

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ. ТОККАТА И ФУГА F-DUR ДЛЯ ОРГАНА BWV 540 КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Т. Ф. Продьма,

Кандидат искусствоведения,
Казахстан, Алматы,
ORCID: 0000-0001-9180-1935

90

Аннотация. Читателям предлагается статья, посвящённая органному токкатному циклу F-dur BWV 540 И. С. Баха. Это произведение недостаточно изучено в отечественном и зарубежном музыкознании. По сути, нет специальных работ, на которые можно было бы опереться в предлагаемом исследовании. Малоизучен вопрос его датировки. Не подвергались специальному анализу структура частей и вопросы духовного смысла. В статье рассматривается первая часть цикла BWV 540 – токката F-dur. Анализируется её структура. Поднимается вопрос, касающийся, возможно, заложенных в ней духовных смыслов. На рассмотрение предлагается следующая гипотеза: Бах при создании токкаты F-dur BWV 540 привлёк лютеранский хорал в качестве музыкального истока. Предполагаемый хоральный исток – гимн „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. В статье используются для сравнительного анализа органные сочинения, созданные Бахом на данный гимн. Целью было стремление приоткрыть завесу над духовным сюжетом токкаты. В качестве литературного тезиса для первой части цикла рассматривается фрагмент текста из Евангелия от Марка. Автором статьи высказываются предположения о возможной причастности токкаты F-dur к созданию «Страстей по Марку» („Markus-Passion“) BWV 247, в дальнейшем утерянных. В качестве доказательства приводятся фрагменты из токкаты F-dur, корреспондирующие к музыке «Рождественской оратории» BWV 248 и «Траурной оды» BWV 198, музыкальный материал из которых, как предполагается, мог быть использован И. С. Бахом при создании «Страстей по Марку». Предложенный автором в статье анализ первой части органного токкатного цикла F-dur BWV 540 может стать ориентиром для музыкантов, обучающихся в высших учебных заведениях, при анализе творческого наследия композитора

© Продьма Т. Ф., 2023



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

и глубинном постижении содержания произведений, выбранных для включения в свой исполнительский репертуар.

Ключевые слова: И. С. Бах. Токката и fuga F-dur для органа BWV 540; хорал „Allein Gott in der Höh sei Ehr“; «Страсти по Марку» BWV 247; «Рождественская оратория» BWV 248; «Траурная ода» BWV 198; профессиональное музыкальное образование; музыкально-теоретический анализ.

Благодарности. Автор выражает благодарность организации ЮНЕСКО, оказавшей в 2008 году материальную поддержку проекта, связанного с исследованием органной музыки барокко. Особая благодарность адресована профессорам Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского за советы и моральную поддержку в период работы над циклом органных токкат И. С. Баха и многим концертирующим органистам, активно способствующим внедрению результатов моей исследовательской работы в исполнительскую практику молодых музыкантов.

Для цитирования: *Продьма Т. Ф.* Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga F-dur для органа BWV 540 как предмет музыкально-теоретического анализа в контексте профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 3. С. 90–108. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-3-90-108.

DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-3-90-108

JOHANN SEBASTIAN BACH. TOCCATA AND FUGE F-DUR FOR ORGAN BWV 540 AS A SUBJECT OF MUSICAL THEORETICAL ANALYSIS IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL TRAINING OF PERFORMING MUSICIANS

91

Tatyana F. Prodma,

PhD of Art History,
Kazakhstan, Almaty
ORCID: 0000-0001-9180-1935

Abstract. Readers are offered the article on the organ cycle F-dur BWV 540. This work is not sufficiently studied in domestic and foreign musicology. There are no special works to rely on in the proposed study. The question of its dating is not well understood. The structure of its parts and questions of spiritual meaning were not subjected to special analysis. The article discusses the first part of the cycle BWV 540 – the toccata F-dur. Its structure is analyzed. A question is raised regarding the possible spiritual meanings inherent in it. The following hypothesis is proposed for consideration: J. S. Bach when creating the toccata F-dur BWV 540 attracted Lutheran chorales as

a musical source. The supposed chorale source is the anthem „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. This article uses organ compositions created by Bach on this anthem for comparative analysis. The purpose of the analysis is the desire to lift the veil over the spiritual plot of the toccata. A fragment of the text from the Gospel of Mark is considered as a literary thesis for the first part of the toccata. The author of this article makes assumptions about the possible involvement of the toccata in the creation of „Markus-Passion“ BWV 247 which were later lost. As evidence, fragments from the toccata F-dur are given, in which a connection can be traced with the music of the “Christmas Oratorio” BWV 248 and the “Mourning Ode” BWV 198, musical material from which is supposed to have been used by J. S. Bach in the creation of his „Markus-Passion“. The analysis of the first part of the organ cycle F-dur BWV 540 proposed by the author in the article can become a guide for musicians studying in higher educational institutions when analyzing the composer’s creative heritage and comprehending the content of works selected for inclusion in their performing repertoire.

Keywords: J. S. Bach. Toccata and Fugue F-dur for organ BWV 540; choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“; „Markus-Passion“ BWV 247; “Christmas Oratorio” BWV 248; “Mourning Ode” BWV 198; professional music education; music-theoretical analysis.

Acknowledgements. The author expresses gratitude to the UNESCO organization which provided in 2008 material support for the project related to the study of baroque organ music. Special thanks are addressed to professors of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory for advice and moral support during the work on the cycle of organ toccatas of J. S. Bach and many organists who actively contribute to the introduction of the results of my research work into the performing practice of young musicians.

For citation: Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue F-dur for Organ BWV 540 as a Subject of Musical Theoretical Analysis in the Context of Professional Training of Performing Musicians. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2023, vol. 11, no. 3, pp. 90–108. (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-3-90-108.

...ей, гряди скоро! Аминь.
 Ей, гряди, Господи Иисусе!
 (Откр. 22, 20) [1, с. 1346]

ВВЕДЕНИЕ

Качество отечественного профессионального музыкального образования органистов зависит от многих факторов. Одним из них, способствующих совер-

шенствованию исполнительского мастерства обучающихся, является включение в содержание музыкальной историко-теоретической подготовки новейших научных разработок в области исследования музыкальных стилей разных эпох.

Эпоха барокко – одна из сложнейших в аспекте интерпретации музыкального содержания. До настоящего времени остаются нерешёнными некоторые вопросы, касающиеся специфики инструментальной

профессиональной музыки этого времени. Например, многие органные произведения И. С. Баха, составляющие базовый репертуарный фонд, до сих пор остаются вне поля зрения музыковедов. В полной мере данное утверждение можно отнести к Токкате и фуге F-dur для органа BWV 540.

Это последнее произведение в ряду пяти органных токкат И. С. Баха. Принято считать, что создание данного органного цикла относится к 1717 году. Однако до настоящего времени остаётся открытым вопрос, касающийся датировки его частей. А. Швейцер ссылается на несколько разных версий хронологии создания этого произведения: предположение, что Бахом могла быть сочинена сначала fuga F-dur, а затем – токката F-dur, опровергается противоположным утверждением, в соответствии с которым к 1717 году могла быть сочинена токката F-dur, а позднее – fuga F-dur, а также не исключается вероятность создания токкаты F-dur и фуги F-dur в одно время как единого цикла [2, с. 699].

Есть основания говорить, что токката F-dur и fuga F-dur (BWV 540) в отдельности сочинены на разные хоралы, что позволяет рассматривать их как два самостоятельных произведения, возможно созданные в разное время, но объеди-

нённые в единый цикл по замыслу. В данной статье внимание уделено первой части цикла – токкате F-dur BWV 540. В качестве её хорального истока рассматривается гимн „Allein Gott in der Höh sei Ehr“.

Первый раздел токкаты F-dur BWV 540

Композиция токкаты F-dur делится на два масштабных раздела: первый представляет собой повторенный канон, завершающийся в обоих проведений развитым pedalным *solo* (такты 1–176) (пример 1).

Буквально с первых тактов токкаты проявляется её интонационное сходство с хоралом „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (пример 2).

Как отмечает А. Швейцер [2], гимн „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ («Единому Богу в высотах честь и слава») перешёл в лютеранский обиход из католического в переводе современника Мартина Лютера немецкого поэта Николауса Дециуса. Также исследователь, ссылаясь на различные источники, обращает внимание на то, что Бахом были созданы многие обработки для органа и клавира на этот гимн. Три из них (BWV 711, BWV 716, BWV 717) попали в различные собрания, датируемые

Пример 1. И. С. Бах. Токката и fuga F-dur BWV 540

Example 1. I. S. Bach. Toccata and Fugue F-dur BWV 540

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für sei - ne
Gna - de, da - rum das nun und nim - mer-mehr uns ruh - ren kann kein
Scha - de. Ein Wohl - ge - falln Gott an uns hat; nun ist gross Fried ohn
Un - ter - lass, all Fehd hat nun ein En - - de

Пример 2. Хорал „Allein Gott in der Höh sei Ehr“

Example 2. Chorale „Allein Gott in der Höh sei Ehr“

94

1713 годом. Ещё три (BWV 662, BWV 663, BWV 664) датируются 1739–1747 годами (сохранились в автографе Баха). Хоральные обработки BWV 662a, BWV 664a и BWV 664b известны как ранние версии вышеуказанных обработок (сохранились в копиях И. Г. Вальтера и И. Т. Кребса). Три большие органые прелюдии на хорал „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (BWV 675, BWV 676 и BWV 677) вошли в сборник „Clavierübung III“ и датируются 1739 годом, хотя по этому вопросу высказываются и другие мнения [2, с. 730].

Хоральные обработки „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ Бах создавал в разных тональностях, формах и техниках. Одна из них, относящаяся к поздним (BWV 675), записана в тональности F-dur – одноименной с токкатой BWV 540. Среди баховских обработок данного хорала имеются фугетта (BWV 677), fuga (BWV 716), трио (BWV 664). Остальные обработки базируются на строфической форме; хорал в них используется в качестве *cantus firmus*. Лишь в хоральной прелюдии BWV

676 (из „Clavierübung III“) его мелодия в полном виде отсутствует. Форма хоральной строфы (две столбы и припев) в ней отчасти сохранена, но завуалирована. Остановимся более подробно на этой прелюдии, поскольку она имеет много общего с токкатой F-dur и воспринимается как свободная пародия на неё.

Хоральная прелюдия BWV 676 *трёхголосна*, что указывает на её принадлежность к «троичному» хоралу. Трёхголосие доминирует и в первом разделе токкаты F-dur. Прелюдия BWV 676 и токката F-dur записаны в родственном *трёхдольном* размере (6/8 и 3/8 соответственно). Оба произведения буквально «окутаны» фигурациями из шестнадцатых, что соотносится с содержанием хорала „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, связанным с «ангельскими мотивами», поскольку в гимне „Gloria in excelsis Deo“ (первоисточнике хорала „Allein Gott in der Höh sei Ehr“) текст передаёт ангельское славословие: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в людях благоволение!»

Во всех хоральных прелюдиях „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ Бах в соответствии с текстом хорала также обращается к звукоизображению ангельских полётов и ангельского пения. Альберт Швейцер, один из первых обративший внимание на то, как часто Бах использовал звукоизобразительные приёмы во многих своих произведениях, относительно этих хоральных прелюдий пишет: «Работая над мелодией „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, он не забывает, что речь идёт об ангельском пении, и создаёт очаровательно-нежные дуэты и трио... В двух из этих фантазий <...> подъёмы и падения волнообразного движения отражаются в звуках чуть ли не слишком реалистично; исчезновение Ангелов отмечается восходящим движением» [2, с. 348].

Почти аналогично композиционное строение прелюдии **BWV 676** и **первого раздела** токкаты F-dur. Верхние голоса в обоих произведениях развиваются с применением канонической техники и основаны на тематическом материале волнообразного рисунка. Мелодия хорала в прелюдии в открытом виде отсутствует; связь с ней ограничивается лишь отдельными интонациями, растворёнными в фигурациях. Подобный метод работы мы наблюдаем и в токкате F-dur. В первом её разделе хорал „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ узнаваем лишь по отдельным мотивам, впервые отчётливо он заявляет о себе в заключительной аккордовой каденции этого раздела. Во втором разделе токкаты мелодия хорала проявляется уже более определённо.

Следует подчеркнуть, что токката F-dur по композиции и художественному замыслу, безусловно, намного сложнее хоральной обработки BWV 676, что объясняется более сложным и глубоким её содержанием, выходящим далеко за рамки комментирования хорального текста.

«Я посылаю Ангела Моего пред лицом Твоим, который приготовит путь Твой пред Тобою», – так начинается своё повествование евангелист Марк (Мк 1, 2) [1, с. 1054]. Бах, привлекая элементы звукоизобразительности, мог достаточно наглядно «процитировать» в первых тактах токкаты F-dur данное изречение Марка. Обращение к технике *двухголосного октавного канона* ассоциативно вполне воспринимается как своеобразный намёк на новозаветные образы Иоанна Предтечи – Ангела (*греч. ангел* – «посланник», «вестник»), посланного Богом предвратить пришествие Мессии, и Самого Мессии.

Мотивы канона в первых тактах токкаты взвиваются ввысь и парят, длительно плавно кружась в верхнем регистре органа. Похожие *парящие* мотивы Бах нередко применял в своих произведениях для изображения ангельских и птичьих полётов. Для сравнения обратимся к арии „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“ («Ты полетишь на моих крыльях») из драмы «Геркулес на распутье» BWV 213 (пример 3).

В инструментальном вступлении к арии, а затем и в самой арии волнообразно кружащими мотивами Бах определённо изображает плавный птичий полёт. «Кажется, будто видишь орла, видишь, как он,



Пример 3. И. С. Бах. Драма «Геркулес на распутье» BWV 213, ария „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“

Example 3. I. S. Bach. The drama “Hercules at the Crossroads” BWV 213, aria “On My Wings You Shall Soar”

несколько раз взмахнув крыльями, взвивается вверх и затем спокойно парит в воздухе», – так воспринимает музыку этой арии Альберт Швейцер [2, с. 508]. Обратим внимание на то, что *мотивы парения* в арии почти совпадают по ритмоинтонационному рисунку с парящими мотивами канона из токкаты F-dur.

Затронем здесь интригующий нас вопрос, касающийся возможной причастности органного токкатного цикла F-dur Баха к музыке его же «Страстей по Марку» (BWV 247), позже, к сожалению, утерянных. Известно, что шесть наиболее важных номеров из драмы «Геркулес на распутье» (известной как светская кантата „Laßt uns sorgen“ № 213) были использованы Бахом при создании «Рождественской оратории» BWV 248, но с новым духовного содержания текстом. Исследователи высказывали предположения относительно прямого отношения музыки «Рождественской оратории» к музыке утерянных «Страстей по Марку» BWV 247. Сохранившиеся тексты из этих «Страстей» дают основания считать, что „Markus-Passion“ – это в основном пародия

на ранее написанные сочинения самого Баха, в числе которых упоминается и «Рождественская оратория» [2, с. 722]. Данные предположения в определённой мере могут коснуться и причастности токкаты F-dur к „Markus-Passion“, фрагменты из первого раздела которой мы в изобилии находим в музыке «Рождественской оратории».

Тема канона в токкате F-dur в интонационном отношении довольно индивидуальна и очерчивается в каденции мотивом с трелью (такты 1–5). Во вступлении к хору № 1 из «Рождественской оратории» у флейт и гобоев присутствуют эти же трелеобразные мотивы. В самом хоре ими сопровождаются слова „Jauchzet, frohlocket“ («Ликуйте, торжествуйте, восхваляйте день!»). Подобно радостным возгласам они звучат в хоровых партиях на слова: „Lasset das Zagen, verbannet die Klage“ («Оставьте колебания, отчаянные стенания») (пример 4).

Ликуют, славословят Ангелы на небесах; на земле раздаётся глас вопиющего в пустыне: «...приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Мк 1, 3) [1, с. 1054]. «Всякий дол да наполнится,

96

Пример 4. И. С. Бах. «Рождественская оратория» BWV 248, хор „Jauchzet, frohlocket“

Example 4. I. S. Bach. "Christmas Oratorio" BWV 248, chorus „Jauchzet, frohlocket“

и всякая гора и холм да понизятся, кривизны выпрямятся и неровные пути сделаются гладкими; и узрит всякая плоть спасение Божие» (Лк 3, 5–6) [1, с. 1086]. Так подготавливал Иоанн Предтеча встречу Мессии.

Палящим в верхнем регистре органа мотивам канона противостоит дрящущийся десятки тактов тонический органнй пункт в педальном голосе, способный ассоциативно изображать *прямые стези Господни*, которые поведут от крещения на реке Иордан к Голгофе. В связи с этим вполне допустимо ещё одно «прочтение» волнообразных мотивов в каноне, а именно как звукоизображение вод Иордана, в которых начал крестить в покаяние Иоанн Предтеча и принял от Иоанна крещение в водах иорданских Сам Мессия. Вероятно, не случайно токката F-dur (BWV 540) в первых тактах так схожа с токкатой d-moll «дорийской» (BWV 538), опирающейся на хорал „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“, в которой получают развитие многие сюжеты, связанные с темой *Крещения Господня* [3; 4] (пример 5).

В утерянных «Страстях по Марку» („Markus-Passion“ BWV 247) тема *Крещения Господня* вполне могла быть затронута, поскольку А. Швейцер указывает на наличие предположений о возможной реконструкции этих «Страстей» и по музыке из кантаты „Christ unser Herr zum Jordan kam“ BWV 7 [2, с. 722]. В первом хоре этой кантаты звучат мотивы, в ритмоинтонационном отношении весьма схо-

жие с мотивами из первых тактов токкаты F-dur. Они появляются в инструментальном вступлении к хору и в инструментальных ригурнелях у гобоев и струнных, а также в партии *continuo* как изображающие в восприятии А. Швейцера всплески волн [Там же, с. 567].

Завершается канон в токкате F-dur в первом своём проведении развитой каденцией аккордового склада с элементами имитаций, в которой переплелись воедино многие характерные мотивы, способные создать образные ассоциации некоторых новозаветных историй (такты 39–45). К подобным мотивам Бах неоднократно обращался в своих хоральных обработках и других произведениях при обращении к сюжету *Страстей Господних*. Данная каденция в связи с этим также может быть рассмотрена как (условно) *пассионарная тема* или тема *Страстей Господних* (пример 6).

«И узрит всякая плоть спасение Божие», – так записано в Книге пророка Исаии. «Прямыми сделайте в степи стези Богу нашему <...> и явится слава Господня, и узрит всякая плоть [спасение Божие]; ибо уста Господни изрекли это» (Ис 40, 3–5) [1, с. 708–709].

Обратим внимание на то, что мануальные голоса в *пассионарной теме* токкаты буквально опутаны лигатурами, что приводит к появлению в ней цепи диссонирующих аккордов; слигванные звуки нисходят по сильным долям тактов параллельными септимами. Лигатуры и «жесткости»



Пример 5. И. С. Бах. Токката d-moll «дорийская» BWV 538

Example 5. I. S. Bach. Toccata d-moll „Dorian“ BWV 538



Пример 6. И. С. Бах. Токката и fuga F-dur BWV 540, тема Страстей Господних

Example 6. I. S. Bach. Toccata and fugue F-dur BWV 540, the theme of the Passion of the Lord

98 в гармонии традиционно применялись органистами – современниками и предшественниками Баха – как устоявшиеся средства выразительности для особой разновидности медленных токкат *di durezza et ligature* («с жёсткостями и лигатурами»), исполнявшихся в самый напряжённый момент Богослужения, во время Возношения перед Распятием (*per l'Eleuatione*) [5, с. 72–74]. Для сравнения обратимся к хоральной прелюдии „Da Jesus an dem Kreuze stund“ («Семь слов на кресте») BWV 621, предназначенной для исполнения на *Страстной*

неделе. В ней никнущими мотивами с лигатурами Бах, по мнению А. Швейцера, мог посредством звукоизображения передать поникшее на кресте тело Иисуса (пример 7) [2, с. 353].

Подобные мотивы в виде тяжёлых нисходящих басов многократно возвращаются в pedalном голосе хоральной прелюдии „Christ lag in Todesbanden“ BWV 625, где они символизируют смертные узы [2, с. 353] (пример 8).

Скованные лигатурами мотивы Бах применил в pedalном голосе и в боль-



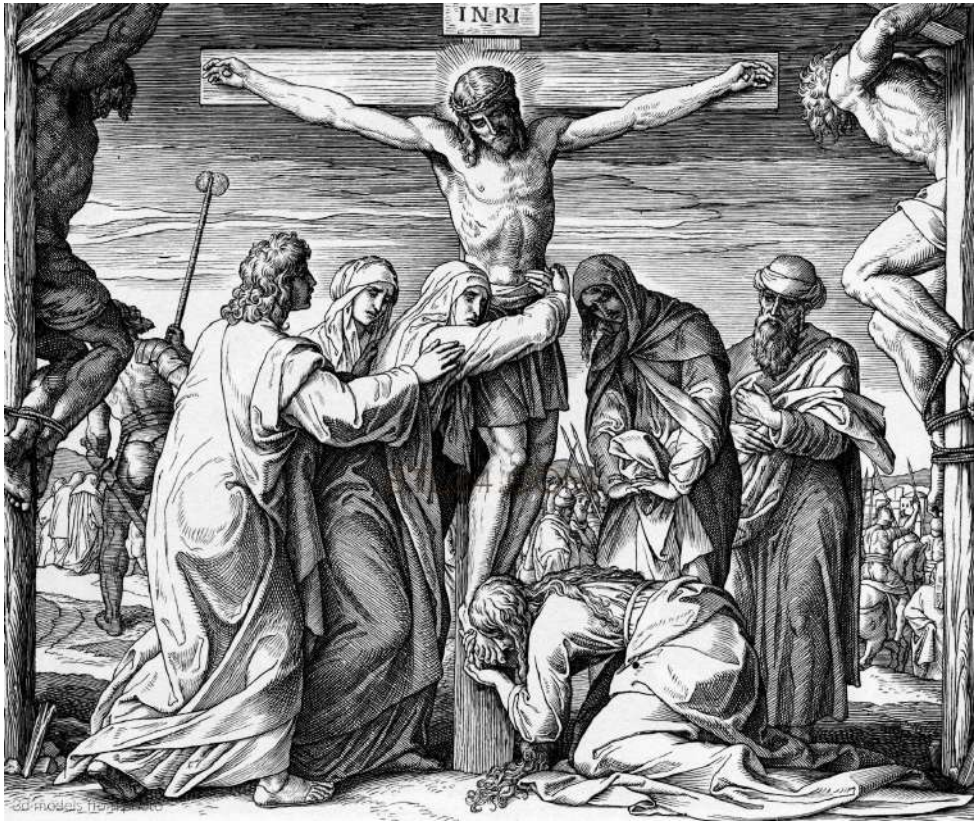
Пример 7. Хорал „Da Jesus an dem Kreuze stund“ BWV 621

Example 7. Chorale „Da Jesus an dem Kreuze stund“ BWV 621



Пример 8. Хорал „Christ lag in Todesbanden“ BWV 625

Example 8. Chorale „Christ lag in Todesbanden“ BWV 625



Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. Распятие

Julius Schnorr von Carolsfeld. Das Kruzifix

шой органной прелюдии „Jesus Christus unser Heiland“ BWV 665. В ней он мог передать в звуках, как писал А. Швейцер, все подробности текста из первой строфы

хорала. Слигванные *комментирующие* мотивы приходятся в этой хоральной обработке на слова «Отвёл от нас гнев Божий» [2, с. 359–361] (пример 9).

15

sub
communi
one /
pedaliter

Пример 9. Хорал „Jesus Christus unser Heiland“ BWV 665

Example 9. Chorale „Jesus Christus unser Heiland“ BWV 665

За *пассионарной темой* в токкате вновь возвращается на короткое время канон (такты 45–55). Его парящие мотивы устремляются в ещё более высокий регистр органа и внезапно исчезают, словно истаивают на тонической квинте с. Подобным звукоизобразительным штрихом (растворением в верхнем регистре) Бах передаёт исчезновение Ангелов во многих своих хоральных обработках „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ [2, с. 348].

Завершается канон в токкате в обоих проведений педальным *solo* (такты 55–82 и 137–169), извилистые мотивы которого в нижнем регистре органа ассоциативно воспринимаются уже как звукоизображение огромного извивающегося дракона (пример 10).

Такими извилистыми мотивами, помещёнными в низкий регистр, Бах нередко изображал в своих произведениях библейского змея, виновника грехопадения людей. Похожие «змеиные» мотивы имеются, например, в кантате BWV 40 „Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“, которые А. Швейцер определил как «очень характерные сатанинские» [2, с. 365]. Аналогичные мотивы присутствуют в арии алта № 4 „Bereite dich, Zion“ из части I «Рождественской оратории» [2, с. 509].

Тематизм обоих педальных *solo* в интонационном отношении близок к мелодии канона. Это наводит на мысль о том, что в ней также может иметь место звукоизображение змия, но не библейского дракона, а «спасительной змейки». Помещённые в высокий регистр извилистые мотивы ассоциативно соотносятся с этим

образом, к которому Бах нередко обращался в своих произведениях, как, например, в кантате „O heiliges Geist- und Wasserbad“ BWV 165, где автор текста называет Иисуса *спасительной змейкой*. В данном случае такая образная ассоциация может быть вполне объяснима: в Ветхом и Новом заветах образ «спасительной змейки» имеет назидательное и пророческое значение: «И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесены быть Сыну Человеческому, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин 3, 14–15) [1, с. 1130]. Следовательно, можно сделать вывод, что Бах вполне мог передать в первом разделе токкаты в ассоциативных образах грандиозную мистическую картину из Апокалипсиса: битву Агнца-Искупителя (тема *спасительной змейки* в каноне) с древним змеем-искусителем (*сатанинские мотивы* в педальных *solo*). Эта мистическая тема получит продолжение во втором разделе токкаты и во второй части органного токкатного цикла BWV 540 – фуге F-dur. Тем самым создаётся сквозная сюжетная линия всего органного токкатного цикла F-dur [6].

Первое педальное *solo* в токкате завершается кратким энергичным аккордовым оборотом (такты 81–82). Таким же оборотом, но лишь в мелодическом варианте заканчиваются все фразы хора „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. Смысловое значение он обретает в первой строфе хора, где приходится на слово Ende (нем. – конец), как победительный возглас, знаменующий конец противостоя-



Пример 10. И. С. Бах. Токката и фуга F-dur BWV 540

Example 10. I. S. Bach. Toccata and Fugue F-dur BWV 540

нию с Богом. Во втором pedalном *solo* (такты 137–176) каденция разрастается вплоть до развёрнутого аккордового построения (пример 11).

Начинается эта каденция *акцентированным* мотивным символом *Страстей Господних* (*c-h-es-d*), а завершается мотивным символом *свершившейся крестной муки* (*f-es-d-c-h-c*) [7, с. 87]. Вся каденция погружена в мрачную тональность *c-moll*, что также соотносится в произведениях Баха с символикой *Страстей Господних* [Там же, с. 85]. М. Друскин писал, что в образной системе баховских пассионов тональность *c-moll* применяется в совокупности с другими характеристиками для передачи «аффекта смерти», включавшего в себя предчувствие гибели и час кончины [8, с. 66–67]. Рассекающие фактурную ткань каденции краткие паузы, «блуждающие», создающие перечень хроматизмы дополняют характерный комплекс, устойчиво связываемый в произведениях Баха с аффектами скорби и страдания. Особо обратим внимание на октавные ходы в педали: перед нами мотивный символ *Свят*. В „Sanctus“ из Мессы *h-moll* (BWV 232), например, Бах использовал такие ходы в партии ба-

сов хора при многократном восклицании «Свят Саваоф». Наконец, число 7, заключённое в повторениях доминантового звука *G* в pedalном голосе каденции, воспринимается как числовой символ Всеохватности. Данный символ возник из суммы числа 3 (символ Троицы в своём единстве) и числа 4 (символ Креста, Крестного знамения и Земли, Материи и *четырёх* элементов Вселенной). Хотя исследователи символики в музыке И. С. Баха отмечают, что количество значений символа 7 в Священном Писании чрезвычайно велико [9, с. 368–369].

Второй раздел токкаты F-dur BWV 540

Второй раздел токкаты F-dur (такты 176–438) написан в старинной концертной форме, сложившейся в жанре *concerto grosso*. Начинается этот раздел темой-ритурнелем аккордово-фигуративного склада с имитациями в оркестровом стиле *tutti* (такты 176–204) (пример 12).

Подобно прославляющей фанfare взвиваются ввысь голоса в первых тактах темы-ритурнеля, следуя интонационному контуру первых фраз хорала „Allein Gott

169

Пример 11. И. С. Бах. Токката и fuga F-dur BWV 540

Example 11. I. S. Bach. Toccata and Fugue F-dur BWV 540



Пример 12. И. С. Бах. Токката и fuga F-dur BWV 540

Example 12. I. S. Bach. Toccata and Fugue F-dur BWV 540

in der Höh sei Ehr“. В очертаниях образующей здесь мелодической волны запечатлён риторический жест, словно указывающий сначала на небеса, а затем на землю и как бы поясняющий: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк 2, 14) [1, с. 1084] – что соотносится с текстом первой строфы хорала „Allein Gott in der Höh sei Ehr“: «Прославлен в Вышних только Бог, хвала Ему за милость».

В первых секвентных звеньях темы тональное развитие устремлено от F-dur к B-dur. В третьем звене оно направлено к Es-dur, но ожидаемое разрешение не достигается; никнувшие интонации низводят развитие к d-moll, а в четвёртом звене секвенции – в g-moll, очерчивая тем самым переход от прославления и триумфа к эффекту страдания и скорби. Обратимся здесь к тексту хорала „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, в третьей и четвёртой строфах которо-

го есть упоминание о преследующих человека бедах и боли, а также о великой искупительной жертве Христа, способной спасти мир. Приведём ниже текст из его четвёртой строфы (перевод на русский язык *Михаила Сапонова*) [10, с. 125–126].

В ладотональном облике темы-ритурнеля, в имеющихся в ней числовых символах и других её характеристиках определённо присутствуют скрытые намёки на важнейшие новозаветные события из земной жизни Христа. Обратим внимание, например, на то, как часто заявляет о себе в теме число 5: в её секвенции – 5 звеньев, протяжённость каждого звена – 5 тактов. Символика числа 5 связывается в Писании с крестными муками и ранами Христа [9, с. 367–370]. С *третьего* звена секвенции, устремлённой к «*троичному*» Es-dur (*три* бемоля при ключе), всё чаще появляются случайные знаки альтерации, начертанием похожие на кре-

O Heiliger Geist du höchstes Gut
du allerheilsamster Tröster
Fürs Teuffels Gewalt fortan behüt
Die Jesus Christus erlöset
Durch große Marter und bitterm Tod
Abwend all unser Jammer und Noth
Darauf wir uns verlassen.

О Дух Святой, Ты высший дар,
Утешитель исцеляющий,
От козней дьявольских укрой.
Иисус Христос спасёт нас
Великой мукой и смертью.
Избавь нас от наших бед и боли!
На это уповаем.

сты, – диезы и бекары. В немецкой терминологии диез так и именуется крестом (нем. Kreuz). Заключительное (пятое) звено секвенции не получает ожидаемого завершения в тональности Es-dur, а устремляется к d-moll, по отношению к которой Es-dur является тональностью II пониженной ступени. Символика числа 2 указывает на Вторую Персону Троицы – Бога-Сына. Тональность Es-dur имеет при ключе три бемоля – знака альтерации, начертанием напоминающих отверстие, проткнутое в плоти. Анатолий Милка пишет, что бемоль в эпоху барокко символически связывался с раной и чаще всего фигурировал в одном ряду с числом 5 как символом пяти ран Христа [9, с. 369–371].

Завершает тему-ритурнель в первом её проведении развитая аккордовая каденция, заимствованная из первого раздела токкаты, но погружённая здесь в d-moll (такты 197–204). Возвращается с каденцией мотивный символ креста как символ распятия и мотивный символ Страстей Господних в сплетении с мотивным символом шествия на Голгофу [9, с. 374–377]. Особое внимание обратим на фанфарные мотивы, с которых начинается каждое секвентное звено темы-ритурнеля. Они как будто сливаются в стройный хор фанфар, звучанием

напоминающих старинные ансамблевые токкаты-фанфары. Их жанровое назначение в далёком средневековье устойчиво было связано с торжественной встречей важных сиятельных персон [5, с. 43–55]. В контексте новозаветных событий эти фанфарные мотивы в теме-ритурнеле ассоциативно воспринимаются как приветственные возгласы народа, сопровождавшие Вход Господень в Иерусалим: «Осанна! Благословен Грядущий во имя Господне! <...> Осанна в вышних!» (Мк 11, 9–10) [1, с. 1070]. Далее в ассоциативных образах здесь возникают следующие сцены из Страстей Господних: поругание Христа и шествие на Голгофу.

Тематизм темы-ритурнеля из второго раздела токкаты уведит нас к другому сочинению Баха, которое также могло быть использовано им в «Страстях по Марку», – к «Траурной оде» (BWV 198) [2, с. 432]. Многочисленные секвенции, частые сопоставления мажора и минора, экспрессивные обороты с использованием II пониженной ступени и другие узнаваемые интонационные обороты – весь этот характерный комплекс из темы-ритурнеля корреспондирует к арии альта „Wie starb die Heldin“ («Как умерла героиня») и к следующему за ней речитативу „Ihr Leben lieb“ («Её жизнь завершена») (пример 13).

The image shows a musical score for an alto voice and piano accompaniment. The alto part is in G major (one sharp) and 12/8 time. It features a melodic line with lyrics: "noch eh' - er ih - re Brust be-siegt, noch eh', - noch eh' - er ih - re Brustbe-". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. Measure numbers 36 and 37 are indicated at the top of the staff.

Пример 13. И. С. Бах. Кантата BWV 198 («Траурная ода»), ария альта „Wie starb die Heldin“

Example 13. I. S. Bach. Cantata BWV 198 (“Mourning Ode”), alto aria „Wie starb die Heldin“

В средней части арии на слова „*noch eher ihre Brust besiegt!*“ («прежде чем угастро её дыхание!») в оркестровой партии появляется построение, напоминающее развитую аккордовую каденцию из токкаты. Оно начинается в тональности *h-moll*, а завершается в *H-dur* (тональное соотношение в каденции токкаты – *c-moll* и *C-dur*). В этой части арии преобладают интонации скорби и «вздохов» в сочетании с ритмическими мотивами религиозно-мистического прославления. В соответствии с текстом, здесь переданы последние вздохи умирающей страдальницы-королевы. В оркестровой партии предшествующего арии речитатива („*Der Glocken bebendes Getön*“) передаётся «дрожящий звон колоколов», в басах переходящий в гулкий набат. Как траурный набат воспринимаются и pedalные октавные ходы аккордовой каденции из токкаты.

Тема-ритурнель многократно чередуется с интермедиями, выдержанными в характере орнаментальной виртуозности группы из трёх инструментов. Обратимся к первой из них (такты 204–238). Складывается впечатление, что Бах возвращается здесь к главной теме Апокалипсиса, передающей в символических образах борьбу Агнца-искупителя с библейским змием. В первых тактах этой интермедии мануальные голоса

взвиваются ввысь *три* секвентными звеньями, а затем низвергаются волной в нижний регистр органа. В верхней тесситуре эти извилистые мотивы воспринимаются как звукоизображение «спасительной змейки», а в нижнем регистре они переходят в педаль и воспринимаются уже как «сатанинские». Кульминация звуковой волны, раскинувшейся в первых тактах интермедии в диапазоне *трёх* октав, приходится на *терцовый* звук тональности *Es-dur* с *утроенной терцией* (пример 14).

В завершение этого фрагмента интермедии звучит краткая аккордовая каденция (такты 217–219), интонационно схожая с темой арии „*Bereite dich, Zion*“ из «Рождественской оратории» *BVW 248* (примеры 15, 16).

В первой интермедии наряду с мистическими картинами из Апокалипсиса переданы в ассоциативных образах, возможно, и реальные события, о которых повествует евангелист Марк, записавший следующие слова Иисуса: «Истинно говорю вам: есть некоторые из стоящих здесь, которые не вкусят смерти, как уже увидят Царствие Божие, пришедшее в силе» (Мк 9, 1) [1, с. 1066]. Далее Марк описывает происшедшее на глазах у трёх учеников, избранных Иисусом на горе Фавор: «И, по прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова

Пример 14. И. С. Бах. Токката и fuga *F-dur* *BWV 540*

Example 14. I. S. Bach. Toccata and Fugue *F-dur* *BWV 540*

217

Пример 15. И. С. Бах. Токката и fuga F-dur BWV 540

Example 15. I. S. Bach. Toccata and Fugue F-dur BWV 540

Alt.

Be - rei - te dich, Zi - on, mit zart - li - chen Trie - ben,

Piano

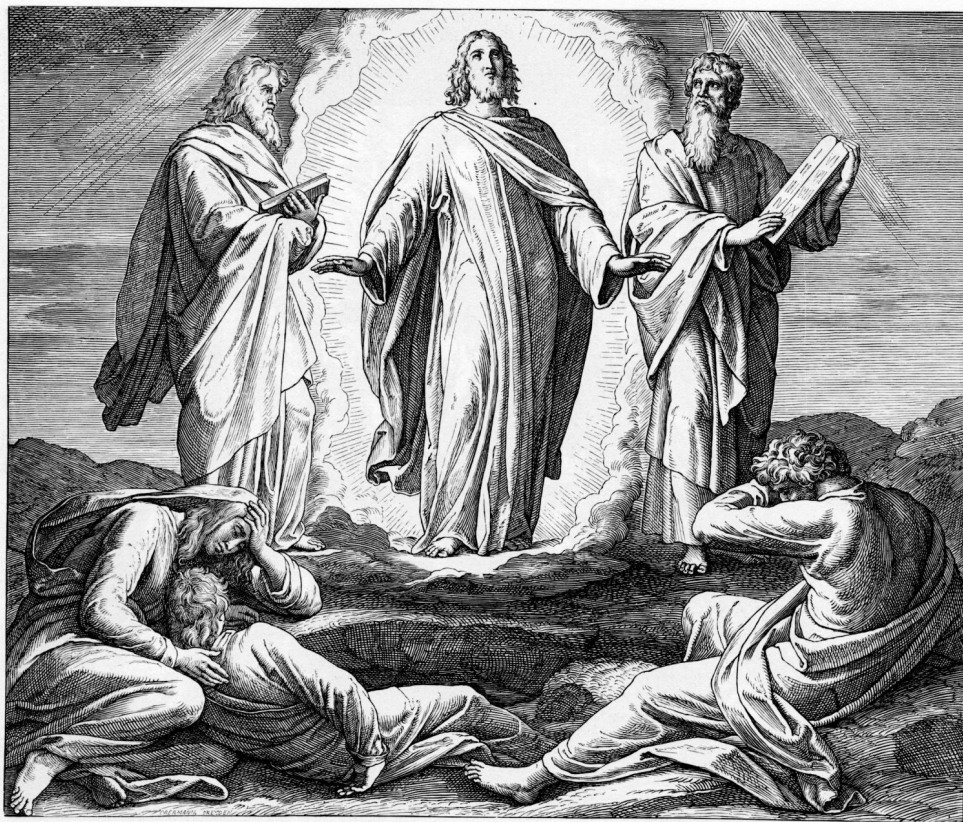
Пример 16. И. С. Бах. «Рождественская оратория» BWV 248, ария „Bereite dich, Zion“

Example 16. I. S. Bach. "Christmas Oratorio" BWV 248, aria „Bereite dich, Zion“

и Иоанна, и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними. Одежды Его сделались блистающими... И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом» (Мк 9, 2–4) [Там же].

В первой интермедии определённо просматривается изображение конусообразной горы, способное соответствовать *горе высокой* – горе Фавор, на которой и произошло *Преображение Господне*. Появление в кульминации звукоизображения горы «*троичной*» тональности Es-dur соотносится со свидетельством евангелиста Марка о Бого-

явлении (явлении *Святой Троицы*) в момент Преображения Господня. Далее в эпизоде устойчиво и надолго закрепляется *трёхголосие*, что соотносится с числом *трёх* собеседников – двух мужей (пророков Илии и Моисея) и Иисуса. Евангелист Лука поясняет происходившее на горе Фавор такими словами: «...явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме» (Лк 9, 31) [1, с. 1098]. Беседа пророков об исходе *Его* отражена в появлении мотивов с лигатурами, символизирующих свисающее на кресте



Юлиус Шнорр фон Карольсфельд. Преображение.

Julius Schnorr von Carolsfeld. Verklärung

тело Христа (такты 229–234). Появившиеся затем в мануальных голосах нисходящие и восходящие пассажи символизируют нисхождение в смерть и воскресение.

Первая интермедия не имеет каденционного завершения, а прерывается (на доминанте к d-moll). Образуется здесь так называемая «ложная» или «ускользающая каденция» (*cadenza fuggita*, или *sfuggita*). В музыкальной риторике «ускользание» понималось очень широко, в том числе и как «исчезновение». Марк сообщает, что чудесная картина Преображения Господня на горе Фавор перед присутствующими внезапно исчезла. «И, посмотрев вокруг, никого более с собой

не видели, кроме одного Иисуса» (Мк 9, 8) [1, с. 1066]. Сюжет Божоявления, произошедшего на горе Фавор, продолжит развиваться во второй интермедии, являющейся по сути полифонической вариацией на первую (такты 270–290) [6, с. 37–40].

Заключение

Для понимания органного токкатного цикла F-dur BWV 540 Иоганна Себастьяна Баха определённо требуются специальные аналитические подходы, настолько интересен пласт скрытого в нём содержания. Данное исследование подробно затрагивает

только первую часть цикла – токкату F-dur BWV 540, его вторая часть – fuga F-dur BWV 540 – осталась за пределами предлагаемого описания. Её рассмотрение предлагается в следующих публикациях.

Освоение будущими музыкантами органных произведений И. С. Баха, представляет определённую трудность по причине масштабности и многомерности творческого наследия композитора, многообразия заложенных в нём интертекстуальных связей.

Расширение круга творений Великого Мастера, включаемых в содержание музыкальной историко-теоретической подготовки в учреждениях высшего музыкального, в том числе музыкально-педагогического образования, представляется чрезвычайно важным как для формирования профессионального кругозора обучающихся, стимулирования обращения к научно-исследовательской деятельности, так и для повышения их исполнительского мастерства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / По благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Издание Московской Патриархии, 1992. 1372 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. 816 с.
3. Продьма Т. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga d-moll «дорийская» для органа BWV 538. В поисках первоисточника // Deutsche international Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft. Publishing house Artmedia 24. 2021, vol. XXI, pp. 6–9.
4. Продьма Т. Ф. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga d-moll «дорийская» для органа BWV 538 как предмет музыкально-теоретического анализа // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. С. 103–116. DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116.
5. Продьма Т. Старинная токката: история и теория жанра. Исследование. Алматы: Полиграфкомбинат, 2009. 236 с., ил.
6. Продьма Т. Иоганн Себастьян Бах. Токката и fuga F-dur для органа BWV 540. М.: Композитор, 2013. 84 с., ил.
7. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном clavире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с., ил.
8. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
9. Милка А. Искусство fugи И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 456 с., нот., ил.
10. Сапонов М. Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органныя рукопись). М.: Московская консерватория, 2015. 200 с., нот., ил.

Поступила 04.06.2022; принята к публикации 25.09.2023.

Об авторе:

Продьма Татьяна Фёдоровна, Казахстан, г. Алматы, кандидат искусствоведения, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9180-1935>, tatyanaprodma@list.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. *Biblija: Knigi Svjashennogo Pisanija Vethogo i Novogo Zaveta* [The Bible. Books of Scripture of the Old and New Testaments]. With the Blessing of His Holiness Patriarch of Moscow and All Russia Alexy II. Moscow: Publishing House of the Moscow Patriarchy, 1992. 1372 p. (in Russian).
2. Shvejcer A. *Iogann Sebastian Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Publishing House “Klassika–XXI”, 2002. 816 p. (in Russian).
3. Prod'ma T. Iogann Sebast'yan Bakh. Tokkata i fuga d-moll “doriiskaya” dlya organa BWV 538. V poiskakh pervoistochnika [Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue d-moll “Dorian” for Organ BWV 538. In Search of the Original Source]. *Deutsche internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft. Publishing house Artmedia 24*. 2021, vol. XXI, pp. 6–9 (in Russian).
4. Prod'ma T. Iogann Sebast'yan Bakh. Tokkata i fuga d-moll “doriiskaya” dlya organa BWV 538 kak predmet muzykal'no-teoreticheskogo analiza [Johann Sebastian Bach. Toccata and the fugue d-moll “Dorian” for organ BWV 538 as a Subject of Musical and Theoretical Analysis]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*. 2021, vol. 9, no. 4, pp. 103–116 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2021-9-4-103-116.
5. Prod'ma T. *Starinnaja tokkata: istorija i teorija zhanra. Issledovanie* [Ancient Toccata: History and Theory of the Genre. Research]. Almaty: Publishing House “Polygraph Combine”, 2009. 236 p. (in Russian).
6. Prod'ma T. *Iogann Sebast'jan Bakh. Tokkata i fuga F-dur dlya organa BWV 540* [Johann Sebastian Bach. Toccata and Fugue of F-dur for Organ BWV 540]. Moscow: Publishing House “Compositor”, 2013, 84 p. (in Russian).
7. Berchenko R. *V poiskakh utrachennogo smysla. Boleslav Javorskij o “Horosho temperirovannom klavire”* [In Search of the Lost Meaning: Boleslav Jaworski on the “Wohltemperierten Klavier”]. Moscow: Publishing House “Klassika–XXI”, 2005. 372 p., il. (in Russian).
8. Druskin M. *Passiony i messy I. S. Bakha* [Passions and Masses by J. S. Bach]. Leningrad: State Publishing House “Muzyka”, 1976. 168 p. (in Russian).
9. Milka A. *Iskusstvo fugi I. S. Bakha. K rekonstruktsii i interpretatsii* [The Art of Fugue by J. S. Bach. To Reconstruction and Interpretation]. Saint Petersburg: Publishing House “Compositor”, 2009. 456 p., not., il. (in Russian).
10. Saponov M. *Sebastian Bakh: Khoraly Svyatomu Dukhu (Leyptsigskaya organnaya rukopis)* [Sebastian Bach: Chorales to the Holy Spirit (Leipzig organ manuscript)]. Moscow: The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory”, 2005. 200 p. (in Russian).

Submitted 04.06.2022; revised 25.09.2023.

About the author:

Tatyana F. Prodma, PhD in Arts, Kazakhstan, Almaty, ORCID: 0000-0001-9180-1935, tatyanaaprodma@list.ru

The author has read and approved the final manuscript.