

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

Т. Ф. Продьма,

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

88

Аннотация. Предложенная вниманию читателей статья является продолжением более ранней публикации, посвящённой органному полифоническому циклу F-dur И. С. Баха BWV 540, предметом анализа которой была токката. В приводимом далее тексте внимание сконцентрировано на второй части этого цикла – фуге F-dur. Специальных исследований, посвящённых изучению и описанию данного произведения, нет. Вопрос датировки его частей также остаётся открытым. Указанное обстоятельство и послужило основанием для рассмотрения каждой его части отдельно. Целью данной статьи является детальный анализ структуры и хоральных истоков фуги F-dur, определивших её художественное содержание. Автор предлагает на рассмотрение следующие гипотезы и выводы: фуга F-dur написана на две разнохарактерные темы. Каждая из них экспонируется отдельно. Первая тема имеет свою собственную контрэкспозицию, а вторая – и свою собственную развивающую часть. В репризе фуги обе темы звучат совместно. Эти темы опираются на разные хоральные истоки: истоком для первой является, вероятнее всего, гимн „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, для второй темы – гимн „Mir nach“, spricht Christus, unser Held“. У Баха нет органных обработок этих лютеранских гимнов, позволивших бы провести сравнительный анализ и сделать более обоснованные выводы, касающиеся художественного и духовного содержания анализируемой фуги и её хоральной основы. Сам Бах никогда не высказывался на эту тему. В качестве литературного истока, определившего содержание фуги, рассматриваются фрагменты из Евангелия по Марку и Откровения св. Иоанна Богослова. Представленный автором анализ может помочь музыкантам-исполнителям, обучающимся в высших учебных заведениях при анализе творческого на-

© Продьма Т. Ф.



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

слеждая композитора и постижении скрытого художественного содержания его произведений, выбранных для включения в свой исполнительский репертуар.

Ключевые слова: И. С. Бах. Фуга F-dur для органа BWV 540, хоралы: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ и „‘Mir nach’, spricht Christus, unser Held“, стиль lamento в органной музыке, символика в музыке Баха, профессиональное музыкальное образование, музыкально-теоретический анализ.

Благодарность. Автор выражает благодарность организации ЮНЕСКО, оказавшей в 2008 году материальную поддержку проекта, связанного с исследованием органной музыки барокко, позволившую сделать публикации по истории старинной токкаты и по всем органным токкатным циклам И. С. Баха. 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 свою исполнительскую практику и практику молодых музыкантов.

Для цитирования: *Продьма Т. Ф.* Иоганн Себастьян Бах. Фуга 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. 2024. Т. 12. № 2. С. 88–107. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-88-107.

DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-88-107

89

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

Tatyana F. Prodma,

Kazakhstan, Almaty,
ORCID: 0000-0001-9180-1935

Abstract. The article is a continuation of the earlier publication organ polyphonic cycle F-dur of J. S. Bach BWV 540 the subject of the analysis was Toccata. In the following text attention is focused on the second part of this cycle – the Fugue F-dur. There are no special studies devoted to the study and

description of this work. The question of the dating of its parts also remains open. This fact served as the basis for consideration separately of each of its parts. The purpose of this article is a detailed analysis of the structure and chorale origins of the Fugue F-dur which determined its artistic content. The author proposes the following hypotheses and conclusions for consideration: the Fugue F-dur is written on two different musical themes. Each one is displayed separately. The first theme has its own counter-exposure, the second theme has its own developing part. In the fugue reprise both themes sound together. These themes are based on different chorale origins: the source for the first theme is most likely the chorale „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, for the second theme is the chorale „‘Mir nach’, spricht Christus, unser Held“. Bach does not have the organ processing of these Lutheran hymns which would allow for a comparative analysis and more informed conclusions concerning the artistic and spiritual content of the Fugue F-dur. Bach himself has never spoken on the subject. As a literary source determining the content of the Fugue are considered the fragments from the Gospel according of Mark and Revelation of St. John the Theologian. The analysis presented by the author can help musicians-performers students in higher educational institutions when analyze the creative heritage of the composer and comprehend the hidden artistic content of his works selected to be inclusion in their repertoire.

Keywords: J. S. Bach. Fugue F-dur for organ BWV 540, Chorales: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“, „‘Mir nach’, spricht Christus, unser Held“, lamento style in organ music, symbolism in Bach’s music, professional music education, music-theoretical analysis.

Acknowledgement. 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 which made it possible to make publications on the history of ancient toccata and on all organ toccata cycles of J. S. Bach. Special gratitude is addressed to professors of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory for advice and moral support during the work on the cycle of organ toccatas by J. S. Bach and many concert organists who actively contribute to the introduction of the results of my research work into their performing practice and the practice of young musicians/

For citation: Prodma T. F. Johann Sebastian Bach. Fugue F-Dur of 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*. 2024, vol. 12, no. 2, pp. 88–107 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-2-88-107.

Введение

Творческое наследие Иоганна Себастьяна Баха широко представлено на всех уровнях музыкального образования – от уроков музыки в школе до подготовки музыкантов-исполнителей высшей квалификации в ассистентуре-стажировке. Впрочем, для музыкантов столь высокого уровня существует альтернатива в виде полифонических произведений как современников великого мастера, так и композиторов, живших в последующие столетия. Но есть одна особенность, приобретение которой совершенно невозможно представить без освоения произведений немецкого гения. Речь идёт о профессии органиста.

Однако не все произведения для органа И. С. Баха в равной степени доступны для освоения в музыкально-теоретическом аспекте в силу недостаточной исследованности. К их числу, как уже отмечалось в предыдущей публикации [1], относится Токката и fuga F-dur для органа BWV 540.

До настоящего времени остаётся спорным вопрос, когда была создана Бахом органная fuga F-dur BWV 540. Высказываются самые противоречивые мнения [2, с. 699]. Условно принято рассматривать эту фугу как вторую часть органного полифонического цикла Токката и fuga F-dur BWV 540, сочинённого во второй веймарский период в 1717 году. В произведениях этого периода Бах предстаёт уже как зрелый мастер, создававший совершенные, величественные композиции, в которых виртуозное начало, превалявавшее в его юношеских сочинениях, всё более отступает на второй план. «Темы становятся компактными, простыми, почти суровыми, лишаются украшений; в их проведении отсутствуют элементы внешнего эффекта» [Там же, с. 197]. К этой группе

произведений отнесена и органная fuga F-dur. Альберт Швейцер склонен думать, что она была сочинена Бахом раньше, чем соответствующая ей токката. Очевидно, ранее предназначавшаяся ей токката по каким-то характеристикам не удовлетворила Баха, и он заменил её на новую. В результате был создан цикл, проникнутый единым духом, отмеченный тесной внутренней связью.

Между токкатой F-dur BWV 540 и фугой F-dur BWV 540 нет явно выраженных тематических арок. В связи с этим вполне допустимо, что эти два произведения Бах мог создать отдельно и лишь спустя какое-то время объединить в единый полифонический цикл. Он никогда не высказывался по вопросам, касающимся истории и времени создания, художественного содержания и хоральной основы этих двух произведений. В своём исследовании я склоняюсь к тому, что токката F-dur и fuga F-dur определённы *имеют* хоральные истоки, но опираются на разные хоралы [1], однако эти произведения объединяет общий литературный источник – Евангелие от Марка [3, с. 1054–1080].

Фуга F-dur BWV 540 по протяжённости более компактная чем токката F-dur BWV 540, но не менее значимая по содержанию. Она сочинена на две разнохарактерные темы, опирающиеся на разные хоральные истоки. В основу первой из них положен, вероятнее всего, хвалебный гимн „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ («Да будет слава Блага высшим и честью») (перевод игумена Петра Мещеринова [4]). Во второй теме проявляется интонационное сходство с гимном „Mir nach“, spricht Christus, unser Held“ («Христос, наш Господь, зовёт: „За Мною вслед”»). Обе темы экспонируются раздельно. Первая имеет свою экспозицию и контрэкспозицию (такты 1–70),

а вторая – экспозицию и собственный развивающий раздел (такты 70–134). В репризе фуги обе темы объединяются и звучат совместно (такты 134–170). Фуга F-dur строго четырёхголосная.

Попытаемся, исходя из текстов вышеназванных гимнов и композиционных особенностей самой фуги, определить заложенный в ней евангельский сюжет.

Принято считать, что к хоралу „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ (гимну Иоганна Якоба Шютца) Бах обратился в своём творчестве лишь однажды. В Лейпциге между 1728 и 1731 годами им была сочинена хоральная кантата «общего назначения» BWV 117 [2, с. 722], которую можно было использовать для любого случая. Видимо, органная фуга F-dur BWV 540 – это ещё одно сочинение, где Бах использует данный гимн в качестве музыкального истока.

В кантате BWV 117 в хорах, ариях и речитативах внимание композитора сконцентрировано на мелодии хорала

и хоральных строфах. Техника хоральной разработки в фуге F-dur совершенно иная. Здесь в поле зрения Баха попадает содержание хорала, а не его структура и мелодия.

Протяжённость первой темы фуги пять тактов (пример 1), что соотносится с первой фразой хорала „Sei Lob und Ehr“ (пример 2).

Первая тема фуги в своей экспозиции *восходит* последовательно из тенорового голоса в альтовый и сопрановый (голоса именуется здесь по аналогии с партиями хоровых фуг), а в четвёртом проведении она (в виде ответа) *нисходит* в pedalный голос (такты 1–22). В контрэкспозиции порядок проведения голосов с темой меняется на противоположный: тема вступает в альтовом голосе, а затем *нисходит* в теноровый и pedalный. В заключении контрэкспозиции тема (в виде ответа) *восходит* в сопрановый голос.

Тематические разделы в экспозиции соединены двумя кодеттами (краткими

92



Пример 1. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540, первая тема

Example 1. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540, the first subject

Sei Lob und Ehr dem höch-sten Gut, dem Va - ter al - ler Gü - te,
dem Gott, der al - le Wun-der tut, dem Gott, der mein Ge - mü - te
mit sei-nem rei-chen Trost er-füllt, dem Gott, der al-len Jam-mer stillt. Gebt unserm Gott die Eh - re!

Пример 2. Хорал „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“

Example 2. Choral „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“

связками), а в контрэкспозиции – развитами интермедиями. Тему неизменно сопровождает первое противосложение; оно удерживается не только в её экспозиции и контрэкспозиции, но и в общей для обеих тем репризе фуги. Тональное развитие в первой части фуги создаёт ощущение неустойчивости; в тематических разделах наблюдаются многочисленные отклонения. Это характерно и для интермедий. Завершается данная часть фуги модуляцией в C-dur.

Как можно убедиться, мелодия лютеранского гимна „Sei Lob und Ehr“ диатонична и имеет ясно выраженную ладотональную основу. В теме фуги начальные фразы этого гимна определённо узнаваемы, но подвержены существенным интонационным изменениям: тесситура мелодии сжата до сексты, а в её начале появляется нисходящий хроматический ход. В таком интонационном варианте первая тема фуги определённо вызывает ассоциации со скорбными оперными ариями *lamento*,

традиционно опирающимися на нисходящие диатонические и хроматические интонации. В ней образуется, кроме того, восходящий ход на малую сексту с последующим задержанием и постепенным разрешением на малую терцию вниз, что в ариях *lamento* связывалось с аффектом горестного восклицания и вздоха. В тональном отношении первая тема фуги явно тяготеет не к F-dur, а к d-moll – тональности, ставшей наиболее типичной для оперных арий скорби [5, с. 114–139]. Её минорное наклонение проявится в мнимой репризе (такты 128–133), прозвучавшей в d-moll в преддверии подлинной репризы.

Темы в стиле *lamento*, интонационно схожие с первой темой фуги, Бах вводил в свои произведения нередко, развивая в них *скорбные* сюжеты. Обратим внимание на первую тему фуги из Прелюдии и фуги *fis-moll* BWV 883 (II том) (пример 3) и на тему фуги из Прелюдии и фуги *h-moll* BWV 869 (I том) (пример 4).



Пример 3. И. С. Бах. Прелюдия и fuga *fis-moll* BWV 883, первая тема фуги

Example 3. J. S. Bach. Prelude and Fugue *fis-moll* BWV 883, the first subject of the Fugue



Пример 4. И. С. Бах. Прелюдия и fuga *h-moll* BWV 869, тема фуги

Example 4. J. S. Bach. Prelude and Fugue *h-moll* BWV 869, the subject of the Fugue

В. Б. Носина в исследовании, посвящённом символике музыки Баха, пишет о первой теме из клавирной фуги *fis-moll* BWV 883 следующее: «Символ взывания, восклицания (восходящая секста) и печально понижающие интонации предопределения создают ассоциации с горестной молитвой. Эта тема схожа и с темой фуги *h-moll* из ХТК I тома, передающей образ распятия, страдания Иисуса на кресте, и может означать *предсказание Иисуса о предательстве и Своей смерти*» [6, с. 42]. Предложенное истолкование вышеприведённых клавирных тем определённо перекликается с ассоциативными образами органной фуги *F-dur*, о которых речь пойдёт далее.

В первой части фуги *F-dur* Баха, нарушая хронологию событий, развернувшихся в предшествующей ей токкате *F-dur* [1], **обращается, вероятнее всего**, к разговору, происшедшему между Иисусом и Его учениками перед входом в Иерусалим. Евангелист Марк засвидетельствовал, что после того, как Иисус в очередной раз предсказал Своим ученикам Свои будущие страдания, «Тогда подошли к Нему сыновья Зеведеевы Иаков и Иоанн и сказали: «Учитель! ...дай нам сесть у Тебя, одному по правую сторону, а другому по левую, в славе Твоей»» (Мк 10, 35–37) [3, с. 1069]. Евангелист Матфей уточняет, что к Иисусу тогда приступила с сыновьями Зеведеевыми и их мать, кланяясь и чего-то прося у Него для своих сыновей (Мф 20, 20) [Там же, с. 1038]. *Четырёхголосный* склад фактуры фуги передаёт в условном ключе присутствие *четырёх участников разговора*: Иисуса, двух сыновей Зеведеевых и их матери. Обращение к хвалебному гимну „*Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut*“ («Да будет слава Блага») в качестве ин-

тонационной основы первой темы фуги вполне отражает желание учеников пребывать в славе Иисуса («дай нам сесть у Тебя... в славе Твоей»). Начальные фразы гимна в теме с вплетённым в них никнущим хроматическим ходом и интонацией горестного восклицания соответствуют ответу Иисуса сыновьям Зеведеевым и их матери, корреспондирующему к Его предсказаниям о Своих будущих страданиях: «...не знаете, чего просите» (Мк 10, 38) [Там же, с. 1069].



Илл. 1. Распятие.
Бартоломе Эстебан Мурильо

Ill. 1. Crucifixion.
Bartolomè Esteban Murillo

Первое противосложение к теме и следующая за ним кодетта основаны на развитых ходах по звукам диатонической гаммы (пример 5).

Альберт Швейцер, изучая музыкальный язык баховских хоралов, обратил внимание на то, что к простым гаммообразным мотивам Бах обращался тогда, когда стремился передать *непосредственное чувство и наивную радость*, что в органной фуге F-dur может быть воспринято как скрытый намёк на наивность и простодушие собеседников Иисуса – сыновей Зеведеевых и их матери. Первое противосложение прорастает в первую кодетту, основанную на ритмическом мотиве, которым Бах нередко передавал в своих хоральных обработках *прославление блаженства* [2, с. 353–354]. Противосложение и следующая за ним кодетта в совокупности имеют очертание почти симметричной арки. Противосложение начинается с восходящих мотивов, подобно риторическому жесту, указывающему на Царство небесное, а кодетта завершается нисходящими мотивами. Образуется построение, делящееся на правую и левую сторону, что ассоциативно соответствует просьбе матери сыновей Зеведеевых к Иисусу: «...скажи, чтобы сии два сына мои сели

у Тебя один по правую сторону, а другой по левую в Царстве Твоем» (Мф 20, 21) [3, с. 1038]. Подобными нотно-графическими симметричными построениями Бах нередко изображал в своих вокально-инструментальных произведениях правую и левую сторону от Христа или Бога-Отца, если об этом упоминалось в тексте. Такое звукоизображение правой и левой стороны имеется, например, в речитативе Евангелиста в «Страстях по Матфею», где речь идёт о двух разбойниках, распятых по обе стороны от Христа (пример 6).

Симметрия имеет место в первой части фуги и в последовательности проведенных тематических разделов в экспозиции и контрэкспозиции на первую тему, на что уже было указано выше. Симметричные построения неоднократно образуются и далее в голосоведении первой части фуги. Обратим внимание, например, на мелодическую линию педального голоса, протянувшуюся из первой интермедии в следующий за ней тематический раздел, относящийся уже к контрэкспозиции (пример 7).



Пример 5. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540, первое противосложение и первая кодетта

Example 5. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540, the first countersubject and the first codetta



Пример 6. И. С. Бах. «Страсти по Матфею» BWV 244, речитатив Евангелиста „Und da sie an die Stätte kamen“

Example 6. J. S. Bach. „Matthäus-Passion“ BWV 244, Evangelist Recitativi „Und da sie an die Stätte kamen“

Педальный голос с большим количеством лигатур дважды нисходит здесь крупными длительностями в диапазоне кварты. Образуется *мотивный символ постижения воли Господней*, представленный в обращении [6, с. 18], что соотносится с ответом Иисуса: «...не от Меня *зависит*, но кому уготовано Отцом Моим» (Мф 20, 23) [3, с. 1038]. В этом обрамлении звучит *мотивный символ наивной радости*, заимствованный из первого противосложения. В первой части фуги в качестве обрамляющих используются и сами *мотивы наивной радости*. Они звучат то в прямом движении, то в инверсии, нивелируя границы тематических разделов и интермедий (пример 8).

В четвёртом тематическом разделе в экспозиции и в следующей за ней первой развитой интермедии (такты 18–30) мануальные голоса перекрещиваются между собой и пресекаются паузами, словно передавая прерывистую эмоциональную речь. Это ассоциируется с записью Евангелиста Марка о том, что, услышав разговор братьев Зеведеевых с Иисусом, десять начали негодовать на Иакова и Иоанна. «Иисус же, подо-

звав их, сказал им: “Вы знаете, что почитающиеся князьями народов господствуют над ними, и вельможи их властвуют ими. Но между вами да не будет так: а кто хочет быть большим между вами, да будет вам слугою; и кто хочет быть первым между вами, да будет всем рабом. Ибо и Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но, чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих”» (Мк 10, 41–45) [3, с. 1070]. В ответе Иисуса раскрывается ещё одно значение симметричных построений, имеющих в множестве в первом разделе фуги. Оно может быть отнесено к стилистической фигуре *антитезе*, посредством которой в поэзии передавалось сопоставление контрастных понятий. Восхождение в них указывает на возвеличивание, а нисхождение – на умаление: «...кто хочет быть большим между вами, да будет вам слугою; и кто хочет быть первым между вами, да будет всем рабом». На вопрос Иисуса: «Можете ли пить чашу, которую Я пью, и креститься крещением, которым Я крещусь?» – его ученики по своей наивности и простоте душевной отвечали: «...можем». «Иисус же сказал



Пример 7. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540

Example 7. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540



Пример 8. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540

Example 8. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540



Илл. 2. Мученическая смерть святого Андрея. Бартоломе Эстебан Мурильо

Ill. 2. Martyrdom of St. Andrew. Bartolomé Esteban Murillo

им: “Чашу, которую Я пью, будете пить, и крещением, которым Я крещусь, будете креститься”» (Мк 10, 38–39) [Там же, с. 1069].

В начале пятой интермедии в завершении первой части фуги (такты 61–70) в альтовом голосе звучит *мотивный символ свершения*, образованный из нисходящего скачка на уменьшённую кварту с последующим разрешением. Этот мотив в таком значении часто встречается в оперных монологах и ариях XVII века, откуда и мог быть заимствован в органную музыку. В ранней оперной практике, а также в ораториях и кантатах, развивавшихся под непосредственным влиянием музыкального языка оперы, подобные мотивы нередко применялись в остро-

драматических и трагических эпизодах [5, с. 117–121].

Суть загадочного ответа, данного Иисусом Своим ученикам, в полной мере раскроется не в первой части фуги, а в кульминации её репризы.

Вторая часть фуги F-dur отмечена переходом от четырёхголосия к *трёхголосию* (прекращается педальный голос). Эта часть сама может быть рассмотрена как самостоятельная (*трёхголосная*) фуга на новую тему, поскольку имеет свою собственную экспозицию и развивающий раздел (такты 70–134). Вторая тема фуги экспонируется одновременно со своим противосложением: она звучит в верхнем голосе, а противосложение к ней – в нижнем (пример 9).



Пример 9. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540, вторая тема

Example 9. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540, the second subject

"Mir nach", spricht Chri- stus, un-ser Held, "mir nach, ihr Chri- sten al - le! Ver -
leug - net euch, ver - lasst die Welt, folgt mei-nem Ruf und Schal - le; nehmt
eu - er Kreuz und Un-ge-mach auf euch, folgt mei - nem Wan - del nach

Пример 10. Хорал „Mir nach’, spricht Christus, unser Held“

Example 10. Choral „Mir nach’, spricht Christus, unser Held“

Вторая тема обнаруживает явное сходство с мелодией хорала „Mir nach’, spricht Christus“ («Христос, наш Господь, зовёт: «За Мною вслед»») (пример 10).

Первое противосложение ко второй теме удерживается эпизодически; оно отсутствует во втором тематическом разделе (F-dur, такты 81–86), но появляется в третьем (C-dur, такты 88–93), а затем возвращается и звучит совместно с темой в тональности g-moll (такты 110–115). Вторая тема экспонируется в тональностях, находящихся в зеркальном соотношении к экспозиционным тональностям первой темы (C-dur F-dur C-dur). В своём развивающем разделе она погружается в минорные тональности d-moll, g-moll и c-moll. Существенное значение в этом разделе будут иметь развитые интермедии. Завершится вторая часть фуги переходом

к четырёхголосию (вновь подключается педальный голос) и модуляцией в C-dur.

В поисках художественного смысла, скрытого во второй части фуги, обратимся к разговору Иисуса с Петром и другими учениками, который произошёл раньше, чем разговор с сыновьями Зеведеевыми и их матерью. Иисус неоднократно предсказывал Своим ученикам Свои предстоящие страдания и смерти. Его предсказания слушали многие, в том числе и Пётр. Когда Иисус в первый раз предсказывал, Пётр, отозвав Его в сторону, начал прекословить Ему. Иисус тогда воспретил Петру: «И, подзвав народ с учениками Своими, сказал им: “Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною. Ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня и Евангелия, тот

сбережет ее» (Мк 8, 34–35) [3, с. 1066]. Евангелист Лука дополнил повествование Марка предостережением Иисуса: «...кто не несет креста своего и идет за Мною, не может быть Моим учеником» (Лк 14, 27) [Там же, с. 1109].

Ещё раз обратим внимание на то, что вторая часть фуги начинается с *совместного проведения* второй темы и противосложения к ней, что условно соответствует беседе двух персонажей. Значение этого противосложения в ассоциативном ключе связывается с Петром. Оно, как и удержанное противосложение из первой части фуги, основано на *мотивах наивного чувства*, отражая в определённой мере характер Петра.

Пётр выделялся среди учеников Иисуса особой впечатлительностью и некоторой неуравновешенностью характера. Он неоднократно дерзновенно прекословил Иисусу, о чём упоминал и Евангелист Иоанн. В очередной раз Пётр воспротивился, когда Иисус умывал ноги Своим ученикам: «Господи! Тебе ли умывать мои ноги? ...не умоешь ног моих во век». Тогда же Иисус ответил ему: «...если не умою тебя, не имеешь части со Мною». Пётр тогда впал в другую крайность и воскликнул: «Господи! Не только ноги мои, но и руки и голову» (Ин 13, 6–9) [Там же, с. 1148].

Первый тематический раздел в экспозиции второй темы неожиданно разрастается. Вновь появляется тема, но она почти неузнаваема. Призывные интонации в ней пропадают, и она низводится в нижний голос, словно отходит на второй план; а противосложение, напротив, возносится в верхний голос. В какой-то момент это противосложение начинает двигаться размашистыми разнонаправленными скачками и перекрещивается с темой. Невольно возникает в ассоциативном восприятии сцена *прекословия Петра*. Иисус, воспротивив тогда Петру, обратился к народу с при-

зывом: «Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною». Призывное обращение Иисуса к народу соотносится со следующим проведением темы (в виде ответа) в F-dur. Противосложение, ассоциативно связанное с Петром, в этом разделе отстраняется, уступая место двум новым противосложениям. Иисус тогда не только воспретил Петру, но и сказал ему: «Отойди от Меня... потому что ты думаешь не о том, что Божие, но что человеческое» (Мк 8, 33) [Там же, с. 1066].

Известно, что Пётр был особенно сильно привязан к Иисусу, за что Иисус удостоил Петра особой близостью к Себе. Евангелист Матфей засвидетельствовал, что, когда Симон Пётр на вопрос Иисуса к ученикам Своим: «За кого люди почитают Меня?» – ответил: «Ты – Христос, Сын Бога Живаго», – тогда Иисус сказал ему в ответ: «Блажен ты, Симон, сын Ионин, потому что не плоть и кровь открыли тебе это, но Отец Мой, Сущий на небесах; и Я говорю Тебе: ты – Петр (камень) и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного» (Мф 16, 15–19) [Там же, с. 1032]. Во второй части фуги этот факт получил отражение в многократном *удержании первого противосложения*.

После краткой интермедии вновь возвращается вторая тема с двумя противосложениями, одно из которых – удержанное, ассоциативно связанное с Петром; оно звучит здесь в верхнем голосе (C-dur, такты 88–93). Это противосложение, изменяясь в первых интонациях, начинается с восходящего секстаккорда (*мотивного символа неминуемого свершения*) с утверждением основного тона секундовым завершением (*мотивного символа предопределения*). Такое начало устойчиво сохраняется в нём и далее, во всех тематических разделах,

где оно удерживается, вплоть до завершения второй части фуги. Опираясь на идеи Б. Яворского, В. Носина обращает внимание на то, как часто данные символы, связанные с образами сочувственной печали, встречаются в совместном звучании во многих произведениях Баха, приобретая значение сложного *мотивного символа сострадания*. В таком сочетании они многократно появляются, например, в Прелюдии и фуге *fis-moll* из II тома ХТК. Прелюдия характеризуется как передающая «скорбные размышления о предстоящем страдании» [6, с. 39–40], что определённо корреспондируется с содержанием второй части фуги *F-dur*.

В нижнем голосе в анализируемом нами тематическом разделе фуги *F-dur* звучит новое противосложение, в котором появляются ходы параллельными квинтами, рассечённые паузами, словно передающие горделивые шаги. К подобным ходам Бах обращался в своих инструментальных и вокально-инструментальных произведениях довольно часто. Наиболее известное его произведение, в котором они используются, это ария „*Er ist's, er ist's*“ из кантаты „*Gott fährt auf mit Jauchzen*“ BWV 43. Этими ходами Бах

передаёт в арии, по выражению А. Швейцера, пришествие давилицка винограда, поскольку в её тексте есть указание на этот ветхозаветный образ, в котором пришествие Мессии сравнивается с пришествием давилицка винограда [2, с. 353].

Далее, во второй части фуги, развитие погружается в минорные бемольные тональности – *d-moll*, *g-moll*, *c-moll* – с тенденцией к увеличению бемолей при ключе. Эти тональности прочно утвердились в XVII веке в связи со стилем *lamento* и оперными ариями *скорби* ещё до формирования органного стиля барокко. В таком значении стал их применять и Себастьян Бах в своих пассионах [7, с. 66–67]. Они сохранили значение «скорбных» в инструментальных произведениях и многих выдающихся венских классиков.

Развивающий раздел во второй части фуги начинается с проведения второй темы в *d-moll* (такты 101–106); в следующем проведении она звучит в *g-moll* (такты 110–115). Заключительный тематический раздел погружён в тональность *c-moll* (такты 119–124, пример 11).

Удержанное противосложение и в этом тематическом разделе начинается с *мотивного символа сострадания*. Далее в нём

Пример 11. И. С. Бах. Фуга *F-dur* BWV 540

Example 11. J. S. Bach. Fugue *F-dur* BWV 540

появляются волнообразно пульсирующие мотивы. Подобными пульсирующими мотивами Бах нередко изображал в своих произведениях струящуюся Кровь Христа. В «Страстях по Матфею», например, такими мотивами он сопровождает речь Христа на Тайной вечери: „Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments“ («Пейте из неё все; это Моя Кровь нового завета»). В среднем голосе тематического раздела в с-moll появляется новое противосложение, образованное из нисходящих мотивов с лигатурами, традиционно применявшимися в музыке барокко для изображения пут и верёвок (лат. *ligature* – связка). В нём имитируются призывные мотивы из темы, проводимой в верхнем голосе, представленные в инверсии (т.е. в *перевернутом виде*). Между темой и обоими противосложениями образуются гармонические «жесткости», передающие чувство скорби и страдания. Здесь же используется пунктирный ритм во «французской» и «ломбардской» манере, который Бах часто применял в вокально-инструментальных

произведениях для изображения истязаний Иисуса и в связи с *Петром*. Сошлёмся на один пример из «Страстей по Матфею»: в арии альты „Erbarme dich“ («Смилуйся»), где повествуется об отречении Петра, Бах подобным образом использует сочетание «французского» и «ломбардского» ритма. Попутно обратим внимание и на интонационное сходство между удержанным противосложением из второй части фуги и этой арией (пример 12).

Апостол Пётр был удостоен необычной мученической кончины, что и получило отражение в мотивной символике в заключительном тематическом разделе второй части фуги и в графике мелодического рисунка нижнего голоса в следующей за ним шестой интермедии (пример 13).

По преданию, во время гонения императора Нерона на христиан Пётр был схвачен, посажен в темницу и приговорён к казни. Римские христиане уговорили его спастись бегством, но Господь в чудесном видении остановил его (тема фуги на хорал „Mir nach“, spricht Christus“



Пример 12. И. С. Бах. «Страсти по Матфею» BWV 244, ария „Erbarme dich“

Example 12. J. S. Bach. „Matthäus-Passion“ BWV 244, aria „Erbarme dich“

Пример 13. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540, интермедия

Example 13. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540, episode

«Христос зовёт: “За Мною вслед”»). Пётр понял, что его намерение избежать казни было неугодно Господу (Иисус предостерегал: «Кто не несет креста своего и идет за Мною, не может быть Моим учеником»). Апостол возвратился в город, где был взят воинами и предан казни. Пётр, по его желанию, был *распят на перевёрнутом кресте* вниз головой, что отражено в нотно-графическом рисунке нового противосложения в заключительном тематическом разделе во второй части фуги и в нижнем голосе следующей за ним шестой интермедии. В древней Мамертинской темнице до настоящего времени сохранился столб, на котором остались следы мученической крови св. Петра (см. волнообразно пульсирующие мотивы в удержанном противосложении).



Илл. 3. Распятие святого Петра. Караваджо (Микеланджело Меризи)

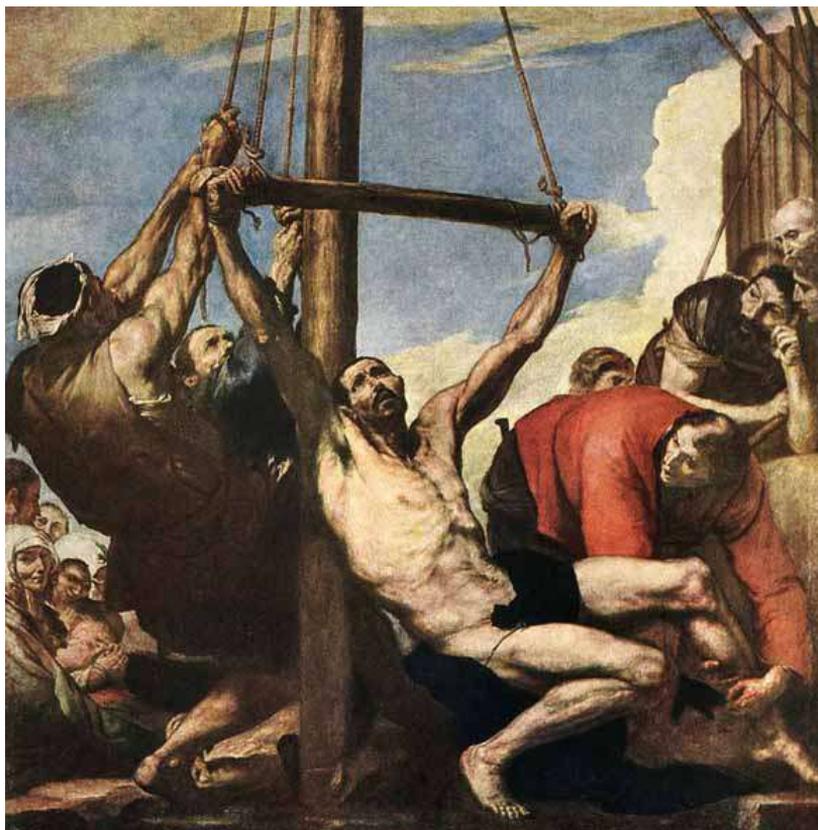
Ill. 3. Crucifixion of St. Peter. Caravaggio (Michelangelo Merisi)

После модуляции в d-moll, казалось бы, начинается реприза фуги (такты 128–133). Возвращается первая тема на хорал

„Sei Lob und Ehr“ (она скрыта в среднем голосе) и удержанное противосложение к ней (проводится в нижнем мануальном голосе). Новое противосложение звучит в верхнем голосе; оно содержит разнонаправленные тетраорды как символ *сораспятия со Христом*. Но неэкспозиционная тональность d-moll и трёхголосный склад фактуры свидетельствуют о том, что перед нами не подлинная реприза, а мнимая.

Подлинная реприза фуги начинается с модуляции в C-dur и возвращения четырёхголосия (подключается педальный голос). Совместно звучат обе темы: тема на хорал „Sei Lob und Ehr“ – в верхнем голосе, а тема на хорал „*Mir nach, spricht Christus*“ – в педальном. Противосложения окутаны здесь волнообразными мотивами, относящимися к фигуре *circulatio*, применявшимися Бахом как символ *чаши страдания и искупления* [6, с. 19]. Опять появляются разнонаправленные тетраорды; эти мотивные символы *сораспятия со Христом* словно вновь возвращают нас к беседе Иисуса с Его учениками и Его утвердительному ответу им: «...чашу, которую Я пью, будете пить, и крещением, которым Я крещусь, будете креститься» (Мк 10, 39) [3, с. 1069].

В педальном голосе первой интермедии в репризе (такты 139–142) появляются *ритмические мотивы блаженного покоя*, к которым Бах обращался в тех случаях, когда хотел передать, по выражению А. Швейцера, тихую душевную радость или прославление блаженства [2, с. 353–354]. Во всех её голосах при внимательном их рассмотрении можно увидеть и симметричные построения. Иисус говорил: «...а дать сесть у Меня по правую сторону и по левую – не от Меня *зависит*, но кому уготовано» (Мк 10, 40) [3, с. 1069]. *Ритмические мотивы блаженного покоя* Бах применял чаще всего в тех хоральных обработках, в которых речь идёт о Боге-Отце, укажем на некоторые из них: „O Gott,



Илл. 4. Мученичество святого Варфоломея. Хусепе де Рибера

Ill. 4. Martyrdom of St. Bartholomew. Hucepe de Ribera

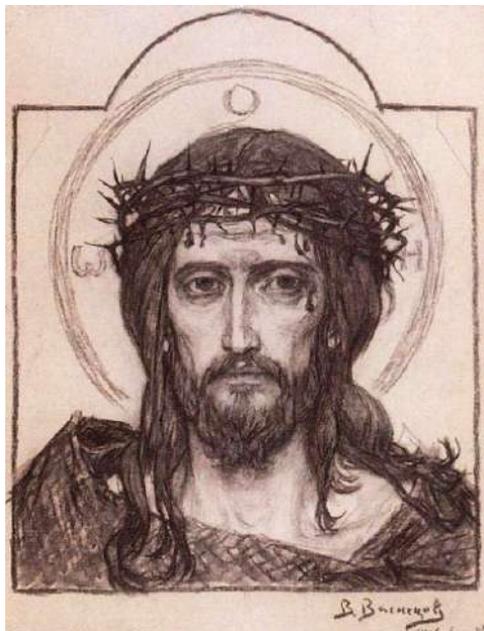
du frommer Gott“ BWV 767 и „Vater unser im Himmelreich“ BWV 636 [2, с. 353–354]. Евангелист Матфей передал тогда более конкретный ответ Иисуса сыновьям Зеведеевым и другим Своим ученикам: «...чашу Мою будете пить, и крещением, которым Я крещусь, будете креститься, но дать сесть у Меня по правую сторону и по левую – не от Меня *зависит*, но кому уготовано Отцом Моим» (Мф 20, 23) [Там же, с. 1038].

Первая в репризе интермедия завершается модуляцией в *троичный* A-dur (тональности с *тремя* диезами при ключе). В следующем тематическом разделе возвращается *трёхголосие* (отключается педальный голос). Возвращается

и первая тема фуги (на хорал „Sei Lob und Ehr“); она звучит в среднем голосе в окружении двух новых противосложений, в одном из которых определённно узнаются мотивы из второй темы. Никнущие хроматические интонации первой темы создают, как и прежде, неуловимый ладотональный фон. Определяющими в развитии сюжета между тем являются здесь противосложения; они буквально окутывают тему *мотивными символами страдания и искупления*.

Далее, после краткой интермедии-связки, происходит модуляция в g-moll и начинается заключительный в фуге сложный тематический раздел, основанный на многократном проведении первой темы фуги и изменённой второй

темы. Остановимся на первых тактах этого раздела и рассмотрим их с позиции музыкально-риторической фигуры *hypotyposis* – звукоизображения *тернового венца* (пример 14).



Илл. 5. Спаситель в терновом венце. В. Васнецов (эскиз к картине)

Ill. 5. Savior in the Crown of Thorns. V. Vasnetsov (Sketches to the painting)

Первая тема вступает в сопрановом голосе и сразу же *переплетается* с противосложением. Вторая тема проводится в pedalном, но начинается не с призывного фанфарного мотива, а с клинообразного, отсылающего нас к покаянному хоралу „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ («Из бездны бед взываю я к Тебе») [8, с. 62]. Во всех голосах в этом разделе мы видим многочисленные бемоли и бекары – знаки альтерации, начертанием напоминающие шипы и раны, по определению А. Милки, ассоциативно соответствующие отверстиям, проткнутым в плоти [9, с. 371]. Дополнительный штрих в звукоизображение тернового венца вносят многочисленные лигатуры, применявшиеся в музыке барокко в определённом контексте для изображения связей и верёвок.

Подобные построения с похожими характеристиками встречаются и в других произведениях Баха. В качестве примера приведём фрагмент одного из тематических разделов из фуги d-moll «дорийской» BWV 538 (пример 15).

Голоса и в нём перебиты между собой, словно *ветви тернового венца*, опутаны лигатурами и буквально

Пример 14. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540

Example 14. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540



Пример 15. И. С. Бах. Токката и fuga d-moll «дорийская» BWV 538, fuga

Example 15. J. S. Bach Toccata and Fugue d-moll "Dorian" BWV 538, Fugue

усеяны знаками альтерации, своим начертанием имитирующими шипы. Похожее построение встретилось и в оркестровой партии арии баса „Gerne will ich mich bequemen“ («Я бы хотел оградить Тебя у Креста») из «Страстей по Матфею» BWV 244. Обратим внимание на то, что все эти построения из разных произведений Баха связаны с тональностью скорби g-moll, а их характеристики определённо указывают ассоциативно на *терновый венец* как символ страданий и мученичества.

За два дня до Пасхи к Иисусу, когда Он сидел на горе Елеонской, подошли четверо Его учеников – Пётр, Иоанн, Иаков и Андрей – и наедине спрашивали Его о многом. В этом разговоре Иисус предупреждал их о будущих бедствиях, которые постигнут мир, и о скорбях, которые неизбежно постигнут и их самих: «Но вы смотрите за собою, ибо вас будут предавать в судилищах и бить в синагогах, и перед правителями и царями поставят вас за Меня, для свидетельства пе-

ред ними... И будете ненавидимы всеми за имя Мое; претерпевший же до конца спасется» (Мк 13, 9–13) [3, с. 1074].

Далее в этом развитом тематическом разделе фуги происходят модуляции в **C-dur**, а в **педальном голосе** появляется новое противосложение с хорошо узнаваемыми, разделёнными паузами ритмическими мотивами блаженства, переходящими в мотивы радости [2, с. 379–390] (пример 16).

Ритмическими мотивами блаженства словно передаётся настойчивый стук в дверь. Иоанн Богослов записал следующие слова: «Свидетеля верного и истинного, начала создания Божия: се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною. Побеждающему дам сесть со Мною на престоле Моем, как и Я победил и сел с Отцом Моим на престоле Его» (Откр 3, 20–21) [3, с. 1328].

Разумеется, такими мотивами «разговаривал» не один лишь Бах. Ими широко



Пример 16. И. С. Бах. Фуга F-dur BWV 540

Example 16. J. S. Bach. Fugue F-dur BWV 540

пользовались многие его предшественники, современники и последователи. Интересный факт: с ритмических мотивов, похожих на мотивы стука из вышеприведённого педального противосложения, начинается тема «Пятой симфонии» Бетховена.

Ритмические *мотивы блаженства* в таком же тесситурном расположении Бах применил в альтерной арии „Qui sedes ad dextram“ («Ибо Ты сидишь по правую руку») в Мессе **h-moll BWV 232**, как комментирующие её текст. В фуге F-dur эти мотивы могут быть восприняты в подобном смысловом значении: «Побеждающему дам сесть со Мною на престоле Моём, как и Я победил и сел с Отцом Моим на престоле Его». Голоса противосложений далее в фуге начинают двигаться по звукам разложенных трезвучий, образуя символ *пребывания* [6, с. 19], словно возвещая: «...се, стою у двери».

Завершает фугу F-dur краткая кода (такты 168–170), основанная на заключительной фразе хорала „Sei Lob und Ehr“,

как прославляющая Аллилуйя: «Хвалу воздайте нашему Богу!».

Заключение

Данное исследование является завершающим в отношении цикла Токката и фуга F-dur BWV 540 И. С. Баха. Оно направлено на расширение круга творений Великого Мастера, включаемых в содержание музыкальной историко-теоретической подготовки в учреждениях высшего музыкального, в том числе музыкально-педагогического, образования. Особенно это важно для подготовки музыкантов-исполнителей на органе. Без осознания масштабности и многомерности творческого наследия композитора, многообразия заложенных в нём интертекстуальных связей невозможно полноценное формирование профессионального кругозора обучающихся, стимулирование научно-исследовательской деятельности, повышение их исполнительского мастерства.

БИБЛИОГРАФИЯ

106

1. *Продьма Т. Ф.* Иоганн Себастьян Бах. Токката и фуга 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.
2. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. 816 с.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета / по благословию Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Издание Московской Патриархии, 1992. 1372 с.
4. Хорал BWV 251 Sei Lob und Her` dem höchsten Gut // Bach Cantatas Website (BCW). URL: <https://bach-cantatas.com/Texts/BWV251-Rus1.htm> (дата обращения: 19.09.2023).
5. *Конен В. Д.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1974. 376 с.
6. *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. СПб.: Композитор. 1997, 94 с.
7. *Друскин М. С.* Пассионы и мессы И. С. Баха. Л.: Музыка, 1976. 168 с.
8. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
9. *Милка А. П.* Искусство фуги И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 456 с.

Поступила 08.02.2024; принята к публикации 27.05.2024.

Об авторе:

Продма Татьяна Фёдоровна, кандидат искусствоведения (Алматы, Казахстан), <https://orcid.org/0000-0001-9180-1935>, Tatyanaprodma@list.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Prodma T. F. Iogann Sebast'yan Bach. Tokkata i fuga F-dur dlya organa BWV 540 kak predmet muzykal'no-teoreticheskogo analiza v kontekste professional'noi podgotovki muzykantov-ispolnitelei [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.
2. Shvejcer A. *Iogann Sebastian Bach*. Moscow: Publishing House “Klassika–XXI”, 2002, 816 p. (in Russian).
3. *Biblija: Knigi Svjashhennogo 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).
4. Choral BWV 251 Sei Lob und Her` dem höchsten Gut. *Bach Cantatas Website (BCW)*. Available at: <https://bach-cantatas.com/Texts/BWV251-Rus1.htm> (accessed: 19.09.2023).
5. Konen V. *Teatr i simfoniya* [Theater and Symphony]. Moscow: State Publishing House “Muzyka”, 1974. 376 p. (in Russian).
6. Nosina V. *Simvolika muzyki I. S. Bacha* [Symbolism of Music by I. S. Bach]. St. Petersburg: Publishing House “Compositor”, 1997. 94 p. (in Russian).
7. Druskin M. *Passiony i messy I. S. Bacha* [Passions and Masses by J. S. Bach]. Leningrad: State Publishing House “Muzyka”, 1976. 168 p. (in Russian).
8. Berchenko R. *V poiskah 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. (in Russian).
9. Milka A. *Iskusstvo fugi I. S. Bacha. K rekonstruktsii i interpretatsii* [The Art of Fugue by J. S. Bach. To Reconstruction and Interpretation]. St. Petersburg: Publishing House “Compositor”, 2009. 456 p. (in Russian).

Submitted 08.02.2024; revised 27.05.2024.

About the author:

Tatyana F. Prodma, PhD in Arts (Almaty, Kazakhstan), <https://orcid.org/0000-0001-9180-1935>, Tatyanaprodma@list.ru

The author has read and approved the final manuscript.