

**РЕФЕРАТ**

**« Клавирное творчество И.С.Баха »**

**Выполнил: слушатель курса  
профессиональной  
переподготовки  
Шевелёва Н.В.**

**Проверил: преподаватель  
Киселёва О.А.**

# Содержание

Введение

1. Клавирное творчество И.С.Баха:

1.1 новаторский подход И.С.Баха к клавиру;

1.2 основные черты клавирной музыкиИ.С.Баха;

1.3 fuga — наиболее сложная и совершенная из  
полифонических форм;

2. Хорошо темперированный клавир.

Заключение

Литература

## Введение

Творчество Баха, почти неизвестное при жизни, надолго было предано забвению после его смерти. Прошло много времени, прежде чем оказалось возможным оценить наследие, оставленное величайшим композитором. Процесс развития искусства в XVIII веке был сложен и противоречив. Сильно было влияние старой феодально-аристократической идеологии; но уже зарождались и зрели ростки новой, в которой отражались духовные потребности молодого, исторически передового класса буржуазии. В острейшей борьбе направлений, через отрицание и ломку старых форм, утверждалось новое искусство. В таких условиях преобладание в произведениях Баха унаследованных от прошлого форм и средств выражения давало повод считать его творчество устаревшим, громоздким. В период повсеместного увлечения галантным искусством с его изящными формами и несложным содержанием, музыка Баха казалась слишком сложной и непонятной. Даже сыновья композитора не видели в его творчестве ничего, кроме учёности. Баху открыто предпочитали музыкантов, чьи имена едва сохранила история; зато они не “орудовали только учёностью”, имели “вкус, блеск и нежное чувство”. Враждебно относились к Баху и приверженцы ортодоксальной церковной музыки. Таким образом, творчество Баха, намного опередившее свою эпоху, отрицалось сторонниками галантного искусства, равно как и теми, кто в музыке Баха резонно усматривал нарушение церковных и освящённых историей канонов. С XIX века начинается медленное возрождение творчества Баха. В 1802 году появилась первая биография композитора, написанная немецким историком Форкелем; богатым и интересным материалом она привлекла внимание к жизни и личности композитора. Благодаря деятельной пропаганде Мендельсона, Шумана, Листа, музыка Баха стала постепенно проникать в более широкую среду. В 1850 году образовалось Баховское общество, поставившее своей целью отыскать и собрать весь рукописный материал, принадлежавший великому музыканту, и издать его в виде полного собрания сочинений. С 30-х годов XIX века баховское творчество понемногу внедряется в музыкальную жизнь, звучит с эстрады, входит в учебный репертуар. Но в толковании и оценке музыки Баха было много противоречивых мнений. Некоторые историки характеризовали Баха, как абстрактного мыслителя, оперирующего отвлечёнными музыкально-математическими формулами, другие видели в нём отрешённого от жизни мистика или правоверного благомыслящего церковного музыканта. Особенно отрицательным для понимания действительного содержания музыки Баха было отношение к ней, как к кладези полифонических “премудростей”. В России положительное отношение к творчеству Баха сложилось ещё в конце XVIII века. В издавшейся в Петербурге “Карманной книжке для любителей музыки” появилась рецензия на произведения Баха, в которой отмечались многосторонность его таланта и исключительное мастерство.

Бах едва ли не равное внимание уделял всем музыкальным жанрам. Никогда он не уставал переделывать и “подправлять” написанное, его не останавливал ни объём, ни масштаб произведения. Так, рукопись первого тома “Хорошо темперированного клавира” переписывалась им четыре раза. Многочисленным изменениям подверглись “Страсти по Иоанну”; первый вариант “Страстей по Иоанну” относится к 1724 году, а окончательный – к последним годам жизни. Крупнейший новатор и основоположник ряда новых жанров, Бах никогда не писал опер и даже не делал к тому попыток. Тем не менее драматический оперный стиль Бах претворил широко и многосторонне. Прообраз приподнятых, патетически-скорбных или героических тем Баха можно найти в драматических оперных монологах. В вокальных сочинениях Бах свободно пользуется всеми формами сольного пения, выработанными оперной практикой, различными видами арий, речитативов. Он не избегает вокальных ансамблей, вводит интересный приём концентрирования, то есть состязания между солирующим голосом и инструментом. В некоторых сочинениях, как, например, в “Страстях по Матфею”, основные принципы оперной драматургии (связь музыки и драмы, непрерывность музыкально- драматического развития) воплощены более последовательно, чем в современной Баху итальянской опере. Не раз приходилось Баху выслушивать упреки в театральности культовых сочинений. От подобных “обвинений” Баха не спасали ни традиционные евангельские сюжеты, ни духовные тексты, положенные на музыку. В слишком ярком противоречии с ортодоксальными церковными правилами находилась трактовка привычных образов, а содержание и светский характер музыки нарушали представление о цели и назначении музыки в церкви. Серьёзность мысли, способность к глубоким философским обобщениям жизненных явлений, умение концентрировать сложный материал в сжатых музыкальных образах с необычной силой проявились в музыке Баха.

Эти свойства обусловили потребность в длительном развитии музыкальной идеи, вызвали стремление к последовательному и полному раскрытию многозначного содержания музыкального образа. Бах первый обнаружил и использовал важнейшее свойство полифонической музыки: динамику и логику процесса развёртывания мелодических линий. Своеобразным симфонизмом насыщены сочинения Баха. Внутреннее симфоническое развитие объединяет в стройное целое многочисленные законченные номера си-минорной мессы, сообщает целеустремлённость движению в небольших по объёму фугах “Хорошо темперированного клавира”. Бах был не только величайшим полифонистом, но и выдающимся гармонистом. Недаром Бетховен считал Баха отцом гармонии. Многочисленные баховские произведения, где преобладает гомофонный склад, отличаются удивительной смелостью аккордово-гармонических последований, та особая выразительность гармоний, которые воспринимаются как далёкое предвосхищение гармонического мышления музыкантов XIX века. Чувство динамики тональностей, тональных связей, также было новым для времени Баха. Ладотональное развитие,

ладотональное движение – один из важнейших факторов и основа формы многих баховских сочинений.

*Полифония Баха – это прежде всего мелодия, её движение, это самостоятельная жизнь каждого мелодического голоса и сплетение многих голосов в подвижную звуковую ткань, к которой положение одного голоса обусловлено положением другого.*

## 1. Клавирное творчество И.С.Баха:

### 1.1 новаторский подход И.С.Баха к клавиру;

Огромная любовь Баха к органу не исключала его постоянного творческого интереса и к другим инструментам. Особое место среди них занимает клавир. Если в органном творчестве композитор выступает завершителем богатейшей традиции, то в клавирной музыке он прокладывает новые пути. Бах один из первых по-настоящему оценил потенциальные возможности этого инструмента, его универсальность; он наметил пути развития фортепианной музыки в XVIII и XIX веках. В своей работе Бах ориентировался на разные типы существовавших в его время инструментов. Он писал для сильного и звонкого клавесина с несколькими мануалами и для небольшого клавикорда с менее яркой, но певучей звучностью. Ни один из них не удовлетворял Баха полностью, как не удовлетворяло его и только что появившееся и еще очень несовершенное молоточковое фортепиано. Его художественные замыслы требовали иных средств. "Многие баховские сочинения не «вмещаются» в современный ему клавир, они кажутся написанными для инструмента, которого еще нет, но появление которого композитор безошибочно предчувствует. Всем своим творчеством он как бы подсказывает пути развития и усовершенствования самого инструмента.

В творческих поисках Бах отталкивался от существовавших в его время традиций. Как было отмечено выше, в первой половине XVIII века клавир был по преимуществу домашним инструментом, а также инструментом учебным. Круг его выразительных возможностей представлялся музыкантам довольно ограниченным. Его образной сферой были жанровые сценки, иногда лирика—тонкая, хотя не всегда глубокая.

### 1.2 основные черты клавирной музыки И.С.Баха;

Новаторство Баха заключается прежде всего в обогащении содержания клавирной музыки, в смелом расширении ее образного диапазона. По своей значимости клавирные пьесы композитора не уступают его органным или вокально-инструментальным произведениям. Бах доказал, что клавирная музыка может раскрывать и интимнейший лиризм, и глубокую философскую мысль, и праздничную приподнятость чувств, и душевную смятенность. Она способна воплощать образы внутреннего мира и образы объективные, раскрывать их очень конкретно (например, подробно прослеживать развитие чувства) и обобщенно (например, передавая динамику самой жизни). Новое, самое разнообразное содержание стало достоянием клавирного искусства.

**ЗВОНКИЙ**, четкий и довольно быстро угасающий звук клавесина побуждал композиторов — современников Баха к созданию музыки подвижной, топки украшенной мелизматикой (особенно в медленных пьесах), часто — энергичной, моторной, но всегда основанной на четком

пальцевом ударе. Бах ощутил иные возможности инструмента — тонко доносить смысл каждой интонации, важной в образном смысле детали. Именно в этом основывает свои клавирные темы Бах. Их выразительность крайне сконцентрирована. Здесь вес существенно — паузы, лиги, фразировка. Отдельные интонации приобретают особую выпуклость, весомость. «Ударность» же инструмента Бах упорно стремится преодолеть: в противовес сложившейся традиции он старается выявить в нем новое качество — певучесть. Такая трактовка клавира связана с образным миром баховской музыки, с ее глубоким лиризмом.

Насыщение клавирной музыки кантабильностью требовало и новых исполнительских приемов. Это привело Баха к реформе самой техники игры. Вместо обычного в его время использования трех пальцев — второго, третьего и четвертого — он вводит в употребление также первый и очень редко участвовавший в игре пятый. Кроме того, применявшуюся тогда систему переименования пальцев (после третьего — второй, после четвертого — третий и т. и.) он дополняет, а подчас и заменяет системой подкладывания первого пальца под третий и четвертый. Эта новая аппликатура давала возможность продлить мелодическую линию. В каком-то смысле она уподобляла технику игры на клавире игре смычком по струнам. От своих учеников Бах требовал прежде всего выработки legato. С этой целью композитор создал ряд инструктивных сочинений (таковы «Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции»; даже «Хорошо темперированный клавир» был задуман как сборник инструктивных пьес, ставящих перед исполнителем задачу связности и певучести игры).

Новаторский подход Баха к клавиру проявился и в разносторонности его трактовки. Композитор доказал, что этот инструмент может быть не только камерным, но и ярким, концертным, пригодным для исполнения не только в домашней обстановке, но и перед большой публикой.

Не ограничиваясь жанрами, традиционными для этого инструмента, Бах обращается также к тем, которые сложились в музыке органной, скрипичной.

Под непосредственным воздействием итальянского скрипичного концерта возникли клавирные концерты Баха — он явился родоначальником этого жанра. Из органного искусства Бах заимствует жанр фантазии и фуги, прелюдии и фуги. Именно в условиях клавира этот «малый цикл» получает наиболее последовательную и глубокую разработку.

Но влияние неклавирной музыки проявилось не только в жанровом обогащении, оно обнаруживается в особенностях музыкальной ткани, в характере самого материала, в приемах его развития. Так, воздействие скрипичного искусства часто ощущается в складе клавирных мелодий с характерным для них сочетанием певучести и инструментальной узорчатости (например, в медленных частях концертов). Влияние органной музыки сказывается в использовании

общих форм движения, гармонических и регистровых красок, в придании пышности музыкальной фактуре, в особой роли импровизационное (таковы, например, «Хроматическая фантазия и фуга», токката из партиты ми минор).

Клавирная музыка Баха вобрала в себя и некоторые черты оперного стиля. Они выявляются прежде всего в своеобразных инструментальных речитативах. Мелодии, которые композитор уподобляет выразительной, часто патетической оперной декламации, можно услышать во многих его произведениях (например, в прелюдии ми-бемоль минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» или в фуге си-бемоль минор из того же цикла, во второй части фантазии из цикла «Хроматическая фантазия и фуга» или в сарабанде из Английской сюиты соль минор).

Очевидна также связь клавирной музыки Баха с его же вокально-инструментальными произведениями. Воздействие этой сферы творчества на клавирную музыку огромно. Здесь затронут тот же круг образов, тот же музыкальный тематизм (достаточно указать, например, на музыку до-диез-минорной фуги из первого тома «Хорошо темперированного клавира»).

Именно в области клавирной музыки, где композитор менее всего был связан традицией (не столь богатой, как, например, в органной музыке), он особенно много экспериментировал. Поиски нового были направлены, в частности, на углубленную разработку самого музыкального языка, закономерностей формы. В клавирном творчестве Бах особенно смело разрабатывал такую новую область музыкального языка, как гармония. Здесь получила свое законченное, классическое выражение фуга — наиболее сложная и совершенная из полифонических форм.

Клавирные произведения композитор писал на протяжении всего творческого пути. Так, в Арнштадте он создал «Каприччио па отъезд возлюбленного брата», в Веймаре начал работать над клавирными концертами. Большинство сочинений для клавира было написано в Кётене, между 1717 и 1723 годами. Здесь клавирный стиль Баха достигает полной зрелости. В Кётене созданы первый том «Хорошо темперированного клавира» (окончательно «отшлифован» в Лейпциге), «Хроматическая фантазия и фуга», Французские и Английские сюиты. Клавирное творчество продолжается и в последний период. Второй том «Хорошо темперированного клавира», сборник партит, Гольдберговские вариации, концерты для трех клавиров — все это родилось в Лейпциге. Здесь композитор подвел итог всей своей работе в области клавира. «Итальянский концерт» явился высшим достижением в жанре концерта. В сборнике партит Бах дает особенно яркую и индивидуальную трактовку жанра старинной сюиты. В Лейпциге композитор обобщает опыт и своей многолетней работы над фугой, с методической последовательностью раскрывая возможности этой формы в «Искусстве фуги».

### 1.3 fuga — наиболее сложная и совершенная из полифонических форм

Фуга — полифоническое произведение, подчиненное строгим композиционным нормам. Музыкальная мысль развивается в ней последовательно-логически; в фуге больше, чем в каком-либо ином жанре, выявляются интеллектуальные свойства музыкального искусства. Общее содержание фуги, особенности строения и развития определяются ее начальной мыслью — темой. Это «зерно», из которого произрастет все произведение. Поэтому поиски темы, шлифовка ее — важнейший этап композиторской работы над фугой.

Музыкальный образ фуги един, в нем нет внутренних противопоставлений, контрастов. Новое выявляется здесь только за счет преобразования и переосмысления темы. На первый взгляд этому противоречит существование так называемых двойных и даже — реже — тройных фуг, то есть фуг на две или три темы. Однако это противоречие кажущееся. Вторая и третья темы сложной фуги обычно не противостоят первой, а оттеняют или дополняют ее. Чаще всего они не отличаются той степенью индивидуальной выразительности, которая свойственна первой, ведущей теме. Нередки случаи, когда эти последующие темы (или одна из них) построены на так называемых общих формах движения.

Фуга, как правило, состоит из трех разделов: экспозиции, разработки и репризы. Наиболее строгие закономерности определяют строение экспозиции. Разработка и реприза допускают большую композиционную свободу. Благодаря этому фуга может приобрести, например, двухчастную форму (разработка и реприза сливаются в один раздел) и т.

Экспозиция представляет собой последовательное проведение темы во всех голосах (фуги могут быть двух-, трех-, четырех- и пятиголосными). При этом она излагается поочередно в главной и доминантовой тональностях. Доминантовое проведение темы называется ответом. Нередко после изложения темы всеми голосами даются одно, два или больше дополнительных проведений. Если же число дополнительных проведений темы равно числу проведений в экспозиции, то возникает так называемая контрэкспозиция (то есть вторая экспозиция). Она также построена на чередовании темы и ответа. Но тот голос, который в экспозиции вел тему, в контрэкспозиции ведет ответ, и наоборот.

В истории развития фуги сложилось два типа ответа: реальный (буквальное повторение темы на квинту выше или на кварту ниже) и тональный (с такими изменениями интервалов в теме, которые должны сохранить основные ступени главной тональности и не увести от нее слишком глубоко в область доминанты).

Экспозиция не только излагает основную музыкальную мысль, но и развивает ее. Важное выразительное свойство этого раздела заключено в эффекте накопления голосов, в постепенном уплотнении фактуры. Существенна и последовательность их вступлений, также определяющая ту или иную направленность образного развития.

Значительную роль в фуге играет противосложение, то есть мелодия, которая звучит в голосе после проведения им темы. Противосложение идет одновременно с темой в другом голосе, как бы поддерживая ее. Бывают фуги, где теме сопутствует одно и то же противосложение. В этом случае оно называется удержанным. Нередко в противосложении используются те или иные интонации тем (чаще — нейтральные с точки зрения их выразительности).

Разработка посвящена дальнейшему развитию музыкального материала. Тема подвергается здесь различным преобразованиям, прежде всего — тональным. Тонико-доминантовая сфера экспозиции, как правило, в разработке не затрагивается, зато субдоминантовая может быть представлена очень разнообразно. Для разработки типично появление параллельной тональности, могут быть использованы и более далекие. Вообще тональное развитие в разработке открывает перед композитором большие возможности. Тональные планы классических фуг бесконечно разнообразны. Именно тональное развитие явилось одним из наиболее цепных завоеваний классической фуги.

Некоторым изменениям подвергаются и сами темы. Чаще всего эти изменения связаны с их ритмическим строением: тема проходит либо в уменьшении, то есть вдвое меньшими длительностями, либо в увеличении — вдвое большими (иногда встречаются и частичные изменения ритма темы).

Тема может звучать в обращении, то есть в таком новом варианте, который строится на интервалах, образующих тему, но взятых в обращении.

Самое характерное средство развития в фуге — перенесение темы из одного голоса в другой, различные полифонические сочетания ее с мелодиями противосложений. Особая выразительность заключена в направлении движения голосов, в насыщенности или разреженности полифонической фактуры. Поскольку на теме прежде всего фиксируется внимание слушателя, очень существенно и то, как часто даются ее проведения в голосах.

Одно из наиболее интенсивных средств полифонического развития — стретта, то есть проведение темы несколькими голосами, при котором каждое следующее начинается до того, как тема завершится в ранее вступившем голосе. Стретта создает эффект сжатого, концентрированного изложения музыкальной мысли.

В фуге могут быть эпизоды, где тема отсутствует. Они носят название *интермедий*. В развитии целого интермедии часто играют роль отстраняющих эпизодов, моментов эмоционально-смыслового разрежения. Однако они могут выполнять и иную функцию: основанные на интонациях темы и противосложения, часто построенные секвентно, интермедии порой также становятся важным этапом развития; главное в них — интонационные изменения материала. Этот метод получит широкое развитие в формах гомофонно-гармонической музыки (полнее всего — в сонатной форме). Интермедии могут появляться во всех разделах фуги,

часто они обозначают грани ее формы, но их может и не быть вовсе. Отсутствие интермедий — тоже средство музыкально-образного развития.

Реприза отнюдь не является повторением экспозиции. Скорее она напоминает разработку. Здесь может быть использована тема в обращении, в стретном изложении и т. д. Число проведений темы не обязательно соответствует количеству голосов в фуге, и этим реприза также отличается от экспозиции. Главное свойство последнего раздела фуги состоит в том, что все голоса проходят в главной тональности. Основное назначение репризы — восстановление тональной устойчивости.

Таковы вкратце закономерности фуги. Уже из этого ясно, что при всей строгости некоторых правил каждая фуга имеет все основания быть непохожей на любую другую. Ее выразительные возможности чрезвычайно широки, что доказывают своим творчеством Гендель, Бах и многие композиторы последующих эпох.

## 2. Хорошо темперированный клавир.

Бах обладал исключительно широкими интересами, и в его творчестве представлены самые различные жанры, но фуга, и собственно клавирная фуга, всегда находилась в центре его внимания. Он постоянно стремился к совершенствованию этой формы; усиленной работой над клавирной фугой отмечены важнейшие этапы творческой жизни композитора.

Первому тому прелюдий и фуг “Хорошо темперированного клавира”, завершённого в Кётене в 1722 году, предшествовал большой труд. Двадцать четыре прелюдии и фуги, составляющие первый том “Хорошо темперированного клавира”, — по сей день непревзойдённые образцы полифонической клавирной музыки.

Много лет спустя, в Лейпциге, Бах вновь возвращается к проблеме цикла из прелюдии и фуги с привлечением всех тональностей мажорного и минорного ладов. Так появляется второй том “Хорошо темперированного клавира” из двадцати четырёх прелюдий и фуг.

“Хорошо темперированный клавир” справедливо считается своеобразной энциклопедией баховских образов. В редком разнообразии камерных форм Бах раскрывает большой и сложный внутренний мир человека, богатейшую область человеческих чувств.

Этическое содержание, воплощённое в форме безупречного совершенства, подняло “Хорошо темперированный клавир” на положение величайшего явления мирового искусства. Недаром на этих произведениях учились великие музыканты: Бетховен, Шопен, Шуман, Лист и многие другие. Бах не подозревал того, что создаваемые творения представляют сокровища искусства исключительной ценности.

Это произведение Бах писал, желая внедрить в художественную практику умение пользоваться всеми тональностями темперированного строя, о чём сам объявил в следующих выражениях: “Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, расположенные по всем

тонам и полутонам, использующие как терции мажорные Ut, Re, Mi, так и минорные Re, Mi, Fa. Написанные для пользы и употребления жадной до учения музыки молодёжи, особенно же для препровождения времени тех, кто уже искусен в этой области”.

Темперированный, или равномерный, ”выравненный” строй, в отличие от натурального, основан на делении октавы на двенадцать равных полутонов.

Настроенный натурально клавишный инструмент звучал чисто в пределах тональностей с малым количеством знаков; тональности свыше трёх-четырёх знаков звучали фальшиво и почти не употреблялись. Чем больше возрастала роль клавира как аккомпанирующего и как сольного инструмента, тем сильнее назревала необходимость в едином правильном строе, который позволил бы применять все тональности мажорного и минорного ладов, свободно модулировать, пользоваться неисчерпаемыми возможностями энгармонизма.

Темперация была известна и до Баха, однако только гений Баха смог систематизировать и обобщить с такой художественной силой потребности и стремления своего века, предвосхитить то, что лишь позже вошло в музыкальную практику.

Оба тома пьес “Хорошо темперированного клавира” скомпонованы по одинаковому формальному признаку. Каждая прелюдия и fuga составляет отдельное произведение, объединенное общей тональностью: прелюдия и fuga до мажор, прелюдия и fuga до минор, прелюдия и fuga до-диез мажор, прелюдия и fuga до-диез минор и т.д. Таким образом, последовательно, в хроматическом порядке охватывается весь круг диезных и бемольных тональностей мажорного и минорного ладов.

В “Хорошо темперированном клавире” явные тематические связи между прелюдией и fugой отсутствуют. Тем не менее их объединение не ограничивается общей тональностью; существуют менее “видимые” связи, обусловленные внутренним, идейно-эмоциональным содержанием и проявляющиеся в каждом отдельном случае по-разному. Отсюда такое многообразие приёмов сочетания и согласования двух различных пьес в единое целое.

Но есть и общее условие – оно вытекает из существа полифонической музыки и её форм – контрастное сопоставление импровизационной прелюдии и строго конструктивной fugи. Этот обязательный, так сказать, внешний контраст углубляется внутренним, когда сопоставляются различные по содержанию и характеру музыкальные образы. Так, мужественному, энергичному, с моторным поступательным движением, музыкальному образу до-минорной прелюдии противопоставляется изящная грация fugи; “оборотной стороной” идиллической соль-минорной прелюдии оказывается скорбная лирика fugи; лёгкому скольжению ре-мажорной прелюдии с её скрипичной фактурой противопоставлена пышная, театрально-нарядная fuga (I т.).

Контрастность музыкальных образов прелюдии и fugи типична для баховских циклических композиций; в “Хорошо темперированном клавире” контрастность составляет основной принцип. Однако нередки случаи, когда

слитность прелюдии и фуги определяется не контрастным различием, а общностью содержания музыкальных образов. В качестве примера можно привести прелюдии и фуги ми-бемоль, до-диез минор, си-минор ( I т.).

Пьесы ХТК, как и большинство инструментальных пьес Баха, относятся к области непрограмной музыки, то есть у них нет названий, не существует авторских указаний на конкретный сюжет или поэтический замысел. Но широкие образные и жанровые связи помогают проникать в скрытый смысл баховской музыки.

Неисчерпаемо разнообразие идей и их музыкального воплощения в ХТК. И всё же типичность музыкальных образов допускает некоторую группировку прелюдий и фуг по выраженным в них жанровым признакам, по схожести (несмотря на бесконечность оттенков) эмоционального содержания. Так, например, фуги до минор ( I т.), до мажор ( II т.), до-диез мажор, соль мажор ( I т.) можно отнести к произведениям, в которых очень тонко претворена тематика танцевального склада (этим фугам иногда свойствен скерцозный характер).

Центральное место занимает большая группа прелюдий и фуг углублённо- лирического характера. Они выделяются особой серьёзностью мысли, интенсивностью внутреннего развития. В них раскрывается поражающая глубиной и многогранностью вдохновенная баховская лирика. В каждой пьесе этой группы – всегда новое освещение темы, иной её поворот: патетический или трагедийный, просветлённо- печальный или отрешённо- созерцательный, философски-самоуглублённый или скорбно- лирический.

Прелюдию и фугу до минор из первого тома “Хорошо темперированного клавира” отличает чёткий и энергичный ритм. Быстрый темп и единообразная фактура (шестнадцатые) придают музыке большую оживлённость и подвижность.

Именно такой непрерывно текущий характер движения присущ прелюдиям полифонического склада.

Во второй половине прелюдии подчёркнуто чёткое движение, которое сменяется широким “разбегом” арпеджированных пассажей. Затем движение останавливается – следует короткий эпизод (всего один такт), напоминающий речитативное соло в вокальном произведении. Он вносит в прелюдию момент размышления, раздумья. Выразительные интонации, остановки в движении окрашивают музыку в патетические тона, придают высказыванию большую значительность. Это как бы мудрое “слово” от автора – кульминация прелюдии. Затем следует небольшое заключение. Арпеджированные пассажи постепенно теряют свою напористость, чему способствует и выдержанный бас до. Последний звук прелюдии – мажорная терция – окрашивает заключение в просветлённые тона. Энергичная и оживлённая фуга имеет заметное сходство с прелюдией. Слово “фуга” на латинском языке означает “бег”. В музыке фуга – это сложное полифоническое произведение, где один голос как бы догоняет другой или отвечает другому.

В основе большинства фуг лежит одна тема. Значительно реже встречаются двойные и тройные фуги – с двумя и тремя темами. Фугу всегда начинает

один голос, который излагает тему. Как в инвенциях и симфониях, тема фуги является тем “зерном”, из которого вырастает всё произведение. В зависимости от числа голосов, fuga может быть двухголосной, трёхголосной, четырёх- или пятиголосной.

Фуга до минор трёхголосна. Названия голосов фуги те же, что и названия голосов в хоре: сопрано, альт, бас. Фуга начинается с одноголосного изложения темы средним (альтовым) голосом в основной тональности. Троекратное проведение основного мелодического оборота, более умеренный, чем в прелюдии темп, некоторая танцевальность ритма, изящество и грациозность делают её особенно рельефной и хорошо запоминающейся.

Второе проведение поручено верхнему (сопрановому) голосу в доминантовой тональности соль минор. Здесь тема получает название “ответа” или “спутника”. После небольшой двухтактной интермедии, построенной на основном мелодическом обороте темы, она звучит в третий раз – в басу. Поочерёдное изложение темы в каждом из голосов составляет первый раздел фуги – её экспозицию.

Вторая двухтактная интермедия соединяет экспозицию со средним разделом фуги – разработкой. Разработка начинается в ми-бемоль мажоре – тональности, параллельной до минору. Мажор окрашивает музыку в светлые тона. В разработке тема проходит в различных тональностях. Активизируется движение и в интермедиях.

С возвращением основной тональности наступает третий раздел фуги – реприза.

Тема звучит здесь только в основной тональности. Её появление далее в самом низком регистре придаёт звучанию особую значительность и воспринимается как кульминация фуги. Бас удваивается в октаву, что придаёт музыке мощь органного звучания. Постепенно движение успокаивается. Завершает фугу мажорный аккорд, который после драматической кульминации звучит особенно просветлённо.

Различный характер прелюдии и фуги не мешает воспринимать их как две части одного цикла. Помимо единой тональности этому способствует активность движения в обеих пьесах, одинаковое местоположение и драматический характер кульминаций и, наконец, родственность “затухающих” просветлённых заключений.

## Заключение

Мы рассмотрели клавирное творчество И.С.Баха , его историческую и стилистическую обоснованность. При этом он дает исполнителям творческий метод к осмыслению содержания и созданию интерпретаций на высоком уровне подлинности. Выявление ассоциативных образов будит фантазию исполнителя, помогает раскрыть внутреннюю сущность произведений, предполагая не внешнее иллюстрирование, а толкование заложенного в них философского, религиозного и этического смысла.

Во всей мировой музыкальной литературе для клавира не найдется сочинений, которые исполнялись бы так часто, как музыка И.С.Баха. Её играют и начинающие музыкантами крупные мастера. Созданы замечательные образцы интерпретаций его сочинений, многочисленные редакции, необъятна исследовательская литература по творчеству И.С.Баха. Тем не менее всего 6 лет назад В.В.Медушевский писал: "Трудно, кажется, найти область баховедения, о которой можно сказать: мало изучена. И все же есть такая сфера, где перед нами бездна неизведанного. Это - внутренний смысловой мир его музыки"

## Литература

1. И. Гивенталь, Л. Щукина Музыкальная литература Выпуск 1
2. Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха (Сборник, перевод с немецкого, составитель Ханс Йоахим Шульце). М.: Музыка, 1980.
3. И. Н. Форкель. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Музыка, 1987.
4. Ф. Вольфрум. Иоганн Себастьян Бах. М.: 1912.
5. А. Швейцер. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965 М.
6. М. С. Друскин. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982.
7. М. С. Друскин. Пассионы и мессы Иоганна Себастьяна Баха. М.: Музыка, 1976.
8. С. А. Морозов. Бах. (Биография И.-С. Баха в серии ЖЗЛ), М.: Молодая гвардия, 1975.
9. А. Милка, Г. Шабалина. Занимательная бахиниана. Выпуски 1, 2. С-Пб.: Композитор, 2001.
10. М. А. Сапонов. Шедевры Баха по-русски. М.: Классика-XXI, 2005