

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного
образования детей
«Детская музыкальная школа №69»

Т. В. Давыдова

СИМВОЛИКА «МАЛЕНЬКИХ ПРЕЛЮДИЙ» И. С. БАХА

Методическая разработка

п. Юргинский

2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
«Маленькие прелюдии» И. С. Баха: анализ образного содержания	3
Заключение	9
Список используемой литературы	10
Приложение	12

Введение

В настоящее время, когда мы вновь проявляем интерес к искусству прошлого, пытаемся заново открыть и переосмыслить его ценности, всё большее значение имеет определение сакрального смысла клавирных произведений И.С. Баха. Существует много музыковедческих исследований на эту тему. Проблемой для педагогов ДМШ является то, что исследователи баховской символики оставили без внимания инструктивный материал, предназначенный для педагогических целей (инвенции и симфонии, маленькие прелюдии, пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» и др.). А ведь именно с этих произведений начинается первое знакомство с творчеством великого композитора. Понимание семантики мотивов поможет в разучивании этих, непривычных для слуха и мышления современных детей, произведений, подготовит базу для восприятия более монументальных опусов И. С. Баха в будущем.

В своём исследовании мы проанализируем лишь часть пьес из цикла «Двенадцать маленьких прелюдий» (сборник под редакцией профессора Московской консерватории Н. Кувшинникова. (1987 г.) По словам Н. Копчевского «эта редакция отличается хорошей аппликатурой и естественными динамическими и темповыми указаниями» [3, с.3] (Нотные примеры смотреть в приложениях №№ 3-7). Анализ нескольких пьес позволяет дать ключ к пониманию того, как, по нашему мнению, следует работать и над остальными произведениями сборника.

«Маленькие прелюдии» И.С. Баха: анализ образного содержания

Прелюдия №1 C dur («Двенадцать прелюдий»)

Прелюдия написана в тональности, символизирующей ясность, открытость. В этой пьесе можно выделить два звуковых плана: мелодизированный бас и *arpedgiato* по звукам красочных гармоний. Фактура

arpedgiato напоминает аккомпанемент лютни, одного из любимых инструментов ангелов. Это можно расценивать также как мотив волн, исходящего от ангелов света.

Арпеджио в среднем регистре – сфера земной жизни, лишь вначале верхние ноты захватывают вторую октаву. В верхнем голосе центральной мотивной группы (1-2 тт.) завуалирована мелодия, напоминающая чистый, прозрачный хорал «*Nun komm, der Heiden Heiland*» («Приди, Спаситель»). А если сыграть арпеджио в аккордовом изложении, то мелодия действительно будет звучать как 3-х голосный хорал.

Форма прелюдии – период типа развертывания. Прелюдия состоит из 2-х разделов. I раздел (1 – 8,5 тт.). Бас, изложенный четвертями по звукам трезвучий и широких интервалов, вызывает ассоциации с размеренными шагами человека, идущего по жизни с твёрдой верой. Обилие мелизмов (морденты, группетто) придают музыке возвышенный, слегка торжественный характер. В басу (7-8 тт.) скачки на октаву – фигура *saltus duriuskulus*, применялась для передачи сильного аффектного момента. Интервал ч.8 трактуют как восклицание, возглас, жест «воздевания рук».

Общее направление мелодии в 1-2 тактах восходящее, затем постепенно спускается вниз, но не уходит в «бездны». Красочно и сочетание двух верхних звуков арпеджио. На протяжении 3,5 тактов это чередование секунд и терций, что придаёт музыке слегка печальную нежность. Скрытые в верхнем голосе «вздыхающие» секунды (3-8 т.) – мотивы скорби, в данном контексте это благородное сетование. В 9 такте происходит слияние всех голосов в доминантовый септаккорд (D7) – звучит как вопрос: «Что ожидает нас?»

Стоит заметить: I раздел содержит 33 красочные гармонии. И на 33-м – D7 обрывается эта пленительная череда красок. Далее следует четвертная пауза во всех голосах (риторическая фигура *aposiopesis* – умолчание, применялась для «изображения» смерти (Бога, героя). 33 – возраст Христа, когда, во имя искупления всех людских грехов, оборвалась его земная жизнь.

В 9-10 тт. (предыкт ко 2 разделу) мы видим восходящее арпеджио по звукам D7 в диапазоне от большой, до второй октавы – традиционная фигура *anabasis* (символ восхождения, воскрешения).

2 раздел (11-18 тт.): на фоне удержанного доминантового баса в октаву мы наблюдаем волнообразную, постепенно спускающуюся по звукам чередующихся аккордов (секстаккорд – септаккорд в 11-13 тт., квартсекстаккорд – трезвучие в 14-15 тт.) мелодию. Графически мелодия напоминает символ Марии «М», но её можно расценивать и как спуск – парение ангелов на землю.

В 16-17 тт. в музыкальную ткань вплетаются интонации UМVII7 – символ смертных мук Христа. Заканчивается прелюдия мажорным трезвучием – символ гармонии мира.

Исходя из фактурной схожести, тонального единства с прелюдией *C-dur* из I тома ХТК, входящей в рождественский цикл, можно предположить, что здесь также в первых тактах передан ассоциативный образ Благовещения. Но в контексте использования хоральной цитаты, композиционного расположения музыкальных фигур сюжетно он более расширен. Символически – это суть Благой вести, принесённой Марии Архангелом: рождение божественного младенца – Спасителя Мира, Агнца на заклание. Ценой собственной жизни искупившего человеческие грехи, во имя распространения Царствия Божьего на земле, и установления Гармонии Мира.

Главный аффект – чувство торжественности момента.

Исходя из вышеизложенного, нам представляется, что темп исполнения должен быть чуть спокойнее (примерно четверть = 90), чем предложенный Н. Кувшинниковым (четверть = 104). В 16-17 тт. необходимо постепенное усиление звука – *crescendo* к заключительному аккорду. В 1 разделе слегка выделять каждую четвёртую шестнадцатую – это мелодические вершины, образующие самостоятельную линию.

Прелюдия №2 C dur («Двенадцать прелюдий»)

В ней всего 16 тактов. Числовой корень –7, что означает символ семи даров Святого Духа, символ церкви и веры.

Тема разворачивается по звукам трезвучий, в основном мажорных – символ пребывания в вере и прославления Бога. Фанфарные аккорды передают торжество. Октава в басу на протяжении 1-3 тактов вселяет чувство спокойствия, уверенности. Опевание опорных звуков в верхнем голосе (фигура *interrogation* – риторический вопрос) предаёт чувство пребывания в радости.

В басу (9-11 тт.) размашистая фигура октавы, расцвеченная мордентом – символ радостных аффектных восклицаний, жестов. На их фоне звучит восходящая мелодия, с вплетёнными мотивами радости.

Такт 14 – фигура *tirata* («стрела») – игра, полёт ангелов между небом и землёй. Такт 15: в верхнем голосе цитата «Да будет воля Твоя», в нижнем – мотив радости в увеличении ритмического рисунка.

В плане тесситуры возникает ощущение большого пространства: Небо и Земля.

Ровный ритм, светлая, твёрдая тональность *C-dur* и весь набор средств, использованных фигур передаёт чувство торжественной всеобъемлющей радости. Идея этой прелюдии – прославление и благодарение Бога. Ассоциативный образ – Рождество.

Прелюдия №3 c moll («Двенадцать прелюдий»)

Траурная тональность, с тремя ключевыми знаками, что символично (триединство Бога). Занимает 44 такта, числовой корень 8 – символ смерти. Графически он воспринимается как скрученный в пространстве круг – знак бесконечности.

Вся прелюдия построена на мотиве тревоги (по А. Швейцеру) в верхнем голосе и мотиве падения – нижний голос. Мотив тревоги, волнения,

прерываемый короткими паузами (фигура *tnesis* – рассечение) передаёт чувство душевного смятения, даже страха и ужаса, в зависимости от гармонии.

Тесситура охватывает сферы земного и загробного мира, в данном случае – бездны. Общее направление мелодии нисходящее, но в последнем такте, в порыве преодоления, мелодия как бы врывается и застывает на соль мажорном трезвучии (радостная тональность).

Всё здесь говорит об отчаянной, упорной душевной борьбе человека. В результате – Надежда на Спасение. Идея этой прелюдии догматическая: спасение человечества в Пламенеющей Вере (Неопалимая купина), ибо только твёрдая вера даёт силы для преодоления греховной сущности человека.

Прелюдия №4 D dur («Двенадцать прелюдий»)

Данная тональность семантически выражала героические аффекты, чувства победного ликования. Вся прелюдия пронизана различными модификациями мотива радостного ликования (по А. Швейцеру).

Первый раздел (1-7 тт. + четверть) построен на имитационном движении шестнадцатыми, первые четыре ноты во фразе – мотив радости, и восходящих квартах в верхних голосах (такты 4,5) – символы истовой веры. Символ неминуемого свершения мы найдём в среднем голосе в 3, 7 тактах (цитата из старинного гуситского хорала «Что мой Бог хочет, то сбудется»).

Во втором разделе (8-12 тт. + 1 шестнадцатая) в переключке между верхними и нижними голосами показано нарастание чувства радости от блаженного покоя до ликования. Подобную ритмо-формулу – 3 шестнадцатых со слабого времени и 2 восьмых можно увидеть в хорах «*Herr Gott nun sei gepreiset*» («Бога прославляем сейчас»), «*Gelobet seist du, Iesus Christ*» («Благодарственен ты, господь Иисус Христос») и др.

В третьем разделе мотив радости становится всё более ликующим. В верхнем голосе появляется мотив восхваления «Аллилуйя» (такты 16, 17).

Заканчивается прелюдия дважды проведённым мотивом постижения воли Господней (восходящий тетракорд).

Идея этой прелюдии: твёрдая вера в Бога (*Credo*), в воскрешение как неминуемого свершения. Постигание воли Господней наполняют душу человека радостью, даруют блаженный покой. Это своего рода прославление, восхваление Бога, всеобщее преклонение перед ним.

Прелюдия №5 d moll («Двенадцать прелюдий»)

Первые шесть тактов задают суровый тон, выражающий сдерживаемую скорбь. Бас – как удары бича. Обволакивающая мелодия – ассоциативный образ пеленания тела Христа – смертные узы. Графически мелодия верхнего голоса напоминает символ Марии «М». Движение по звукам Т6, Т6/4 в обоих голосах (6-7 тт.) – символ неминуемого свершения и жертвенности. Затем дважды проводится фигура *catabasis* – символ умирания, положения во гроб, в сочетании с символом твёрдой веры (ход в басу б.3, ч.4 в восходящем движении). В 15, 17 тт. мотивы приветствия в верхнем голосе (трезвучие в нисходящем движении с последующим скачком на ч.8 вверх) и поклонов в нижнем.

С 21 такта на протяжении 18 тактов идёт нарастание напряжения. Октавный бас, прерываемый паузами, символ предопределения, принятия воли Господа (29 такт) передают смертные муки Христа. В тактах 38-39 в верхнем голосе цитата – начальный мотив мессы *h moll* «*Qui tollis peccata mundi*» («Взявший на себя грехи мира»). Похожий мотив встречается в кантате №106, дуэт альты и баса (№3 «В руки твои передаю дух мой»). Затем следуют фигуры *catabasis* и *anabasis* – символы умирания и воскрешения.

Кульминация (43 т.): в басу ход по звукам мажорного трезвучия с последующим скачком на ч.4 – символы пребывания в вере и истовой веры.

Такты 45-47 волнообразная нисходящая мелодия и окончание на мажорном трезвучии, с мордентом в верхнем голосе, может символизировать сошествие с небес Божьей благодати.

В этой прелюдии в басу много ходов на октаву. В эпоху барокко такие ходы в вокальной музыке часто использовались со словами «Свят».

Трактовка «духовной программы» этой прелюдии однозначна – муки Христа на Голгофе, его сомнения, смерть – конец страданий и освобождение духа.

На примере этих произведений мы видим, что пьесы малых форм, в данном случае прелюдии, так же имеют «духовную программу» - это своего рода «маленькие проповеди» (по В. Носиной).

«Духовная программа» в них определяется семантикой тональностей, наличием хоральных цитат, выбором тесситуры, вплетением в музыкальную ткань музыкально-риторических фигур. Исходя из теории одноаффектности в произведениях малых форм, для передачи главного аффекта, композитор использует различные модификации одного символа и одновременное сочетание нескольких символов.

Заключение

Раскрытие содержания клавирных произведений Баха на основе музыкальных символов и цитат из хоралов не должно сводиться только к расшифровке их сюжетного замысла. Важно не просто фиксировать значение символа, но улавливать его нюансы, выстраивая систему ассоциаций.

Бах не просто иллюстрирует события Священного Писания, а показывает их через призму чувств глубоко верующего человека.

Ведущую роль в формировании ассоциативного образа играют музыкально-риторические фигуры. Они являются главным строительным материалом. Существует связь между ладом и выбором музыкально-риторических фигур: в миноре часто используются символы креста и предопределения, фигуры связанные со смертью, страданиями, оплакиванием и др., в мажоре – символы радости, веселья, твёрдой веры, торжества и т.д.

В заключение следует сказать, что для более глубокого проникновения в сакральную суть произведений Баха не достаточно пользоваться только методом анализа мотивной символики, разработанной Б. Яворским, А. Швейцером, необходимо рассматривать тесситуру и структурную символику, учитывать семантическое значение тональностей, иметь представления о традициях христианской нумерологии (исследования Ю. Петрова). Особенно это касается произведений малых форм.

Если для композиторов того времени считалось нормой знание системы музыкально-риторических приёмов, и вся музыка строилась на символах, то и для исполнителей баховских произведений сегодняшнего дня знание этих азов должно быть обязательным. При разучивании инструктивных пьес необходимо вместе с учащимися проанализировать материал на предмет символики, это поможет проникнуться юным исполнителям общей идеей, вызовет у них исследовательский интерес. Следовательно, процесс разучивания не будет скучным, а исполнение механистичным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла (Яворский о ХТК) [Текст]. / Р. Берченко. – Москва: Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 372 с.
2. Друскин Я. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха [Текст, ноты]. – Санкт – Петербург: Издательство «Композитор», 2005. – 136 с.
3. Копчевский Н. Вступительная статья [Текст, ноты]. / Н. Копчевский // И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги для фортепиано. / Ред. Н. Кувшинникова. – М. : Музыка, 1970. – с. 2 - 6.
4. Лазутина Т. Символотворчество в музыке И. С. Баха [Электронный ресурс]. / Т. Лазутина Спб. Вестник Томского государственного университета № 300 – 1, 2007. – с. 55 – 60. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/artikle/n/simvolotvorchestvo-v-muzyke-i-s-baha>
5. Майкапар А. Тайнопись Баха [Электронный ресурс]. / А. Майкапар. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=1204>
6. Мирошниченко С. Маленькие фортепианные прелюдии И. С. Баха как объект исследования: статья [Электронный ресурс]. / С. Мирошниченко – Режим доступа: http://moki.ucoz.ru/metodika/malenske_preljudii_raboty.doc
7. Носина В. Символика музыки И. С. Баха [Текст, ноты] – М.: Издательский дом «Классика – XXI». 2006. – 56 с.
8. Носина В. Скрытые смыслы музыки И. С. Баха: статья [Электронный ресурс]. / В. Носина // Всероссийская музыкально-информационная газета «Da sarò al fine: играем сначала» №11 (126) ноябрь. 2014. – Режим доступа: <http://gazetaigraem.ru/a12201205>
9. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс]. / Петров Ю. в книге «Интерпретация клавирных сочинений И. С.Баха». Сборник трудов. Выпуск 109. – М., ГМПИ им. Гнесиных, 1990. – с. 5 – 32. – Режим доступа: <http://www.muzlitra.ru/bah/yu>

10. Скубко А. Христианская символика музыки И.С. Баха: к проблеме музыкального восприятия: статья [Электронный ресурс]. / А. Скубко. – Курск. 2010. – с. 5. – Режим доступа: http://www.курская-епархия.рф/znamenskie_chteniy/2010/pdf/2/2_14.pdf
11. Швейцер А. И.С. Бах [Текст]. – М.,1965. – 726 с.

ДВЕНАДЦАТЬ МАЛЕНЬКИХ ПРЕЛЮДИЙ

1

И. С. БАХ
(1685—1750)

Редакция Н. Кувшинникова
В спокойном движении (♩ = 104)

Ф. п.

p

cresc.

f

cresc.

dim.

cresc.

cresc.

f

dim.

poco rit.

2

Не скоро и сдержанно (♩ = 116)

mf

mf

dim.

p

cresc.

f

f

5) Подвижно ($\text{♩} = 116$)

First system of the musical score. The right hand (treble clef) features a continuous eighth-note pattern with triplets and slurs. The left hand (bass clef) has a simple accompaniment with slurs and fingering numbers 5, 1, and 3. The tempo is marked *p leggiero*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The word *simile* is written at the end of the system.

Second system of the musical score, continuing the eighth-note pattern in the right hand and the accompaniment in the left hand.

Third system of the musical score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand accompaniment includes slurs and fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The word *un poco* is written at the end of the system.

Fourth system of the musical score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand accompaniment includes slurs and fingering numbers 5, 1, and 2. The word *cresc.* is written at the beginning of the system.

Fifth system of the musical score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand accompaniment includes slurs and fingering numbers 1, 2, and 1. The word *più f* is written at the end of the system.

Sixth system of the musical score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand accompaniment includes slurs and fingering numbers 1 and 2. The word *un poco cresc.* is written at the end of the system.

1) В издании Петерса указано «для лютни».

3 3 1 2 1 3

dim. poco a poco

2 1 2 1

p

2 1

un poco a poco

2 3

dim.

2 1

mf

Умеренно скоро ($\text{♩} = 80$)

mf *legato*

cresc.

f

dim.

p *cresc.*

(5)

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 5, 5, 5). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (4, 4, 2, 3, 5, 3, 2, 2, 4). A dynamic marking of *mf* is present.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 3, 2, 1, 3, 1, 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 2, 4, 4, 0, 4). A dynamic marking of *dim.* is present.

Third system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 5, 4, 4, 3, 1, 3). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (3, 1, 2, 3, 2, 5). A dynamic marking of *p* is present, followed by *cresc.* and *mf*. A small inset shows a rhythmic pattern: 4 3 5 4.

Fourth system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 3, 4, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 1, 1, 1, 1, 2). A dynamic marking of *f* is present, followed by *f* and *dim.*

Fifth system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 1, 1, 1, 1, 2). A dynamic marking of *p* is present.

Умеренно (♩ = 112)

1) Вариант:



2) Эта анга принадлежит Н. С. Баху.

2 - Н. С. Бах

2 5 3 3 9 1 2 3 2 9 2 3 4 5

dim. *p*

2 5 1 3 3 2 1

3 1 3 2 4 2 1 2 1 2 3 4 5

cresc. *mf*

cresc.

mf *dim.* *p*

2 3 1 3 5 2 2 4 5 5 4 3 2 1

