напоминают Английские сюиты: начинаются с прелюдий, далее традиционно идут основные танцы, а между сарабандой и жигой включаются т.н. *вставные*.

«В процессе развития сюитного жанра происходило освобождение музыки от жанровой первоосновы как ее первоначального содержания. Его место должно было занять новое содержание. Здесь было два пути: наполнять сюиту программностью либо трактовать ее как чистое движение.

Первая тенденция проявилась уже в сюитах Букстехуде, в которых он «изобразил искусно природу и свойства планет», и у Фробергера, представлявшего «на простом клавире целые истории с описанием, включая портреты лиц с их свойствами души». Ф. Куперен давал в своих сюитах «своеобразную, живую, звучащую газету придворных событий и характеристику героинь дня»¹.

Одновременно в немецкой композиторской школе существовала вторая тенденция в развитии жанра. Движение в сюите абстрагируется, превращаясь в сопоставление различных его типов. В особенности ярко это проявилось в сюитах И. С. Баха и Г. Ф. Генделя².

Думается, что последний тезис О. И. Захаровой является спорным, по крайней мере в той его части, которая касается виолончельных сюит.

Из дальнейшего станет ясно, что по крайней мере в виолончельных сюитах Бах пошел по первому пути. Цикл имеет совершенно определенную программу, и основную нагрузку в ее изложении несет первая часть сюиты — прелюдия.

Здесь можно вспомнить мнение Л. Яворского о **прелюдии** как части сюиты:

«...по мере расширения Бахом творческого замысла сюиты он, для удержания равновесия и для дополнения схемы выражением *окружающего настоящего*, уже отличного от сущности сюиты, стал предварять Английские сюиты активного характера прелюдами, которые

¹ Захарова О. И. Риторика и клавирная музыка XVIII века. М., 1989. С. 3.

² Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.-Л., 1947.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru