**Творческий облик Иоганна Себастьяна Баха**

*Иоганн Себастьян Бах (Johann Sebastian Bach)
Годы жизни: 1685-1750*

Бах был гением такого масштаба, что даже сегодня кажется явлением непревзойденным, исключительным. Его творчество поистине неисчерпаемо: после «открытия» баховской музыки в XIX столетии интерес к ней неуклонно возрастает, произведения Баха завоевывают аудиторию даже среди слушателей, которые обычно не проявляют интереса к «серьезному» искусству.

Творчество Баха, с одной стороны, явилось своеобразным подведением итогов. В своей музыке композитор опирался на все то, что было достигнуто и открыто в музыкальном искусстве *до него*. Бах превосходно знал немецкую органную музыку, хоровую полифонию [эпохи Возрождения](http://musike.ru/imk/renaissance), особенности немецкого и итальянского скрипичного стиля. Он не только знакомился, но и переписывал сочинения современных ему французских клавесинистов (в первую очередь Куперена), итальянских скрипачей (Корелли, Вивальди), крупнейших представителей итальянской оперы. Обладая удивительной восприимчивостью ко всему новому, Бах разрабатывал и обобщал накопленный творческий опыт.

Вместе с тем, он был гениальным новатором, открывшим для развития мировой музыкальной культуры *новые перспективы*. Его могучее влияние сказалось и в творчестве великих композиторов XIX века (Бетховена, Брамса, Вагнера, Глинки, Танеева), и в произведениях выдающихся мастеров XX века (Шостаковича, Онеггера). Творческое наследие Баха почти необозримо, оно включает более 1000 произведений самых разных жанров, причем среди них есть такие, масштабы которых исключительны для своего времени (MP). Произведения Баха можно разделить на три основные жанровые группы:

• вокально-инструментальная музыка;

• органная музыка,

• музыка для других инструментов (клавира, скрипки, флейты и т.д.) и инструментальных ансамблей (в т.ч. оркестровая).

Произведения каждой группы связаны, в основном, с определенным периодом творческой биографии Баха. Самые значительные органные сочинения были созданы в Веймаре, клавирные и оркестровые главным образом относятся к Кётенскому периоду, вокально-инструментальные в большинстве написаны в Лейпциге.

Основные жанры, в которых работал Бах, традиционны: это мессы и пассионы, кантаты и оратории, хоральные обработки, прелюдии и фуги, танцевальные сюиты и концерты. Унаследовав эти жанры от своих предшественников, Бах придал им такой размах, которого они прежде не знали. Он обновил их новыми средствами выразительности, обогатил чертами, заимствованными из других жанров музыкального творчества. Ярким примером может служить Хроматическая фантазия d-moll. Созданная для клавира, она включает выразительные свойства больших органных импровизаций, а также драматическую декламацию театрального происхождения.

Баховское творчество, при всей своей универсальности и всеохватности, «обошло стороной» один из ведущих жанров своего времени – оперу. Вместе с тем, мало что отличает некоторые светские кантаты Баха от комедийной интермедии, уже перерождавшейся в то время в Италии в оперу-buffa. Композитор нередко называл их, подобно первым итальянским операм, «драмами на музыке». Можно сказать, что такие произведения Баха, как «Кофейная», «Крестьянская» кантаты, решенные как остроумные жанровые сценки из повседневной жизни, предвосхитили немецкий зингшпиль.

**Круг образов и идейное содержание**

Образное содержание музыки Баха безгранично в своей широте. Ему одинаково доступно величественное и простое. Баховское искусство вмещает и глубокую скорбь, и простодушный юмор, острейший драматизм и философское размышление. Подобно Генделю Бах отразил существенные стороны своей эпохи – первой половины XVIII века, однако иные – не действенную героику, а религиозно-философские проблемы, выдвинутые Реформацией. В своей музыке он размышляет о самых важных, вечных вопросах человеческой жизни – о назначении человека, о его нравственном долге, о жизни и смерти. Эти размышления чаще всего связаны с религиозной тематикой, ведь Бах почти всю свою жизнь служил при церкви, огромную часть музыки написал для церкви, сам был глубоко верующим человеком, прекрасно знающим Священное Писание. Он соблюдал церковные праздники, постился, исповедовался, за несколько дней до смерти принял причастие. Библия на двух языках – немецком и латинском – была его настольной книгой.

Иисус Христос у Баха – главный герой и идеал. В этом образе композитор видел олицетворение лучших человеческих качеств: силы духа, верности избранному пути, чистоты помыслов. Самое сокровенное в истории Христа для Баха – это Голгофа и крест, жертвенный подвиг Иисуса ради спасения человечества. Эта тема, будучи важнейшей в баховском творчестве, получает этическое, нравственное истолкование.

**Музыкальная символика**

Сложный мир произведений Баха раскрывается через музыкальную символику, сложившуюся в русле эстетики барокко. Современниками Баха его музыка, в том числе инструментальная, «чистая», воспринималась как понятная речь благодаря наличию в ней устойчивых мелодических оборотов, выражающих определенные понятия, эмоции, идеи. По аналогии с классическим ораторским искусством эти звуковые формулы получили название музыкально–риторических фигур. Одни риторические фигуры носили изобразительный характер (например, anabasis – восхождение, catabasis – нисхождение, circulatio – вращение, fuga – бег, tirata – стрела); другие подражали интонациям человеческой речи (exclamatio – восклицание – восходящая секста); третьи передавали аффект (suspiratio – вздох, passus duriusculus – хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания).

Благодаря устойчивой семантике, музыкальные фигуры превратились в «знаки», эмблемы определенных чувств и понятий. Например, нисходящие мелодии (catadasis) употреблялись для символики печали, умирания, положения в гроб; восходящие звукоряды выражали символику воскресения и пр.

Мотивы-символы присутствуют во всех сочинениях Баха, причем это не только музыкально-риторические фигуры. В символическом значении часто выступают и мелодии протестантских хоралов, их отрезки.

С протестантским хоралом Бах был связан на протяжении всей своей жизни – и по вероисповеданию, и по роду деятельности в качестве церковного музыканта. Он постоянно работал с хоралом в самых разных жанрах – органных хоральных прелюдиях, кантатах, пассионах. Вполне закономерно, что П.Х. стал неотъемлемой составной частью музыкального языка Баха.

Хоралы пелись всей протестантской общиной, они входили в духовный мир человека как естественный, необходимый элемент мироощущения. Хоральные мелодии и связанное с ними религиозное содержание были известны каждому, поэтому у людей баховского времени легко возникали ассоциации со смыслом хорала, с конкретным событием Священного Писания. Пронизывая всё творчество Баха, мелодии П.Х. наполняют его музыку, в том числе инструментальную, духовной программой, проясняющей содержание.

Символами также являются устойчивые звукосочетания, имеющие постоянные значения. Один из важнейших у Баха символов – символ креста, состоящий из четырех разнонаправленных нот. Если графически связать первую с третьей, а вторую с четвертой, образуется рисунок креста. (Любопытно, что фамилия BACH при нотной расшифровке образует такой же рисунок. Вероятно, композитор воспринимал это как некий перст судьбы).

Наконец, имеются многочисленные связи между кантатно–ораториальными (т.е. текстовыми) сочинениями Баха и его инструментальной музыкой. На основании всех перечисленных связей и анализа различных риторических фигур, разработана система музыкальных символов Баха. Огромный вклад в ее разработку внесли А. Швейцер, Ф. Бузони, Б. Яворский, М. Юдина.

**«Второе рождение»**

Гениальное творчество Баха не было по-настоящему оценено его современниками. Пользуясь славой как органист, он при жизни не привлек должного внимания как композитор. О его творчестве не было написано ни одной серьезной работы, лишь ничтожная часть произведений была опубликована. После смерти Баха его рукописи пылились в архивах, многие безвозвратно затерялись, а имя композитора забылось.

Подлинный интерес к Баху возник лишь в XIX веке. Начало ему положил Ф. Мендельсон, случайно нашедший в библиотеке ноты «Страстей по Матфею». Под его управлением это произведение было исполнено в Лейпциге. Большинство слушателей, буквально потрясенных музыкой, никогда не слышало имя автора. Это было вторым рождением Баха.

К столетию со дня его смерти (1850) в Лейпциге было организовано баховское общество, поставившее целью издание всех сохранившихся рукописей композитора в виде полного собрания сочинений (46 томов).

Несколько сыновей Баха стали видными музыкантами: Филипп Эммануэль, Вильгельм Фридеман (Дрезден), Иоганн Кристоф (Бюккенбург), Иоганн Кристиан (самый младший, «Лондонский» Бах).

**Биография Баха**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ГОДЫ** | **ЖИЗНЬ** | **ТВОРЧЕСТВО** |
| **1685** | Родился в **г.Эйзенахе** в семье потомственного музыканта. Эта профессия была традиционной для всего рода Бахов: почти все его представители на протяжении нескольких веков были музыкантами. Первым музыкальным наставником Иоганна Себастьяна был его отец. Кроме того, имея прекрасный голос, он пел в хоре. |  |
| **В 9 лет** | Остался круглым сиротой и был взят на воспитание в семью старшего брата – Иоганна Кристофа, который служил органистом в **Ордруфе**. |  |
| **1700** | В 15 лет с отличием закончил Ордруфский лицей и переселился в **Люнебург**, где поступил в хор «избранных певчих» (в Michaelschule). К 17 годам он владел клавесином, скрипкой, альтом, органом. |  |
| **1703** | В течение нескольких следующих лет несколько раз меняет местожительство, служа музыкантом (скрипачом, органистом) в небольших немецких городах: **Веймаре** (1703), **Арнштадте** (1704), **Мюльхаузене** (1707). Причина переезда каждый раз одна и та же – неудовлетворенность условиями работы, зависимое положение. | Появляются первые сочинения – для органа, клавира *(«Каприччио на отъезд возлюбленного брата»*), первые духовные кантаты. |
| **1708** | **ВЕЙМАРСКИЙ ПЕРИОД**Поступил на службу к веймарскому герцогу в качестве придворного органиста и камерного музыканта в капелле. | – годы первой композиторской зрелости Баха, очень плодотворные в творческом отношении. Достигнута кульминация в органном творчестве – появилось все лучшее, что создано Бахом для этого инструмента: *Токката и фуга ре-минор, прелюдия и фуга ля-минор, прелюдия и фуга до-минор, Токката до мажор, Пассакалия до-минор*, а также знаменитая *«Органная книжечка».*Параллельно с органными сочинениями работает над жанром кантаты, над переложениями для клавира скрипичных итальянских концертов (более всего Вивальди). Веймарские годы характерны также первым обращением к жанру сольной скрипичной сонаты и сюиты. |
| **1717** | **КЁТЕНСКИЙ ПЕРИОД**Становится «директором камерной музыки», то есть руководителем всей придворной музыкальной жизни при дворе кётенского князя.Стремясь дать сыновьям университетское образование, пробует перебраться в крупный город. | Поскольку в Кётене отсутствовал хороший орган и хоровая капелла, сосредоточил основное внимание на клавирной (I том «ХТК», Хроматическая фантазия и фуга», Французские и Английские сюиты) и ансамблевой музыке (6 «Бранденбургских» концертов, сонаты для скрипки соло). |
| **1723** | **ЛЕЙПЦИГСКИЙ ПЕРИОД**Становится кантором (руководителем хора) в Томасшуле – школе при церкви св. Фомы.Помимо огромной творческой работы и службы в церковной школе, принимал активное участие в деятельности «Музыкальной коллегии» города. Это было общество любителей музыки, которое устраивало концерты светской музыки для жителей города. | – время наивысшего расцвета баховского гения.Были созданы лучшие произведения для хора с оркестром: Месса си-минор, Страсти по Иоанну и Страсти по Матфею, Рождественская оратория, большинство кантат (около 300 – в первые три года).В последнем десятилетии Бах в наибольшей степени сосредотачивается на музыке, свободной от какой-либо прикладной цели. Таковы II том «ХТК» (1744), а также партиты, «Итальянский концерт. Органная месса, Ария с различными вариациями» (после смерти Баха названными Гольдберговскими). |
|  | Последние годы омрачены болезнью глаз. После неудачной операции ослеп, но продолжал сочинять. | Два полифонических цикла – «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение». |

**Органное творчество Баха**

**Орган – любимый инструмент Баха, постоянный спутник его жизни**

С ранних лет Бах ощущал своим призванием органное поприще, неустанно учился искусству органной импровизации, явившейся основой его композиторского мастерства. Еще ребенком, в родном Эйзенахе, он слушал игру на органе своего дяди, а затем, в Ордруфе – брата. В Арнштадте Бах сам начинает работать органистом, и несомненно, уже там пробует сочинять для органа, хотя его хоральные обработки, смущавшие арнштадтских прихожан своей необычностью, и не дошли до нас. В должности органиста композитор служил и в Веймаре, где полностью сформировался его самобытный органный стиль. Как известно, именно на Веймарские годы приходится исключительная активность в области баховского органного творчества – создано большинство органных сочинений: Токката и фуга d-moll, Токката, adagio и фуга C-dur, Прелюдия и фуга a-moll, Фантазия и фуга g-moll, Пассакалия c-moll и многие другие. Даже когда в силу обстоятельств композитор переключался на другую работу, он не расставался с портативом – переносным органом. Не нужно забывать и то, что в сопровождении органа звучали в церкви баховские оратории, кантаты, пассионы. Именно через орган Бах был известен своим современникам. В органных импрорвизациях он достиг высшего совершенства, потрясая всех, кто мог его слышать. Прославленный органист Ян Рейнкен, уже на склоне лет, услышав игру Баха, произнес: «Я думал, что это искусство уже давно умерло, но теперь я вижу, что оно живет в Вас!»

**Основные черты органного стиля**

В баховскую эпоху орган был «королем всех инструментов» – самым мощным, полнозвучным и красочным. Он звучал под просторными сводами церковных соборов с их пространственной акустикой. Органное искусство было обращено к широким массам слушателей, отсюда такие качества органного музыки, как ораторский пафос, монументальность, концертность. Подобный стиль требовал развернутых форм, виртуозности. Органные произведения подобны монументальной (фресковой) живописи, где всё подано крупным планом. Неудивительно, что самые величественные инструментальные произведения Бах создал именно для органа: Пассакалия c-moll, Токката, adagio и фуга C-dur, Фантазия и фуга g-moll и другие.

**Традиции немецкого органного искусства. Хоральные прелюдии.**

Органное искусство Баха выросло на богатой почве, ведь в развитии органной музыки наиболее важную роль сыграли именно немецкие мастера. В Германии органное искусство достигло небывалого размаха, выдвинулась целая плеяда замечательных органистов. Многих из них Баху довелось слышать: в Гамбурге – Я. Рейнкена, в Любеке – Д. Букстехуде, который был особенно близок Баху. От своих предшественников он воспринял основные жанры немецкой органной музыки – фугу, токкату, хоральную прелюдию.

В органном творчестве Баха можно выделить 2 жанровые разновидности:

• хоральные прелюдии, как преимущественно небольшие композиции;

• «малые» полифонические циклы, как произведения крупной формы. Они состоят из какой-либо вступительной пьесы и фуги.

Бах написал более 150 хоральных прелюдий, большинство из которых заключено в 4-х сборниках. Особое место среди них занимает «Органная книжечка» – самый ранний (1714–1716), состоящий из 45 обработок. Позднее появился сборник «Клавирные упражнения», включающий 21 обработку, некоторые из которых рассчитаны на органное исполнение. Следующее собрание – из 6-ти пьес – известно под названием «шюблеровских хоралов» (по имени издателя и органиста Шюблера, ученика Баха). Последний сборник хоральных обработок – «18 хоралов» – композитор подготовил к печати незадолго до смерти.

При всем разнообразии баховских хоральных прелюдий, их объединяют:

• небольшие масштабы;

• господство мелодического начала, поскольку жанр хоральной обработки связан с вокальными напевами;

• камерный стиль. В хоральных прелюдиях Бах подчеркнул не огромные ресурсы мощного органного звучания, а его красочность, тембровое богатство;

• широкое использование полифонических приемов.

Круг образов хоральных прелюдий связан с содержанием лежащих в их основе хоралов. В целом это образцы философской баховской лирики, размышления о человеке, его радостях и печалях.

**Прелюдия Es-dur**

**(«Проснитесь, голос нас сзывает»)**

Ее музыка носит величаво–спокойный, просветленный характер, развивается плавно и неторопливо. Тема хорала довольно однообразна в ритмическом и мелодическом отношении. Она основана на движении по устойчивым ступеням лада с многократными повторениями одного звука. Однако Бах начинает свою прелюдию не с хоральной мелодии, а с собственной темы – более напевной, гибкой и подвижной, и вместе с тем родственной хоралу.

Развиваясь, эта тема непрерывно обогащается интонационно и ритмически. В ней возникают широко распевные фразы, расширяется диапазон. Наряду с этим в ней обостряется неустойчивость, секвентно повторяется мотив вздоха, который становится средством нагнетания экспрессии.

Тональный план прелюдии охватывает родственные бемольные тональности. Ладотональное развитие направлено от светлых мажорных красок к более темному минорному колориту в середине, а затем к возвращению исходного светлого звучания.

Разреженная, ясная фактура прелюдии основана на двух основных мелодических линиях, далеко отстающих друг от друга (это создает ощущение пространственной широты). Средние голоса, где излагается тема хорала, включаются позднее и также обладают мелодической самостоятельностью.

**Прелюдия f-moll**

**(«Я взываю к тебе, Господи»)**

В этой прелюдии мелодия хорала помещена в верхний голос, она господствует, определяя весь облик произведения. Баху принадлежит гармонизация напева и создание фактуры аккомпанемента.

Тема хорала отличается песенностью, основана на плавных мягких интонациях. Ритмическое однообразие, подчеркнутое ровным движением басов, придает музыке строгость и собранность. Основное настроение – глубокая сосредоточенность, возвышенная печаль.

В фактуре ясно выделяется три плана: верхний голос (собственно тема хорала, звучание которой в среднем регистре напоминает пение), линия баса и средний голос – интонационно очень выразительный и ритмически подвижный. Форма 2-х частная. Первый раздел ясно членится на предложения, завершается четкой каденцией. Второй развивается более непрерывно.

**Двухчастные полифонические циклы**

Двухчастные композиции, состоящие из какой-нибудь вступительной пьесы (прелюдии, фантазии, токкаты) и фуги, встречались уже у композиторов добаховского поколения, но тогда они были скорее исключением, чем правилом, закономерностью. Преобладали либо самостоятельные, не связанные друг с другом фуги, токкаты, фантазии, либо одночастные композиции смешанного типа. В них свободно сочетались прелюдийно–импровизационные и фугированные эпизоды. Бах нарушил эту традицию, разграничив контрастные сферы в двух отдельных, но органично взаимосвязанных частях полифонического цикла. В первой части концентрировалось свободное, импровизационное начало, во второй – фуге – строго организованное. Музыкальное развитие в фуге всегда подчиняется законам логики и дисциплины, протекает в строго определенном «русле». Продуманная система композиционных приемов фуги сложилась уже до Баха, в творчестве его предшественников – немецких органистов.

Вступительные же части полифонического цикла такой «заданности» не имели. Они выработались в практике свободного прелюдирования на органе, то есть отличались импровизационной природой – полной свободой в выражении эмоций. Для них характерны:

• «общие формы» движения – виртуозные пассажи, гармонические фигурации, то есть движение по звукам аккордов;

• секвентное развитие небольших мелодических ячеек;

• свободная смена темпов, различных по характеру эпизодов;

• яркие динамические контрасты.

Каждый полифонический цикл Баха обладает своим неповторимым обликом, индивидуальным художественным решением. Общим же, и обязательным принципом является гармоничное единство двух составляющих его частей. Это единство не ограничивается общей тональностью. Так, например, в самом популярном баховском органном цикле – Токкате и фуге d-moll – единство композиции вытекает из многосторонних внутренних связей токкаты и фуги.

Музыка токкаты производит впечатление могучей силы, мятежности. Величавая патетика захватывает с первых же звуков вступления – небольшого, но очень эффектного, задающего тон всему дальнейшему. Тема вступления начинается как бы сразу с кульминации («вершины–источника»), на ff, в мощном органном унисоне. Она основана на декламационных, ораторских, призывных интонациях, которые благодаря сильной звучности и многозначительным паузам звучат очень внушительно.

Те же интонации лежат в основе темы фуги – спуск по гамме минорного лада от V ступени к вводному тону. Благодаря безостановочному остинатному бегу 16-х музыка фуги имеет характер активный, энергичный, моторный. В ее теме есть явное сходство и со вторым разделом токкаты [1]– наличие скрытого двухголосия, многократное повторение звука «ля», одинаковый ритмический рисунок. По-существу, обе темы воспринимаются как два варианта одного тематического материала (тема фуги – как зеркальное отражение 2-го раздела токкаты).

В более крупном плане единство токкаты и фуги заложено в самой композиции цикла. Кульминацией всего произведения является заключительный раздел фуги – большая кода патетического характера. Здесь возвращаются образы токкаты, а полифонические приемы уступают место гомофонно-гармоническим. Вновь звучат массивные аккорды и виртуозные пассажи. Таким образом в цикле возникает ощущение трехчастности (токката – фуга – токкатная кода).

Кроме того, в фуге d-moll есть еще одна особенность, подчеркивающая ее родство с токкатой – обилие интермедий. Интермедии в основном состоят из «ломаных» аккордов, их секвентного развития. Благодаря этому полифонический стиль фуги несколько приближается к гомофонно-гармоническому, перекликаясь с импровизационной манерой токкаты.

Объединение двух частей полифонического цикла может основываться не на родстве, а наоборот, на ярком контрастном сопоставлении их музыкальных образов. Так выстроен, например, g-moll-ный органный цикл.

**Клавирное творчество Баха. «Хорошо темперированный клавир»**

Монументальный баховский цикл прелюдий и фуг, известный под названием «Хорошо темперированный клавир», справедливо считается одним из высших достижений музыкального искусства. Создавая его, Бах ставил перед собой вполне определенную цель – ознакомить играющих на клавире со всеми 24 мажорными и минорными тональностями (многие тональности с большим количеством ключевых знаков в то время не были в употреблении). Он хотел показать несомненное преимущество новой темперированной настройки клавишных инструментов перед общепринятым в старину натуральным строем. Идею темперации до Баха творчески поддержали и другие музыканты, например, Пахельбель, Маттесон, но баховское решение этой художественной задачи стало уникальным по мастерству и вдохновению.

Появление I-го тома «ХТК» относится к 1722 году, II-го – к 1744; оба тома содержат произведения разных лет.

В обеих частях «ХТК» прелюдии и фуги расположены попарно «малыми циклами» (прелюдия и фуга в одной тональности) в восходящей последовательности по хроматической гамме.

В «ХТК» Бах подчеркнул характерную семантику различных тональностей. Так, например, D-dur олицетворяет энергию и триумфальность, c-moll – суровый драматизм и патетику; баховский h-moll связан с напряженным, страстным и скорбным настроением; es-moll и b-moll – с образами смирения и грусти; E-dur и Fis-dur ассоциируются с нежными пасторальными образами. B-dur – тональность «ангелов и младенцев», очень нежная и чистая.

Как и в органном творчестве Баха, в «ХТК» представлен устойчивый тип полифонического цикла, в котором обе части взаимно оттеняют друг друга. Свободному развёртыванию в прелюдии противостоит строго упорядоченный принцип развития в фуге.

**Прелюдии**

В эпоху Баха понятие прелюдийности было связано с «предварительной игрой», то есть исполнением импровизационного вступления к чему-то более значительному. Поэтому жанру прелюдии в целом не свойственна строго определённая форма; господствует свободное развёртывание материала, фигурационная разработка одного тематического «ядра» (отсюда – характерное для многих прелюдий сохранение единого типа фактуры, что сближает её с жанром этюда[3]). Нередко находят применение и полифонические приемы.

И прелюдии, и фуги «ХТК» исключительно многообразны как в образном, так и в композиционном плане. Среди прелюдий встречаются токкаты органного типа (с-moll, Es-dur), скрипичные импровизации (D-dur), народно-жанровые танцы (Аs-dur), «арии» (es-moll, cis-moll, f-moll, g-moll), пасторали (E-dur), пьесы типа трио для двух солирующих голосов и basso continuo (h-moll). Многие прелюдии напоминают инвенции – 2х-голосные (Cis-dur, F-dur, a-moll, fis-moll) и 3х-голосные (E-dur, gis-moll, A-dur, H-dur).

По форме прелюдии объединяются в 2 группы:

• свободно развивающиеся при «текучей» фактуре (например, прелюдии C-dur, c-moll, D-dur). Для них характерна импровизационность, особенно в заключительных разделах (свободные пассажи, смены темпа, речитативы – они создают перелом в плавном мелодическом развертывании).

• подчиненные принципу старинной двухчастности (например, прелюдии es-moll, g-moll).

**Фуги**

Фуги также свидетельствуют о неисчерпаемой творческой фантазии Баха. Каждая из них имеет свое собственное «лицо», которое определяется темой, ее характером, способом ее развития, количеством голосов и их взаимодействием.

Есть фуги, насыщенные стреттными проведениями темы (C-dur, cis-moll, d-moll, es-moll, g-moll, b-moll); в других фугах стретты вообще отсутствуют (c-moll, D-dur, B-dur, h-moll).

В некоторых фугах очень важную роль играют интермедии (например, c-moll, D-dur), в других интермедий нет совсем. Классический пример безинтермедийной фуги – C-dur.

Степень полифонической сложности в баховских фугах независима от количества голосов. Например, фуга b-moll 5-голосна, но при этом не отличается особой сложностью. В 3х-голосной фуге es-moll, напротив, множество сложных полифонических приемов.

Раскрытию содержания прелюдий и фуг «ХТК» помогает цитирование в них мелодий протестантских хоралов, многочисленные ассоциации с хоровыми сочинениями композитора, а также использование музыкальной символики. Благодаря этому современники Баха могли воспринимать его музыку как понятную речь. Многие авторитетные музыканты (Швейцер, Яворский, Юдина) обращали внимание на скрытую программность «ХТК» и связывали его содержание с библейской тематикой, с Ветхим и Новым Заветом.

Например, темы фуг b-moll и es-moll основаны на мелодии одного и того же хорала – «Из бездны бед взываю я к тебе», что указывает на общность их содержания.

**Прелюдия и фуга es-moll («Снятие с креста»)** – это один из самых лирических и песенных циклов во всем «ХТК». Прелюдия опирается на ритм сарабанды. В ней 2 противоположных по смыслу звуковых плана: восклицания скорби, душевной боли и тихий перезвон колоколов в равномерном чередовании аккордов.



Фуга звучит как задумчивая и печальная хоровая песня. В ее музыке есть сходство с русскими протяжными мелодиями (опора на ч.5, свобода метроритма, отсутствие вводного тона в миноре). Тема подвергается всевозможным полифоническим преобразованиям. Здесь и обращения, и ритмические изменения, и стретты. Так, заключительная часть этой фуги содержит замечательный образец трехголосной стретты (в верхнем голосе – тема в увеличении, в двух других – в обращении и прямом движении). Значительное место занимает также разработка темы в обращении.

Скорбным настроением отмечены и циклы cis-moll («Моление о чаше»), b-moll (смерть Иисуса и отчаяние стоящих перед крестом людей), h-moll («Шествие на Голгофу»: в теме фуги, насыщенной тональными отклонениями, трижды проводится символ креста, напоминая о страданиях Иисуса).

В экспозиции фуги b-moll глубину страданий подчеркивает нисходящий порядок вступления голосов, символизирующий погружение в «мир скорбей». 

В горестной, сосредоточенной музыке прелюдии cis-mоll «знаками печали» служат нисходящие звукоряды – catabasis (поэтому Ф. Бузони говорил, что это «нечто в духе «Страстей»). В фуге cis-mоll (это единственная тройная фуга в «ХТК») также присутствует скорбная музыкальная символика: в 1-й теме ясно читается фигура креста. 2-я тема (т.36) – «чаши страдания», основанная на фигуре circulation (вращение). 3-я тема (т.49, мелодия тенора) – символ предопределения (восходящая кварта).

Во всех малых циклах «ХТК» присутствует более или менее яркий контраст между прелюдией и фугой. Например, в цикле C-dur (ассоциативный образ «Благовещение») хрупкой и возвышенной прелюдии (ее арпеджированная «лютнеобразная» фактура вызывает представление о поющих ангелах) противопоставлена сдержанная и уверенная музыка фуги. Она отличается плотностью звучания и редкой полифонической насыщенностью. В основу ее темы, сочетающей поступенное диатоническое движение с активными квартовыми оборотами, положена начальная строфа хорала «Что Господь делает, то во благо».[4]

Фуга строится исключительно на проведениях темы, образующих многочисленные стретты. 1-я стретта появляется уже в пределах экспозиции (7-8 такты). Трехголосная и четырехголосная стретты содержатся в средней части фуги. Тема здесь интонационно меняется: появляются измененные ступени, ум.4 вместо ч.4. Из трех репризных проведений темы 2 также даны в виде стретты. Завершает фугу фигура anabasis – восходящий звукоряд из пяти звуков (символ воскресения).

В цикле D-dur музыка прелюдии отличается легкостью, изяществом, ритмической упругостью, а пышная и величавая музыка фуги выдержана в «театральном» стиле французской увертюры (в теме выделяется размашистый восходящий скачок на сексту и пунктирный ритм, получающие развитие в широких интермедиях). Пышная, величавая музыка фуги выдержана в «театральном» стиле французской увертюры (пунктирный ритм, размашистый восходящий скачок на сексту).