

УДК

## Интонационный генезис фуги И.С. Баха D-dur (ХТК Iт) и ее преемственные связи с квартетом Бетховена G-dur op 18 №2

Русудан Ходжава

Тбилисская Государственная консерватория им. В. Сараджишвили.  
0108 Тбилиси; Грибоедова 8. Кафедра специального фортепиано

### Аннотация:

*Автор ставит себе целью использовать методику анализа музыки в аспекте ее интонационного генезиса и преемственности для раскрытия содержания баховских произведений и задач их исполнительской интерпретации.*

*Исследование опирается на интонационную теорию акад. Б. Асафьева, его понятия – «интонационный словарь», «интонационный фонд», «переинтонирование», сопрекасающиеся с разрабатываемыми современным музыковедением проблемами интонационной формулы, интонационной модели.*

*На основе анализа ряда произведений И.С. Баха мы пришли к выводу, что в основе их лежит мотив переосмыслинного им протестантского хорала «Ein feiste Burg». Исходя из этого мы попытались вывести баховскую интонационную формулу, которая вне конкретного произведения представляет собой интонационную модель, инвариант многих музыкальных текстов.*

*В свою очередь интонации клавирной фуги Баха мы встречаем спустя почти восемьдесят лет в квартете Бетховена op 18 №2 G-dur.*

*Подобные исследования, на наш взгляд, представляют интерес не только для музыкантов-теоретиков, но и для музыкантов-исполнителей, поскольку являются одним из возможных вариантов разностороннего подхода к вопросу интерпретации.*

### Ключевые слова

*И.С. Бах, Бетховен, Б. Асафьев, Хорал «Ein feiste Burg», фуга И.С. Баха D-dur, Высокая месса, Радость, «интонационный словарь», «переинтонирование», интонационная формула, интонационная модель, инвариант.*

Установление генетических связей музыкального произведения мы считаем приоритетом не только музыколов-теоретиков, но и музыкантов-исполнителей. Основой для данного утверждения выступает мысль о том, что истинное и глубокое проникновение в смысл интерпретируемого (исполняемого) произведения возможно в том случае, когда исполнитель добивается оптимального слияния собственного «я» с личностным «я» композитора, - с замыслом, кодированным в нотном тексте. Это осуществляется в результате глубокого, подробного, аналитического изучения авторского текста, а также в силу закономерности, согласно которой человек непосредственно постигает переживания другого человека (Теория вчувствования (Einfühlung) немецкого психолога Т. Липпса [25.с.795-796]).

Исполнение, основанное только лишь на интуитивном постижении содержания музыки, вне связи с логическим осмыслением, не может быть признано художественно полноценным.

Мы нередко являемся свидетелями того, что в исполнении даже одаренного пианиста произведение превращается в средство «изжить» собственные эмоции, вместо оптимально возможного «вживания», «вчувствования» в художественный мир образов автора. К сожалению, часто за музыкальность исполнителя принимают способность эмоционально отзываться на музыку, забывая при этом истину: «эмоциональное переживание только тогда будет музыкальным, когда оно является переживанием выражительного значения музыкальных образов, а не просто эмоций во время музыки» [20, с.52].

Сегодня вновь на новом уровне встает извечная проблема широкой образованности музыканта, которой уже в XVII веке уделял огромное внимание известный немецкий

композитор клавирист И. Кунау [22, с.56-59]. «Чтобы стать хорошим исполнителем, надо не только много упражняться на инструменте, но больше читать» [6, с.92] говорил Брамс. Все они имели в виду необходимость овладения определенной системой знаний, без которых деятельность музыканта не может быть полноценной.

\* \* \*

Теоретической основой данной работы является положение Б. Асафьева о важности раскрытия исторического генезиса музыкальных явлений, поскольку оно помогает исполнителю найти объективную аргументацию того, что он постигает непосредственно интуитивным путем, а также благодаря ассоциативным связям, зависящим от богатства его «стиле-слухового» опыта.

Баховская клавирная музыка является объектом серьезного изучения не только со стороны музыковедов, но и пианистов-педагогов, пианистов-исполнителей. В предлагаемой работе автор ставит цель использовать методику анализа музыки под углом зрения ее интонационного генезиса для раскрытия содержания баховских произведений и задач их исполнительской интерпретации.

Для проникновения в художественный мир музыки Баха большое значение имеет изучение выразительных средств этой музыки. Альберт Швейцер писал: «Изучение музыкального языка Баха - не забава для эстетика, но насущная потребность практического музыканта. Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу Баха в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой» [23, с.356] и дальше: «Многие пьесы из «Хорошо темперированного клавира», из скрипичных сонат или из Бранденбургских концертов «заговорят», если понять значение отдельных мотивов, подобные которым в кантатах снабжены текстом» [23, с.357]. Большое значение имеет обнаружение связей между интонационным строем произведений разных жанров, так как они могут прояснить семантику тематизма. Наша задача - показать значения таких связей на примере анализа прелюдии и фуги D-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 850.

Исследование опирается на интонационную теорию Б. Асафьева, его понятия - «интонационный словарь», «интонационный фонд», «интонационный запас», «переинтонирование», соприкасающиеся с разрабатываемыми современным музыковедением проблемами интонационной модели, интонационной формулы. Одним из важнейших методов анализа Е. Ручьевская признает «Обнаружение и раскрытие смысла типовых интонационных формул как в синхроническом, так и в диахроническом (историческом, генетическом) аспектах, как в рамках стиля данного композитора, так и в рамках одного художественного произведения» [18, с.132], поскольку такой анализ «...позволяет объективно судить о содержательности произведения, рассмотреть вопросы традиций и новаторства, национального, народного, реалистического и, в конечном счете, способствует выходу анализа к широкой эстетической оценке» [18 с.132]. Это положение является исходным для данной работы. На его основе рассматривается одна из мелодических формул интонационного словаря И.С. Баха.

Общеизвестно, что Иоганн Себастьян Бах часто использовал один и тот же музыкальный материал в разных произведениях - часто производил «пересадку»

музыкального материала на «новую почву», что было характерно для его эпохи.<sup>1</sup>

Как известно, для хвалебного хора Gratias agimus из Gloria Высокой мессы (BWV 232)<sup>2</sup> Бах использовал музыку хора №2 «Wir danken dir, Gott, wir danken dir» («Благодарим тебя Господи») из одноименной кантаты (BWV 29).<sup>3</sup> В свою очередь Gratias Бах повторяет В

<sup>1</sup> Такой метод пересочинения именуется «методом пародии». Подсчитано, что в дошедшем до нас музыкальном наследии И.С. Баха примерно 20 процентов приходится на пародии (разумеются «автопародии») [7 с.31].

<sup>2</sup> Кругие и Gloria Высокой мессы созданы в 1733 году, когда созданы другие части, не ясно. Sanctus не позднее 1737 года. На протяжении 15-ти лет Бах вновь и вновь возвращается к своему величайшему творению [7, с.117-118].

<sup>3</sup> Кантата, написанная ко дню выборов городского магистрата (Kantate zum Ratswechsel). Первое исполнение

Высокой мессе для «заключительной благодарственной песни» *Dona nobis pacem* («Мир даруй нам»). Интересно, что первая половина темы этих фуг лежит в основе органной пьесы *Allabreve D-dur* (BWV 589) Баха.<sup>4</sup> Нам также удалось обнаружить сходство темы этих фуг с темой и противосложением клавирной фуги *D-dur* из Ит. «Хорошо темперированного клавира»<sup>5</sup> (прил. 1 а, б, с).

В кантанте №29 тему клавирной фуги *D-dur* встречаем также в ариях №3 и №7 *Halleluja* (№3 в тональности доминанты, *A-dur*). Тема и противосложение даны здесь почти полностью (в середину включен новый мотив прил. 2 а, б).

В высокой мессе, помимо *Gratias* и *Dona nobis* данную клавирную тему узнаем в №17 *Et resurrexit* («И воскрес»; прил. 3). Итак, в каждой из этих тем мы находим одни и те же обороты – в качестве неизменного элемента, то есть инварианта. Сохраняя в основном свою звуковую структуру, инвариант каждый раз попадает в новые фактурные, темповые, ритмические, динамические, тембровые условия; в некоторых случаях добавлены, или, наоборот, исключены звуки.

Сходство вышеприведенных тем с темой клавирной фуги не всегда легко улавливаемо (имеется в виду слуховое восприятие). Так, если тема клавирной фуги маршеобразного характера, написана в стиле французской торжественной увертюры, то в хорах «*Wir danken dir*», в *Gratias* и *Dona nobis* тема предстает в обличии хорального напева и ложится в основу хоровых двойных фуг; в ариях №3 и №7 *Halleluja* выступает субъективное начало – мелодия, построенная на широком дыхании, лирична и по своему грациозна; начало *Et resurrexit* написано в ритме и духе полонеза; тема фуги *Et resurrexit* представляет собой юбиляцию. Несмотря на такие различия, темы родственны и в идеально-эмоциональном плане – выражают Радость. Радость как высшая духовная категория – радость в Господе, радость любви Божьей, радость спасения, единения с Богом. Именно такую радость выражают рассматриваемые нами произведения Баха (Вспомним, что слово «счастье» в Библии не упоминается ни разу, в то время, как слово «радость» – много раз).

Указывая на куполообразное симметрическое строение основной темы *Et resurrexit*, М. Друскин писал: «Вероятно, в таком строении скрыт символический смысл: графический нотный рисунок вызывает представление о небосводе [7, с.140]. Подобным строением характеризуется и тема клавирной фуги (прил. 4 а, б).

Помимо отмеченного тематического родства, клавирная фуга *D-dur* связана с Высокой мессой – с исполненным света и величия *Sanctus* (первый раздел) – также сходством отдельных интонаций. Имеются в виду связи материала на «внешнематическом уровне», общность отдельных «составляющих», отдельных элементов звучания, которые Е. Ручьевская условно определяет как «элементные» [19, с.163]: тональность, метр, маршеобразный ритм, присутствие гомофонного, аккордового начала, инвариантные интонации, выполняющие одинаковую опорную функцию.

В этих фрагментах парение голосов представляет собой юбиляции (прил. 5 а, б).

Для обоих произведений характерен пунктирный ритм, рассматривавшийся в музыке XVIII века как торжественный, величественный, и параллельное движение голосов, образующее секстаккорды<sup>6</sup> и квартсекстаккорды, где также можно выделить инвариантные интонации. Однако их синтаксические функции не совпадают: в фуге *D-dur* они завершают весь цикл, а в *Sanctus* – рассредоточены и включены в единый тип движения.

Совокупность всех вышеприведенных условий не только свидетельствует об единстве баховского стиля, но и делает очевидной связь клавирной фуги и *Sanctus*.

Удивительно совпадение высказывания музыкантов о фуге *D-dur* и *Sanctus*. Антон Рубинштейн о Фуге *D-dur* писал: «Подобного мощной У Фуге ничего на свете не

---

<sup>4</sup> состоялось 27 августа 1731 года в Лейпциге.

<sup>5</sup> Создана в Веймаре в 1709 году.

<sup>6</sup> И том «Хорошо темперированного клавира» датирован 1722 годом.

<sup>6</sup> В *Sanctus* секстаккорды воспроизводят взмах крыльями восторженно воскликающих шестикрылых серафимов: у них три пары крыльев – отсюда секстаккорды – три голоса [7, с.145].

существует»; и дальше: «в ней выражалось все величие, до которого человек может достичь» [12, с.151]. А. Швейцер о Sanctus: «В музыке едва ли найдется еще одно произведение, с таким совершенством передающее величие» [23, с.551]. «Грандиозность сотворенной Бахом музыкальной картины бескрайне развинутого небесного горизонта по моему выражению не имеет себе равных, даже у Генделя» [7, с.145] пишет И. Друскин о Sanctus.

В самом деле, при рассмотрении фуг «Хорошо темперированного клавира» едва ли найдется такая, которую по торжественному величию и моему можно было бы сравнить с фугой D-dur. Обнаружение тематических и интонационных связей подтверждает впечатление (являющееся результатом непосредственного восприятия), что клавирная фуга D-dur связана с одной из основных сфер религиозной, поэтически-философской концепции Высокой мессы, со сферой Радости.

Интонационное сходство с темой хоровых и клавирной фуг обнаруживает и двухголосная инвенция D-dur (BWV 774).

Полная юношеского, наивного веселья прелюдия к рассмотренной нами клавирной фуге принадлежит к ряду тех произведений Баха, которые производят впечатление зафиксированной импровизации. В данном цикле налицо характерная для Баха форма музенирования: импровизация-прелюдирование, за которой следует фуга, в данном случае интонационно связанная с прелюдией.

Отмечают сходство фигурации этой прелюдии с темой и фактурой фуги Баха a-moll<sup>7</sup> (BWV 944) [12, с.150].

Нам же представляется, что прелюдия имеет общее и с арией №2 из канцаты №110 «Unser Mund sei voll Lachens» («Наши уста полны смеха»)<sup>8</sup>.

Здесь налицо не только общность интонационного строя, но и музикально-выразительного приема – состояние радости Бах часто изображал «изобилием звуковых арабесок, вознесенных над спокойной гармонией»[23, с.368].

Таким образом, нами было рассмотрено несколько произведений Баха, темы которых находятся в близком родстве с темой его клавирной фуги и произведения, с которыми данную прелюдию и фугу связывает сходство отдельных интонаций. Все эти произведения передают настроение радости. Тема Радости одна из центральных в творчестве Баха. В его музыке представлено воплощение самых различных оттенков радости: от наивной, простодушной, каждодневной человеческой радости, «тихой мистической радости» [23, с.367], радостной надежды до религиозного экстаза, ликования.

О семантическом родстве рассмотренных нами произведений говорит и тот факт, что все эти произведения (кроме арий из канцаты №110) написаны в D-dur и во многих из них употребляются трубы.

D-dur - это излюбленная Бахом тональность, выражающая радость, величие, "хвалебная" ладотональность. Кроме упомянутых уже произведений в ней написаны оратория Magnificat (BWV 243) – "Симфония радости", как ее называют; "Рождественская оратория" (BWV 248), оркестровые увертюры (сюиты) № 3 (BWV 1068), №4 (BWV 1069); клавирная партита № 4 (BWV 828); клавирная токката (BWV 912); хоральная прелюдия "Ein feste Burg ist unser Gott" (BWV 720); органная прелюдия и фуга (BWV 532); прелюдия и фуга №5 XTK II т. (BWV874). В 24 номерах Высокой мессы D-dur встречается 12 раз.

Музыка Баха глубокими корнями уходит в вековые традиции немецкой народной и профессиональной музыкальной культуры. "Вся история немецкой средневековой поэзии и музыки ведет к Баху.

Лучшее, что создала песня от XII до XVIII века, украшает его канцаты и "Страсти" – писал Швейцер [23, с.6].

---

<sup>7</sup> Создана в Кетене, приблизительно 1720 году.

<sup>8</sup> Кантата впервые была исполнена в 1725 году (25 декабря, на Рождество). Изменения в хронологии бауховских произведений приведены нами по Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. Zusammengestellt und herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig aus Anlaß seines 20 jährigen Bestehens am 20 November, 1970.

Можно на слух обнаружить сходство темы клавирной фуги D-dur, хоровых фуг "Wir danken dir", Gratias u Dona nobis, с немецкой популярной народной песней "Ich bin so lang nicht bei dir gewest"<sup>9</sup> («Давно я не был у тебя» прил. 6 а, б).

Но особо знаменательным нам представляется родство тем баховских фуг с мелодическими оборотами переосмыслинного Бахом хорала Мартина Лютера «Ein feiste burg ist unser Gott» («Господь наша твердыня» прил. 7 а, б, с, д).

Две типичные формы хорала «Ein feiste Burg», которые мы воспроизводим по книге А. Швейцера о Бахе [23, с.20], повествуют не только об эволюции этого хорала, но говорят о том, что протестантский хорал в творчестве Баха является результатом глубокого претворения и обобщения его характерных интонаций.

Помимо трех четырехголосных обработок хорала «Ein feiste Burg ist unser Gott» (BWV 302, 303, 80), данный хорал, интонации которого мы обнаружили в нескольких произведениях Баха, целиком используется им в хоральной прелюдии «Ein feiste Burg»,<sup>10</sup> в величайшем творении – канте «Ein feiste Burg» («К празднованию Реформации») №80 (BWV 80), и в канте №80<sup>a</sup> (BWV 80<sup>a</sup>)<sup>11</sup>.

Проведенный нами анализ произведений Баха различных жанров дает право говорить об общей интонационной модели, восходящей к единому корню – лютеровскому хоралу. (Интонационное родство произведений Баха, а также их связь с баховской обработкой хорала «Ein feiste Burg» отражает представленная нами схема).

Мелодические обороты, отдельные элементы баховской обработки хорала «Ein feiste Burg» нам слышатся и в других подлинных протестантских хоралах. Например, такты 5-7 из хорала XVIII века «Когда лишь его я имею» [4, с.119] (прил. 8).

---

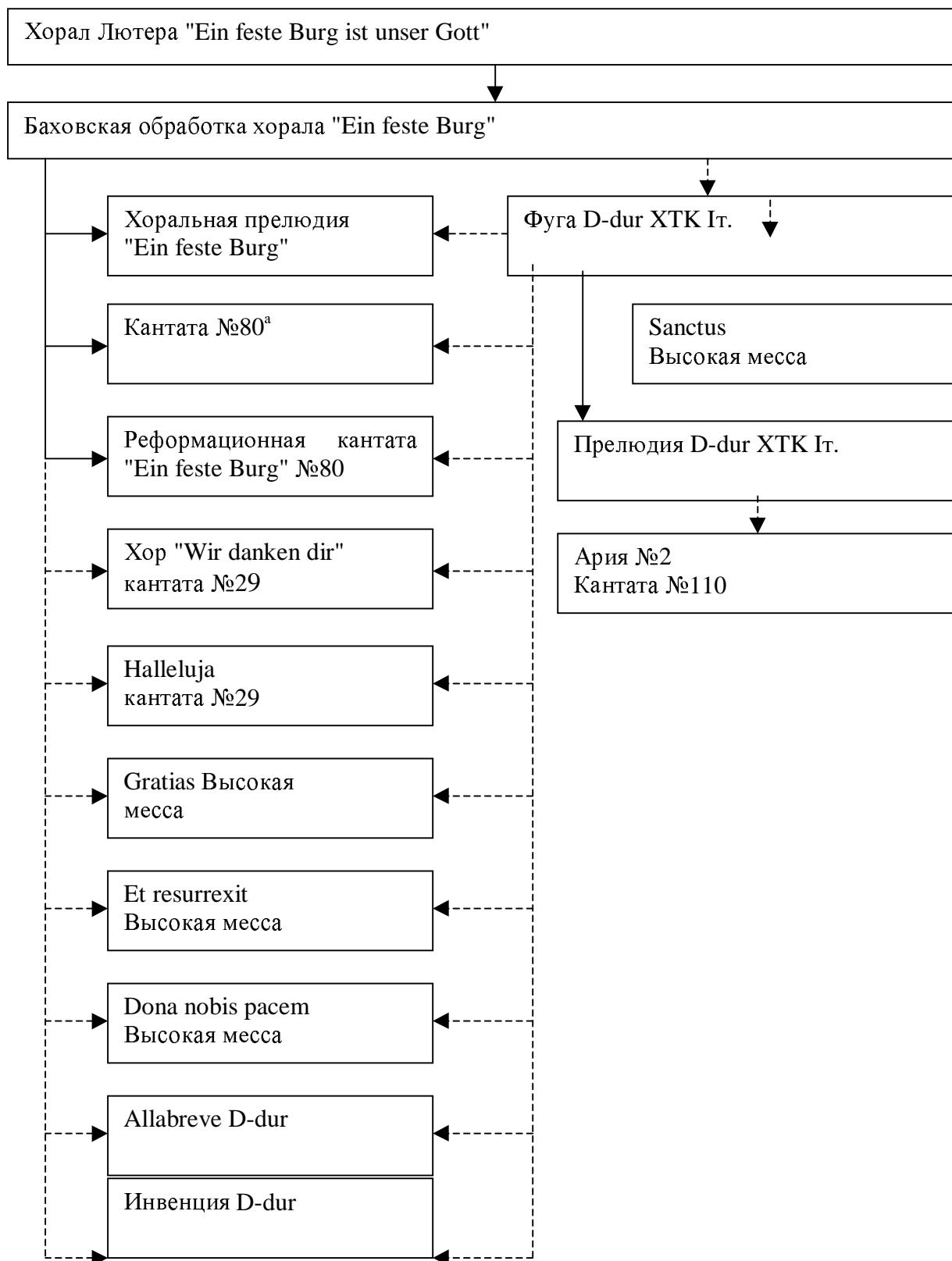
<sup>9</sup> Эту песню Бах использует в «Гольдберг - вариациях» (BWV 988), 30-я вариация, Quodlibed.

<sup>10</sup> В 1709 году Бах отправляется в Мюльхаузен для проверки органа, реконструкция которого проводилась под его руководством; там он исполняет хоральную прелюдию «Ein feiste Burg ist unser Gott»

<sup>11</sup> Канта №80 впервые была исполнена 31 октября 1724 года. В эту канту целиком вошла исполненная впервые 24 марта 1715 года (Веймар) канта № 80-а «Alles was von Gott geboren» («Все, что создано Богом»), к ней добавились хоры в начале и середине.

Начало хорала «Владыко наш Иисус Христос», в котором использован напев из сборника К. Гудимеля (1565) [4, с.119] (прил. 9):

схема 1\*



\* Пунктирной линией обозначены обнаруженные нами в результате анализа связи

В претворении и обобщении Бахом интонаций протестантского хорала сказывается глубокая связь его творчества с религиозным духом, христианским мировоззрением немецкого

народа, в среде которого возникла большая часть протестантских напевов. «Напевы хоралов и элементов их – не только формальные стержни и «балки» полифонической конструкций, – это мысли, образы – идеи, ставшие интонацией» – писал Б. Асафьев [1, с.316].

В лютеровском хорале зародилась та возвышенная духовность, которая впоследствии обрела новую жизнь в творениях Баха. Для ликующего величания Бога, Мироздания, из двухвекового интоационного фонда Бах черпает соответствующие выразительные средства – хорал Лютера, целиком или частично.

Итак, мы полагаем, что в основе нескольких баховских сочинений лежит мотив переосмыслинного им протестантского хорала «*Ein feste Burg*» (прил. 10).

На его основе мы попытались вывести баховскую интоационную формулу, которая вне конкретного произведения представляет собой интоационную модель, инвариант многих музыкальных текстов (+прил. 11).

Отметим, что как в инварианте, также и в конкретных текстах мы имеем восходящий тетрахорд, который Б.Л. Яворский рассматривает как «постижение воли Господней» [14, с.14]. Думаем что мысль Яворского подтверждает наши наблюдения относительно семантики данного инварианта.

Асафьев объясняет и обобщает данную значительнейшую закономерность музыкального искусства: «...Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский – как оказывается при ближайшем рассмотрении состава их «интоационного словаря» – работали над сравнительно «скромным кругом основных выразительнейших интонаций окружающей среды», не боясь «разменной интоационной монеты». Но их мысль, их идейность, становясь их художественным почерком, создавала из привычно слышимого богатейшие новыми возможностями обобщения» [1, с.359].

\* \* \*

Установление генезиса темы клавирной фуги ведет нас вглубь веков – мелодия хорала «*Ein feste Burg*», которую приписывают Мартину Лютеру, «соткана» из оборотов григорианского хорала [23, с.15]. Интонации же клавирной фуги Баха – «переинтонированные» – мы встречаем спустя почти восемьдесят лет в квартете Бетховена оп. 18 № 2 G-dur. Таким образом, перед нами встает актуальный вопрос музыкальной преемственности.

Явление переинтонирования – одна из сторон преемственности в музыкальном творчестве. Определенные интоационные единицы, которые несли в свое время ту или иную смысловую нагрузку, позднее в измененном виде начинают входить в новые музыкальные целостности. Говоря об интоационных единицах, в данном случае мы имеем в виду такие фиксированные формы<sup>12</sup>, мобилизую которые композитор создает совершенно новое качество. Эта мобилизация необходима в силу психологического закона, согласно которому никакое новое содержание, будет ли оно относиться к музыке или к какой-либо иной области, не может быть создано или адекватно воспринято иначе, как на основе старой, имеющейся у субъекта определенной, так называемой апперцептивной опоры [17, с.254] (что равнозначно асафьевскому понятию «интоационный запас»). У человека не возникает даже простого вопроса без соответствующей подготовки, тем более у него не может возникнуть идея нового музыкального произведения без должного слухового опыта, без наличия в его памяти определенного интоационного запаса (если говорить словами Асафьева), иначе говоря, без должной музыкальной фиксированной формы. Именно новое, специфическое содержание замысла, которое должно творчески развиваться, обусловливает мобилизацию соответствующих данных из прошлого опыта. Целое вызывает из опыта те единицы, которые нужны для него как для такового.

Именно эти музыкальные единицы, или конкретнее частичные гештальты (целостности), несущие свой смысл, и являются содержанием проблемы переинтонирования. Иногда их смысл так своеобразен, что мы сразу узнаем его преемственность и указываем на его нали-

<sup>12</sup> Фиксированной формой грузинские психологи называют то, что было уже подчеркнуто в психической деятельности человека и что далее становится основой приобретения новых знаний

чие у такого-то композитора в такую-то эпоху. Поскольку данные музыкальные единицы входят в совершенно новую музыкальную структуру, где доминирует новое объемное целое, их порой бывает трудно выделить. Поэтому нередко глаз в нотной записи видит безусловное повторение последовательности, что создает факт зрительного сходства, но слух воспринимает только лишь новую большую музыкальную структуру.

Итак, в каждом новом музыкальном произведении посредством анализа мы можем обнаружить уже фиксированную в прошедшую эпоху форму, которая показывает себя в этом новом окружении с иной стороны.

Интонации квартета Бетховена иного рода, чем интонации клавирной фуги Баха – в них нет именно тех свойств, которые были общими с хоралом Лютера и с хоралом самого Баха. Бетховенская тема более грациозна и ее скачки и орнамент совершенно иные по смыслу (по той функции, которую они выполняют). Тем не менее, по нашему мнению, они являются примером переинтонирования уже существующих единиц, – интонационных единиц клавирной фуги Баха.

Рассмотрим для сравнения первые четыре такта главной партии первой части квартета (промежуточный эскиз и окончательный вариант) [13, с.327] и тему фуги Баха (прил. 12. а, б,с)

В нотной записи этих двух тем, созданных в разные эпохи, привлекает чисто визуальное, графическое сходство. Поскольку графический вид нотной записи имел для Бетховена большое значение – возможно, что на него и повлиял зрительный образ бауховской темы. Кроме графического сходства, наблюдается родство отдельных музыкальных единиц: нижний тетрахорд D-dur в фигурации тридцать вторых фуги тождественен верхнему тетрахорду G-dur в квартете; интервал си-ля (с промежуточным эскизом); мотив, начинающийся с ля, в фуге является заполнением трезвучия<sup>13</sup> тоники D-dur, в квартете – доминантсептаккордом G-dur.

Темы близки также и по принципу построения: противопоставление двух мотивов – «...вихреобразный разгон начальной фазы темы» – Курт о теме фуги D-dur [8, с.159] и «...«уступчатый» ход вниз, к точке отправления» – Асафьев о теме фуги D-dur [1, с.47] – присутствуют также и в теме квартета. Примечательно, что тема Баха имеет более ощущимое родство с промежуточным эскизом, нежели с окончательным, более изысканным вариантом. На родство вышеуказанных произведений указывает еще один момент – использование принципа комплементарной ритмики в тактах 23-24 фуги Баха и в тактах 143-146 квартета Бетховена.

Полагаем, что обнаруженное нами родство подтверждает и финал квартета (прил. 13 а,б).

О связи данного квартета Бетховена со стилем бауховской эпохи, с бауховскими творческими принципами высказывались П. Мис и Вл. Протопопов.

По мнению П. Миса, бетховенская тема является как бы реминисценцией художественного образа, свойственного бауховской эпохе. Об окончательном варианте этой темы П. Мис писал: «...стиль его... становится грациозно-галантным и наводит на мысль о начале торжественного приема (разумеется, во времена Рококо), с соответственными церемониями представлениями и поклонами» [13, с.234].

Вспомним и то, что данный квартет Бетховена именуют «Komplimentier-Quartett» [13, с.234]. Фуга Баха тоже торжественно-церемониального характера – написана в стиле торжественной французской увертюры и, вместе с тем, необыкновенно величественна.

Протопопов о сонатном аллегро квартета №2 Бетховена, писал следующее: «...от начала экспозиции как бы перекидывается мост к концу Allegro, и повторение разработки с репризой становится излишним. Не возрождается ли своеобразно таким путем *c т а р ы й б а х о в с к и й п р и н ц и п* обрамления?» [15 с. 71].

<sup>13</sup> У Баха встречаются построения с мелодическим рисунком, который «... раскинувшись по аккордовому контуру, временами захватывает расцвечивающие и смягчающие его смежные звуки. Здесь Бах обращен лицом скорее ко второй половине XVIII века - к своим сыновьям, немецкому зингшпилю, и далее - к венским классикам» [16, с.418].

Итак, к отмеченному Мисом сходству наиболее общего художественного образа и обнаруженному Протопоповым сходству формальной схемы мы можем добавить моменты более конкретного интонационного сходства, которое, на наш взгляд, является интересным и значительным смысловым компонентом.

Бетховен преклонялся перед Иоганном Себастьяном Бахом – «бессмертным Богом гармонии», великолепно знал его «Хорошо темперированный клавир», с которым его в детстве познакомил педагог Х.Г. Нефе, и который он называл своей «музыкальной Библией». По свидетельству К.Черни, Бетховен часто и с большим воодушевлением играл прелюдии и фуги из этого сборника.

Музыкальным впечатлениям, сложившимся в детстве, Асафьев придавал большое значение в накоплении слухового опыта композитора: «...из фиксированных детской наивной памятью фрагментов музыкальных впечатлений, начинают вырастать самостоятельные крепко усваиваемые сознанием «на слуху «тон-ячейки». Эти, как он их именует, ритмические, мелодические или гармонические стержни (чаще всего короткие напевы) «становятся с в о и м и. По ним уже направляется ищущая самовыявления мысль...» [3, с.76]. Отсюда становится понятным то, что фуга Баха могла явиться для Бетховена своего рода подсознательным, а может быть и вполне сознательным стимулом при воплощении близкого баховской эпохи художественного образа.

Об этой, одной из важнейших, закономерности музыкального творчества, – протекающей на бессознательном уровне зависимости композитора от предшествующего музыкального опыта, – писал Пауль Хиндемит в статье «Мир композитора». «...Когда мы говорим о творческом воображении композитора, лучше всего выразит то, что мы хотим, немецкое слово «Einfall» от глагола «einfallen» («западать»). Оно прекрасно раскрывает ту своеобразную стихийность, которую мы ассоциируем с понятием первичной художественной идеи вообще и с музыкальной, в частности. Нечто (вы сами ни знаете что) западает в ваш ум (причем вы не знаете даже откуда) и развивается там (вы не знаете как) в некую форму...

...Когда мы говорим «Einfall»; мы обычно имеем в виду небольшие мотивы, состоящие из нескольких тонов, которые часто даже ощущаются не как тона, а всего лишь как неопределенная звуковая кривая. Их слышат все люди. Но если в сознании непрофессионала они угасают неиспользованные... музыкант-композитор умеет уловить их и подвергнуть дальнейшей обработке» [21, с.118].

Чем многочисленнее, богаче, разнообразнее, питающие стиль композитора интонационные источники, чем глубже, самобытнее, по-новому переосмыслены им наиболее ценные музыкальные элементы предшествующих эпох, тем сильнее воздействие этой музыки и долговечнее жизнь, тем более велико влияние на музыку будущих эпох. Подтверждение тому – музыка Иоганна Себастьяна Баха и Бетховена.

\* \* \*

В свете современного понимания вопросов создания пианистом собственной исполнительской концепции, мы попытались определить один из возможных вариантов разностороннего подхода к вопросу интерпретации. Именно этот вариант ложится в основу предлагаемой нами методики работы над музыкальным произведением в классе специального фортепиано. Анализируемая в данном исследовании методика имеет определенное основание – автору в классах профессоров А.Б. Гольденвейзера, Л.И. Ройzman, Я. И. Мильштейна приходилось быть свидетелем того, насколько плодотворными оказывались подобные «экскурсы» в область музыкального генезиса и интонационных связей, как мгновенно находилось адекватное исполнительское решение той или иной художественной задачи, включая и ее техническое воплощение.

Элементы подобной методики могут быть использованы на всех этапах обучения. Целостный же подход возможен лишь на высшем этапе, в вузовской педагогике, ибо подобный подход предполагает наличие у музыканта (педагога и учащегося) определенного уровня не только музыкальной, но и общей духовной культуры. Только, в таком случае

возможно проникновение в смысл исполняемого произведения, «вживание», «вчувствование» в то, что хотел выразить автор - «конструирование чужой жизни на основе сопереживания» [2, с.7], та высокая исполнительская «эмпатия», которая становится ныне предметом изучения и наблюдения и к которой в меру своих сил и возможностей должен стремиться каждый исполнитель.

**Библиография:**

1. Асафьев Б. Музикальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971.
2. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970.
3. Асафьев Б. Слух Глинки // М.И. Глинка: Сб. материалов и статей. М., Л.: Музгиз, 1950.
4. Гамрат-Курек В. Вагнер и протестантский хорал // Рихард Вагнер: Статьи и материалы. М., 1974.
5. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах // Сов. Музыка. 1950, №7.
6. Друскин М. Иоганнес Брамс // Друскин М. Избранное. Монографии, статьи. М.: Сов. композитор, 1981.
7. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. Л.: Музыка, 1976.
8. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. М.: Музгиз, 1931.
9. Медушевский В. Интонационная форма музыки. «Композитор», М., 1993.
10. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 75, М., 1984.
11. Милка А, Шабалина Т. Занимательная Бахиана. Вып. I. Санкт-Петербург «Северный Олень», 1997.
12. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967.
13. Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932.
14. Носина В. Символика музыки И.С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». ГМПИ им. Гнесиных. М., 1991.
15. Протопопов В. Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы оп. 1-81. М.: Музыка, 1970.
16. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. I. М.: Музыка, 1969.
17. Рубинштейн С. Основы общей психологии. 2-ое изд. М.: Учпедгиз, 1946.
18. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Сов. музыка. 1975, №5.
19. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыказнания. М., 1976.
20. Теплов Б. Психология музыкальных способностей // Проблемы индивидуальных различий. М., 1961.
21. Хиндемит П. Мир композитора // Сов. музыка. 1963, №5.
22. Ходжава Р. Требования к «целостному» музыканту и воззрения Иоганна Кунау. 78 (09) // Музыкальная педагогика. Сб. науч. тр. // Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. Тбилиси, 1986.
23. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965.
24. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит И.С. Баха». Классика – XXI. М., 2002.
25. Handbuch der Psychologie in 12 bänden. Redaktion Prof. Dr. H. Thomas, Bonn. 1. Band Allgemeine Psychologie. 1. Halbband. Verlag für Psychologie. Dr. C.J. Hogrefe. Göttingen, 1966.

## Приложения

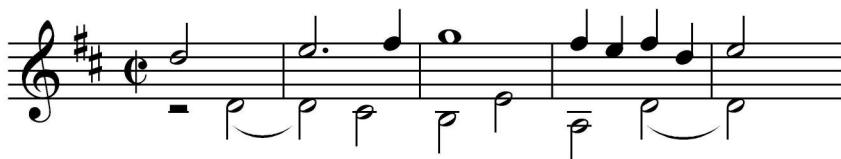
1a



1b



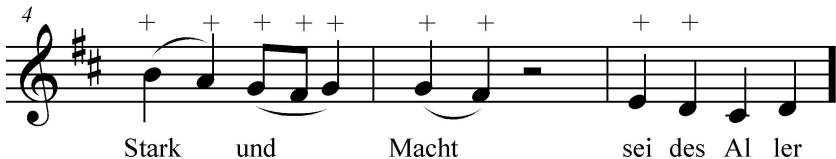
1c



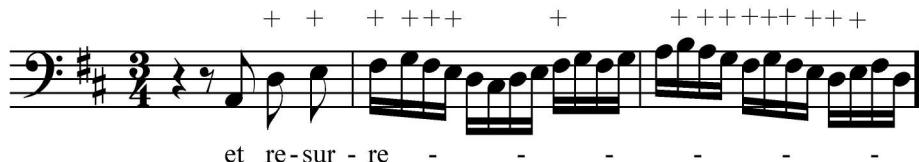
2a



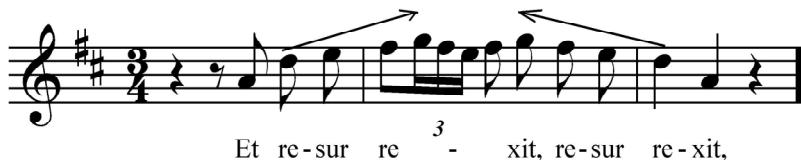
2b

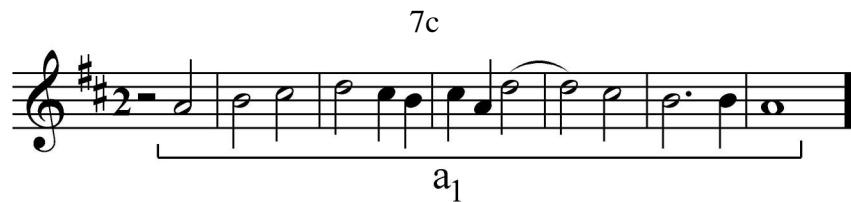
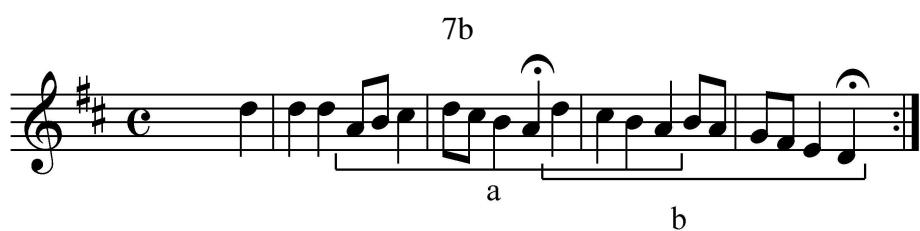
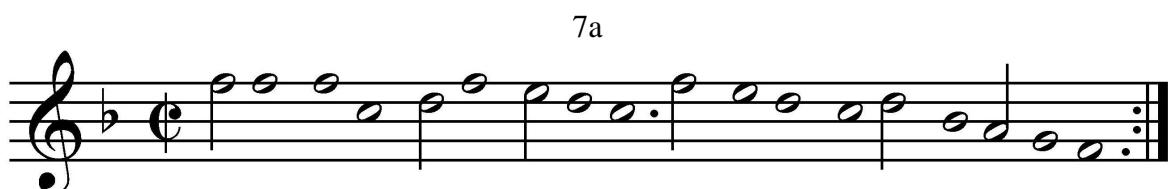
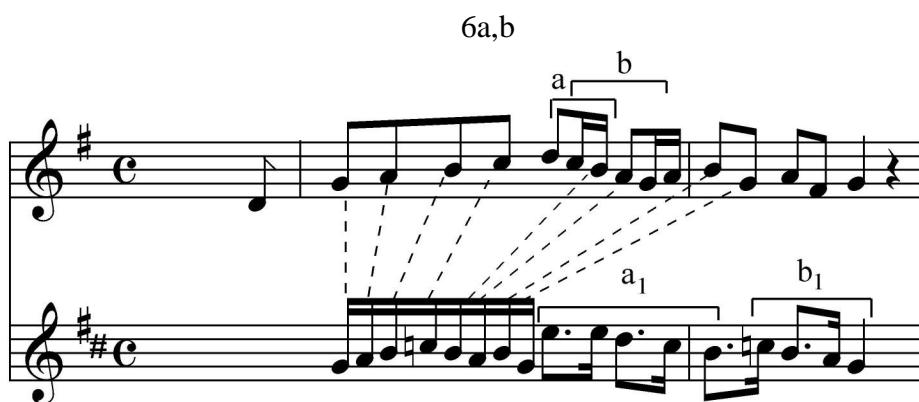
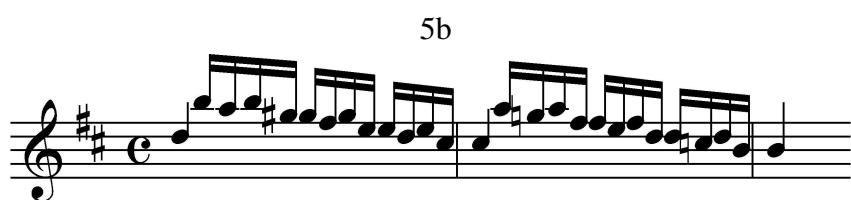
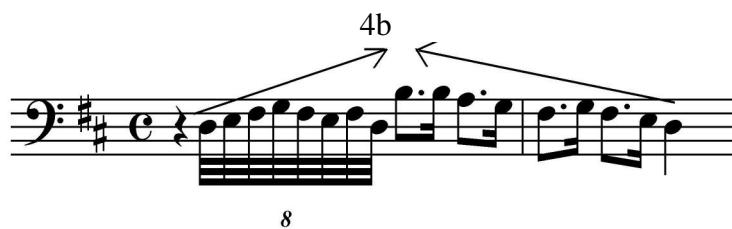


3



4a





7d

b<sub>1</sub>

8

9

10

11

12a

12b,c

13a,b

p