

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Институт искусств

Л.В. Дмитриюкова

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ И.С. БАХА И Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ

Учебное пособие для студентов,
обучающихся по направлению 44.03.01 -
«Педагогическое образование», профиль - «Музыка»

Саратов, 2019

Дмитрюкова Л.В. Клавирная музыка в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 - «Педагогическое образование», профиль - «Музыка». Саратов, 2019. 71с.

Пособие содержит информацию, необходимую студентам, обучающимся по направлению 44.03.01 - «Педагогическое образование», профиль - «Музыка» (уровень бакалавриата) по дисциплине «Музыкально-инструментальная подготовка».

В пособии кратко излагаются основные сведения по клавирной музыке И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, рассматриваются этапы творческого пути великих композиторов. Пособие ориентирует студентов - исполнителей на активизацию познавательной деятельности с целью многогранного и глубокого постижения полифонического искусства, развитие творческого подхода к решению практических задач на пути к мастерству. В основных разделах из богатейшего материала этой дисциплины выделяется самое важное, тот минимум, который должен быть твёрдо усвоен студентами.

Учебное пособие рекомендовано:

Научно-методической комиссией Института искусств
«Саратовского национального исследовательского государственного
университета имени Н.Г. Чернышевского»

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
----------------	---

РАЗДЕЛ I. Предпосылки становления музыкального искусства Западной Европы XVII - XVIII веков

1. Общая характеристика эпохи.....	7
2. Развитие инструментальной музыки	20

РАЗДЕЛ II. Клавирные произведения И.С. Баха и Г.Ф. Генделя

1. Клавирное творчество И.С. Баха.....	31
2. Клавирная музыка Г.Ф. Генделя.....	44
3. Анализ особенностей творчества Баха и Генделя.....	51

Заключение.....	59
-----------------	----

Репертуарный список.....	62
--------------------------	----

Список литературы.....	67
------------------------	----

ВВЕДЕНИЕ

В истории музыкального искусства Западной Европы XVII - XVIII века получили огромное значение и поныне представляют первостепенный интерес. Это эпоха создания музыкальной классики, рождения крупных музыкальных концепций по существу уже светского образного содержания.

В XVIII веке музыка не только встала на уровень других искусств, переживавших свой расцвет с эпохи Возрождения, на уровень литературы в её лучших достижениях, но в целом превзошла достигнутое рядом других искусств. Как известно, Германия, Италия и Франция с их творческими школами занимали ведущее положение в развитии музыкального искусства того времени. Но участие других стран в этом процессе тоже не вызывает сомнений, и, упуская его бесспорные признаки, нельзя до конца понять и объяснить многое в творчестве Генделя или Баха.

Вообще творческие связи между разными европейскими странами, заметные и ранее, крепнут и усиливаются на протяжении всего XVIII века. Это выражается не только во взаимообогащении собственно музыкального письма, музыкальных жанров, их тематизма, принципов развития в музыкальных формах, но и общего идейно-эстетического воздействия, усилившегося в новых исторических условиях.

В XVIII веке европейская цивилизация берет мощный разбег в своем научно-техническом развитии. Буржуазные революции в Нидерландах, Англии, Франции возвестили вызревании новых принципов мироустройства и заложили основы для формирования нового менталитета. С развитием капитализма поощрялась частная инициатива, углубился процесс индивидуализации, произошло дальнейшее разрушение созерцательного мироотношения, были предприняты новые шаги в актуализации созидательных сил человека, увеличении его власти над внешним миром. Общество в еще большей степени устремилось к возвышению над природой, возросли претензии к социальной системе. Провозглашается равенство не только перед божественным на-

чалом, но и перед законом, зреет оптимистическое миропонимание, связанное с верой в возможность переустройства общества на основах разума.

Во всех сферах новой цивилизации стремительно набирает силу динамизм, ускоряется движение к новым горизонтам. Не прошлое с его «золотым веком», но будущий невиданный прогресс становится новой путеводной звездой, манящей и будоражащей общественное сознание, возрожденческий идеал свободной личности обретает атрибут всеобщности.

Если б можно было теоретически представить себе Иоганна Себастьяна Баха или Георга Фридриха Генделя развивающимися в изолированной обстановке их страны, то многие из главнейших качеств их великого искусства показались бы беспочвенными, трудно объяснимыми. Откуда возникает высокий трагизм в искусстве Баха, которое, однако, остается мудрым и гармоничным, откуда это острейшее чувство трагического, не достигавшее подобной силы у художников XVII века? Если оно идет от сознания тяжелых судеб своей родины, то почему оно не нашло воплощения гораздо раньше? Потому что именно исторические условия XVIII века, пример других стран пробудили у нового поколения новую остроту самосознания, а с ней и новые чувства, новые оценки.

Неравномерность развития западноевропейских стран, столь явно ощущаемая в XVII веке, не становится меньше в XVIII столетии, а в некоторых отношениях еще усиливается. Но одновременно растут связи и взаимовлияния, особенно в области идеологической. Это связано с тем, что созревают социально-исторические условия для подготовки Великой французской буржуазной революции, имевшей огромный смысл для крушения феодального уклада в Западной Европе, больший, чем имела английская революция.

Известно, что Просвещение несколько запоздало в разрозненной и разоренной феодальной Германии и не носило там столь явно революционного характера. Но в самый канун Просвещения музыкальное искусство немецких мастеров поднимается к высоким вершинам образных обобщений и творче-

ских концепций у Баха и Генделя, синтезирующих всё лучшее из исторических традиций и прокладывающих пути к далекому будущему.

В немецком искусстве XVII века, включая музыку, поэзию, художественную прозу, драматургию и живопись, уже нашли свое выражение и скорбные чувства, порожденные народными бедствиями, и напряженное трагикомическое воплощение действительности, и религиозный мистицизм, и темы жертвенности, мученичества, страдания. Но лишь в творчестве И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, в системе их образов, в их художественных концепциях мир предстал одновременно с верой в его конечную высокую гармонию и с живым ощущением его трагических глубин.

Необычайно широко и свободно пользовались Бах и Гендель кругом выразительных средств, накопленных музыкальным искусством. В их творчестве лучшие традиции полифонического письма, полифонических форм и принципов развития синтезировались с новейшими достижениями гармонического мышления, с проявлением нового музыкального склада и новых приемов развития в молодых инструментальных формах. На этой общей основе достигла классической зрелости fuga, композиторы были, несомненно, прежде всего, классиками полифонии, достигшими на долгое время непревзойденной вершины ее развития.

Именно в области клавирной музыки, где композиторы менее всего были связаны традицией, они особенно много экспериментировали. Поиски нового были направлены, в частности, на углубленную разработку самого музыкального языка, закономерностей формы. В клавирном творчестве Бах и Гендель особенно смело разрабатывали такую новую область музыкального языка, как гармония, здесь получила свое закономерное, классическое выражение fuga - наиболее сложная и совершенная из полифонических форм.

РАЗДЕЛ I.

ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVII - XVIII ВЕКОВ

1. Общая характеристика эпохи

К концу XVI века в ренессансном мировоззрении явственно обозначались кризисные черты. Жизнь разбила веру в безграничные возможности гордой, сильной и свободной личности. Человек Возрождения был вынужден подчиниться и поднявшей голову церкви (времена Контрреформации), и власти больших и малых монархов, и окрепшему государству. Прежние высокие идеалы личной свободы оказались неосуществленными.

Страны Европы жили в очень разных условиях - усилились контрасты в общественно-политическом устройстве, экономическом развитии. Рядом с самодержавной Францией, особенно процветающей в годы царствования Людовика XIV, находилась разделенная на множество княжеств, разоренная тридцатилетней войной (1618-1648) Германия. Утратила свою силу Испания, становясь постепенно европейской «провинцией».

Войны, захват иноземцами национальных территорий, разобщенность земель все больше сказывались на жизни такой цветущей страны Возрождения, как Италия. Дальше всех продвинулись по капиталистическому пути Нидерланды (с XVII века эта страна стала называться Голландией) и Англия. Но если Голландия была, по словам Маркса, «образцовой капиталистической страной XVII века» (этим и определена ее судьба на целое столетие), то в Англии события развивались сложно и драматично.

Оппозиция абсолютизму Стюартов, идеологически выраженная пуританизмом, вылилась в революцию; затем последовала казнь короля, парламентская республика, гражданские войны, наконец, реставрация Стюартов и образование конституционной монархии. Уже столь беглый обзор первосте-

пленных фактов дает представление о том, какими сложными путями развивалось искусство XVII века. Ведь в любом случае, если не прямо, то косвенно (или очень опосредованно), его сущность обусловлена общественно-политическими предпосылками, через мировоззрение влияющими на художественное творчество.

Как никогда прежде, в XVII веке усилилось воздействие науки на мировоззрение. Открытиями астрономов (Н. Коперника, И. Кеплера и Г. Галилея), физиков и математиков (И. Ньютона, Р. Декарта, Б. Паскаля, Г. Лейбница) были опрокинуты представления о Земле как центре мироздания, о некоей гармонии сфер и неподвижности планет и т.д. Однако эти открытия принесли не только радость познания, они породили чувство растерянности перед величием и сложностью мироздания. Философы эпохи, отстаивая роль опыта (Ф. Бэкон), человеческого разума (Р. Декарт, Б. Спиноза), считали, тем не менее, истину двойственной и не отказывались в объяснении сущности мира от божественного предопределения.

Настало время, когда сама сила человеческого разума порождала ощущение слабости рассудка перед ошеломляющими открытиями наук. Знания о мире увели от средневековой схоластики, но еще не сложились в новую стройную систему. Вместе с постоянно подавляющей человека общественно-политической ситуацией это послужило причиной формирования неустойчивого мировоззрения, трагического осознания противоречий действительности и шаткости положения в ней человека.

Как всегда, люди искусства особенно остро ощущали эту сложность и неустойчивость. Новое миропонимание воплотилось в художественных образах, которые представлялись сторонникам искусства прошедшего века «странными», «причудливыми», - отсюда название «барокко».

Чтобы получить наглядное представление об искусстве барокко, достаточно перейти в любом из музеев западноевропейской живописи из зала итальянского искусства XVI в., где представлены полотна Тициана, Джорджоне, Веронезе, в зал итальянского искусства XVII века. Непосвященного

человека охватывает подлинное смятение: что произошло с изобразительным искусством, отчего так разительно отличается этот зал от соседнего?

Возросло количество картин с сюжетами «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Оплакивание Христа», «Распятый Иисус», «Мученичество св. Себастьяна»; фон картин потемнел, дойдя иногда до полной затемненности; фигуры, контрастно выступающие из этого фона, впечатляют экспрессию поз, красочных сочетаний тонов.

Все словно пришло в движение - складки одежды, голова, руки, сами персонажи относительно друг друга. То же произошло и в скульптуре, где нет больше «действующих лиц» покоящихся, все они в волнении, в действии, в устремлении. Все это не оставляет сомнения в том, что на грани двух эпох произошел резкий перелом.

Искусство барокко не менее многомерно, чем искусство Возрождения. Оно чаще передает страдания, но ищет и пути к выражению величаво - простого, философски-обобщенного или символически-значительного. Многофигурные сюжетные композиции (на библейские и евангельские темы, причем особенно драматические из них) в живописи соседствуют с портретами реальных людей - одним из любимых живописных жанров эпохи. Люди на портретах Веласкеса, Рембрандта, Караваджо полны значительности, их внутренняя жизнь глубока и серьезна. Среди художников барокко сосуществуют популярные индивидуальности: Агостино Караччи и Гвидо Рени в Италии, Эль Греко и Рибера в Испании, Ян Питерс Рубенс в Голландии.

О новых признаках искусства пишут в своих трактовках эстетики, связанные, в первую очередь, с литературой, поэзией, драматургией. По их суждениям можно понять, что же объединяло художественное видение реальности во всех искусствах. Еще Торквато Тассо в XVI веке первым выразил одиночество человека во Вселенной. В его поэтическом творчестве все предвещало эстетику барокко: любовь к трагическим развязкам, прославление героического, глубокий анализ душевных состояний, причудливая смена образов, пышность и декоративность изложения.

Одним из важных принципов эстетики барокко была острота контрастов, причудливость их сочетаний, трагизм и комедийность - как две неразделимые стороны. Они присутствуют уже в трагедиях Шекспира, где в едином течении жизни на сцене соседствуют смерть и заразительное веселье, горькая усмешка и острая шутка. Беспощадная правда о своем времени содержится в романе Сервантеса «Дон-Кихот»: трагическая фигура идальго, ставшего вечным символом неосуществимых устремлений к счастью и благу человечества, а рядом - его верный спутник, простодушный, комичный, «безнадежно» практичный Санчо Панса, которому недоступно величие дум Дон-Кихота.

Искусство барокко постоянно стремилось к двойственности выражения. Отказом от правил, требованием свободы, признанием ценности и интуиции, неожиданных находок в творчестве, поклонением гонению барокко перекликается с гораздо более поздними эпохами - немецким Просвещением XVIII века и романтизмом XIX века. И все же эстетики и художники барокко, отдаваясь полету фантазии, причудливым сочетанием образов, рожденных «быстрым умом» (выражение той эпохи), искали в явлениях связь и систему, стремились соединить контрасты, привести их (с помощью Суждения и Проницательности категории эстетиков барокко) к единству. И в этом неожиданно смыкались с эстетикой классицизма - другого важнейшего направления эпохи.

Если искусство Италии, Испании, Германии, Голландии и Англии развивалось в XVII веке преимущественно в русле барокко, то во Франции господствовал классицизм. Прежде всего - в архитектуре и архитектурных ансамблях, но также и в живописи (К. Лоррен, Н. Пуссен), в драматургии (П. Корнель, Ж. Расин, Ж.-Б. Мольер), в музыке (Ж.-Б. Люли).

Классицизм, как и барокко, возник в процессе закономерной эволюции художественных норм Ренессанса. Культ античной соразмерности, величие и духовной силы классицисты сочетали с идеями о рациональной природе творческого созидания. В поисках ответов на вопросы бытия художники

классицистского направления апеллировали к Разуму как к высшему критерию истины. В этом проявлялось воздействие основ философской системы Декарта. Мысль и чувства, выступая обычно в драматическом конфликте, становились в соотношении взаимозависимости. Схематично классицистский конфликт выражается как подчинение чувства Разуму, эмоции отдельной личности - воле монарха, олицетворяющего интересы государства, а значит, «высшие» интересы.

Черты барокко и классицизма в творчестве многих художников тесно соприкасались, а подчас и взаимопроникали. В музыке это взаимопроникновение порой было особенно сложным, трудно расчленимым. Для искусства XVII века в целом характерен особый интерес к театру. Принципы театрализации проявляются и в живописи (сюжетная композиция, в которой изображаемые персонажи выступают как действующие, в драматическом толковании), и в скульптуре (изображение движения - действия).

Музыка тоже стремится к театру: от спектаклей с музыкой путь лежал к опере, где музыка взаимодействует с сюжетом. Другое проявление принципа театрализации - драматизм выражения страстей, что для музыки было особенно ново. Рождение оперы было событием величайшего значения. Отныне не на церковное, а на чисто светское искусство, живущее на театральной сцене, обращено главное внимание и музыкантов и слушателей; театр, а не церковь, давал множеству людей «музыкальную пищу». Опера становилась законодательницей нового, воздействовала на вкусы, определяла выбор средств выразительности и в других музыкальных жанрах.

Появление оперы ознаменовало отход музыки от старинной полифонии. Голос соло (вместо вокального ансамбля) стал выразителем чувства, состояния. Опера способствовала закреплению в музыкальной практике гомофонно-гармонического склада и особой формы записи аккомпанемента - так называемого цифрованного баса.

Родиной оперы стала Италия, и это естественно, поскольку здесь влияние ренессансной «художественной энергии» было максимальным. Как и все

их собратья по искусству, музыканты считали идеальными художественные формы античности. Создавая первые образцы нового жанра, они хотели возродить древнегреческую трагедию. Разумеется, результат был иным: возник особый музыкально-театральный жанр, рожденный стимулом эпохи. Первоначальное его название «drama per musica» (драма «через» или «посредством» музыки).

Из Флоренции, которая дала ей жизнь, drama per musica быстро распространилась в другие города, где сложились свои школы (в Риме, Венеции, позже в Неаполе), а затем перешагнула за границы Италии (во Францию, Англию, частично в Германию). Предназначенная сначала для развлечения знати и просвещенной публики, опера вскоре стала одним из самых популярных в Италии жанров благодаря учреждению платных, а значит, общедоступных театров. Первый такой театр был открыт в Венеции в 1637 году.

В конце XVI века во Флоренции, колыбели итальянского Возрождения, сложилось своеобразное содружество просвещенных гуманистов-эстетиков, поэтов, музыкантов, - по-итальянски называемое «камератой». Молодежь собиралась в доме Джованни Барди, графа Вернио, близкого ко двору Медичи. Любитель и знаток музыки, Барди, как и многие меценаты Возрождения, сам сочинял, был автором трактата о музыке.

В «камерату» Барди входили Винченцо Галилеи (отец астронома Галилео Галилея) - эстетик, теоретик искусства и лютнист, Оттавио Ринуччини - поэт, автор текстов первых опер, певцы и композиторы - Якопо Пери и Джулии Каччини. «Дафну» (1594) и «Эвредиду» (1600) - две пьесы, из которых до нас дошла только вторая, - история музыки считает началом оперы.

Они были скорее пасторальями на античные сюжеты, чем «драмами», и мало напоминали древнегреческую трагедию. Их отличал новый принцип: все слова были пропеты голосами солистов (точнее, это была музыкальная декламация поэтического текста). Автор музыки «Эвредики» - Я.Пери сочинил трогательную и полную естественного чувства музыку для голосов и не-

большого инструментального ансамбля. Один из фрагментов - оплакивание Орфеем Эвридики - может послужить образцом нового музыкального стиля.

Музыкальные формы этого сочинения еще не обрели законченности, так как декламация преобладала над собственно пением. Сам композитор участвовал в исполнении, о котором один из современников писал: «вся Италия изумлялась его нежной и сердечной манере», «он трогал и заставлял плакать». «Вся Италия» - это выражение ясно говорит о стремительном распространении «Эвридики»: привлекала новизна жанра, а также его связь с античным образцом (в основу был положен один из самых излюбленных древнегреческих мифов - об Орфее).

Для судеб оперы и в XVII, и в XVIII веках важно, однако, его истолкование авторами. Спектакль был приурочен к свадьбе Марии Медичи и короля Франции Генриха IV. Это было придворное торжественное представление, и поэтому миф необходимо было изменять. Орфей и Эвридика были причислены к богам и вознеслись на Олимп. Так появилась долго сохранявшаяся традиция «счастливых концов» в опере; сам жанр в сознании его творцов соединился с эстетикой придворного искусства.

Уже в 1607 и в 1608 годах в Мантуе появились новые оперы «Орфей» и «Ариадна». Их автором был придворный музыкант герцога Гонзага - Клаудио Монтеверди (1567-1643). Его имя стоит в первом ряду музыкантов новой эпохи. Монтеверди справедливо считают создателем оперы как жанра уже не трогательно-пасторального, а музыкально-драматического. В эксперименте флорентийцев он сразу почувствовал новые и гораздо большие, чем это было видно по «Эвридике» Пери, художественные возможности для выражения человеческих страстей. Его Орфей, Ариадна - страдающие люди. И хотя в ранних операх Монтеверди черты пасторальности еще сильны, все же «Орфей» явился новым словом в музыкальном искусстве своего времени.

Не довольствуясь только декламацией, Монтеверди дал героям оперы и песенные, и ариозные, и даже концертные по стилю соло. В дальнейшем они получили название арий и ариозо. Сольное пение чередовалось с хоровым.

Хорошо зная силу ансамблевого мадригального искусства, Монтеверди, в отличие от флорентийцев, не отказался от него во имя новой идеи - *stile recitativo* (так они называли сольное пение с сопровождением, противопоставляя его старому контрапунктическому искусству).

Пение перемежалось оркестровыми эпизодами (они назывались то «ритурнелями», то «синфониями»). Музыка звучала непрерывно, одна форма дополняла другую. Монтеверди не иллюстрировал музыкой происходящее, не просто фиксировал чувства действующих лиц, идя за словами поэта (А. Стриджье), - он создал пасторальную драму, где именно музыке принадлежала ведущая роль.

Эпоха барокко ценила аллегорический смысл искусства. С аллегории начинается и «Орфей»: после краткой оркестровой «интрады» звучит монолог Музыки - прославление силы искусства (а вместе с тем и его носителя, певца). Этот монолог связан с главной идеей произведения. Монолог Музыки «прослаивается» оркестровым ритурнелем. Его выразительность уже совершенно новая: минорный лад (ре минор), возвышенно-патетическая мелодия, которую инструменты «проговаривают» как голос-слова, в ней глубокая, но сдержанная эмоция; аккордовая поддержка лишь выделяет верхнюю, главную линию.

Драматургическое содержание передается на редкость продуманно и гибко: удивительно, как остро почувствовал композитор драматургическую роль музыки. Так, не отбрасывая старого, впитывая и переосмысливая новое, композитор придал отобранным средствам драматургическую направленность. Сольное пение и декламация, хор и оркестровые тембры - все дифференцировано в согласии с содержанием. Родился новый сценический музыкально-драматический жанр, где текст и музыка идеально слиты.

В сохранившейся от оперы «Ариадна» маленькой арии героини - ее плаче, - Монтеверди дал один из ранних примеров очень распространенного впоследствии типа оперной арии (*lament* - жалоба). Всегда в любой из после-

дующих опер *lament* - концентрация скорбного чувства, заключающего в себе самые непосредственные и человеческие эмоции.

Выразительный склад арий *lament* здесь уже predetermined: нежная певучая мелодия с четким произнесением немногих слов, простота интонаций с преобладанием нисходящих (особенно выделяются малосекундовые окончания фраз), и конечно, минорный лад. В этой арии *lament* есть одна важная особенность - трехчастность ее композиции (с повтором первого построения). То, что у Монтеверди лишь намечено, получит широкое и многообразное продолжение у композиторов XVII и XVIII веков.

С начала XVII века параллельно с оперой в Европе развиваются и жанры оратории и кантаты. Оратория произошла из драматизированных чтений библейских текстов и песнопений в специальных помещениях при церкви (эти помещения и назывались «ораториями», от латинского слова *oro* - говорю, молю). Когда оратории начали писать композиторы, этот жанр в некоторых отношениях приблизился к опере: появился сюжет, развертывавшийся широко и масштабно, а вместе с ним и оперные формы - арии, речитативы, ансамбли, хоры.

Но оратория XVII-XVIII веков отличается от оперы духовной тематикой и принципом повествования: это жанр эпический, а не сценически драматический, он не предполагает театрального оформления. О событиях оратория лишь рассказывает, не показывая их в конкретных ситуациях сцены. Наконец, если в опере царствует сольное пение, то в оратории главный ее смысл выражается в музыке хоровых номеров.

Кантата в отличие от оратории (латинское слово *cantare* - петь) - скорее вид сольной музыки. Иногда она близка по своему характеру к небольшой камерной опере. Развитие кантаты в XVII веке привело к появлению и хоровой ее разновидности; рядом с духовной возникает также светская кантата.

Первыми мастерами оратории и кантаты были итальянские композиторы - Э. Кавальери (в 1600 году им была написана первая в истории музыки оратория), Дж. Кариссими, А. Страделла, А. Скарлатти. Но этим жанрам су-

ждено было получить самое большое развитие в Германии. Моральные принципы протестантского учения нашли самое глубокое философски-обобщающее выражение у немецких авторов ораторий и кантат.

В XVII веке немецкая музыка дала художника такого же масштаба, как Монтеверди в Италии или Перселл в Англии. Имя ему - Генрих Шютц (1585-1672). В тяжелые годы опустошительной Тридцатилетней войны и ее долго длившихся последствий Шютц стал первым, кто создал традиции национальной музыки, кто поставил ее вровень с музыкой других прославленных школ. Шютц - великий предшественник И.С. Баха, дух его искусства долго сохранялся в Германии.

Дважды Шютц побывал в Италии. Его наставником был известный венецианский композитор Джованни Габриели, мастер и светского мадригала, и духовных жанров. Усвоив принципы ренессансного искусства, Шютц своим творчеством осуществил связь эпох - XVI и XVII веков. Кроме того, он перенес на немецкую почву достижения итальянской музыки. Автор мадригалов, Шютц создал первую в Германии оперу - «Дафна», к сожалению, она была утеряна, не образовав традиции (новое рождение оперы в Германии было событием уже XVIII века).

Основные виды музыки этого композитора - духовные, кантатно-ораториальные. Ораториям Шютц давал название «истории» («История воскресения», «История рождества»), кантатам - «Священные симфонии», «Маленькие духовные концерты». Особое место в его творчестве занимают пассионы (их у Шютца три цикла - «Страсти по Луке», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»).

В «Страстях» Шютца сохраняется давняя традиция: сольное пение перемежается хоровыми вставками, декламационная выразительность мелодии опирается на средневековые лады, инструментальное сопровождение отсутствует. Ново здесь сопереживание рассказчика (Евангелиста) происходящему: оно выявляется в особо проникновенном произнесении отдельных слов текста. По-новому, более драматично истолкованы и некоторые хоровые эпи-

зоды, особенно те, которые возникают непосредственно в ходе повествования и включаются в речитативные номера. Впоследствии эти же приемы встретятся в «Страстях» И.С. Баха - уже как продолжение немецкой национальной традиции.

Творчество Шютца, как и многих других композиторов его эпохи, несет в себе черты переходности: от «старого» (ренессансного) к «новому», от итальянского (как основы всеевропейского стиля XVI века) к национально-немецкому.

XVII столетие - подлинный «век музыки». Показателями ее стремительного развития стали новые жанры - опера, оратория, кантата - в вокальной музыке; концерт, старинная соната, сюита, вариации, прелюдии, фантазии и токкаты с фугой - в инструментальной. В это время расцветают национальные школы, и каждая дает целую плеяду индивидуальных по складу дарования и творческой манере музыкантов. Венчает же эту эпоху творчество двух гигантов, разных, но равновеликих, - Г.Ф. Генделя и И.С. Баха.

Два великих современника - Гендель и Бах - родились в один и тот же год, в одной стране. Их многое сближает - ведь оба в одинаковой мере принадлежат своей эпохе, оба с могучей силой и полнотой воплотили ее в своем искусстве. Но как различны, как непохожи друг на друга эти два «гиганта XVIII века»: яркий, открытый весь обращенный вовне Гендель с его призывом к борьбе за человеческие права и философ-лирик Бах, размышляющий о проблемах человеческого бытия, ищущий правды и чистоты в человеческом сердце.

Гендель и Бах - художники с очень разными жизненными судьбами. У Генделя бурная жизнь с поразительными взлетами и падениями: он знал и горечь поражения, и радость признания, более того - прижизненной европейской славы. Жизнь Баха небогата внешними событиями. Подобно многим немецким музыкантам, он прошел тернистый путь, наполненный каждодневной борьбой за человеческое достоинство и право художника творить так, как он слышит и понимает мир. В этой жизни не было катастрофических

«срывов», но она требовала не меньшего мужества и творческой целеустремленности, чем жизнь его прославленного соотечественника.

Разные характеры, разные личности. Настойчивый, упрямый в достижении намеченной цели - таков Гендель, влюбленный в жизнь и весь устремленный к ней. Он и в музыке своей не рассказывает, а убеждает, доказывает, увлекает за собой. Совсем иной Бах: внешне сдержанный, вовсе не склонный объяснять сокровенные мотивы своего творчества, в разговорах о музыке касающийся скорее вопросов мастерства, и вместе с тем - вдохновенный художник и мыслитель, до конца раскрывшийся лишь в своем искусстве, которое потрясает глубиной понимания человека.

Различны были и общественные условия, в которых протекал творческий путь двух гениальных художников. Зрелые годы Генделя связаны с Англией - страной, в которой в середине XVII века победила буржуазная революция. В первой половине XVIII века в стране утверждается новый, передовой для этой эпохи буржуазный строй.

Глубокие изменения происходят в экономике, политике. Англия становится конституционной монархией. Свобода слова и печати, правда, стесненная многими ограничениями, создавала возможность публичного обсуждения злободневных политических проблем, оживленной журнальной полемики, открытого высказывания воззрений, которые были немыслимы в абсолютистских государствах континентальной Европы.

Но не менее ярко уже проявила себя обратная сторона нового общественного строя. Героическая пора революции осталась позади. Наступили будни накопительства, сопровождавшиеся вакханалией финансовых спекуляций и биржевых афер, парламентскими подкупами и торговыми войнами. Борьба политических партий все более вырождалась в беспринципную погоню за наживой.

Неудивительно, что для Англии этого времени особенно характерна острая борьба идей, столкновение различных, часто резко враждебных взглядов. Ни одна страна не знала такого интереса к общественным вопросам. По-

казательно, что в это время широкое распространение получают сатирические журналы, в издании которых принимают участие Дж. Аддисон, Дж. Свифт; их с интересом читают, они оказывают влияние на ход политической борьбы, с ними вынуждены считаться правительство и парламент.

Новые черты проявляются и в художественной жизни. Публичные концерты привлекают самую разнохарактерную аудиторию - заинтересованную, бурно на все реагирующую. Именно этим своеобразием общественного уклада и привлекла Англия Генделя. Сложная же расстановка политических сил в стране во многом определила драматизм его жизни.

Иную картину представляла Германия первой половины XVIII века. Политический, экономический, культурный упадок страны, начавшийся еще в XVI века, усилился в результате разорительной Тридцатилетней войны 1618 - 1648 годов. И в XVIII веке Германия оставалась все той же «Священной Римской империей германской нации» во главе с императором, потерявшим остатки реальной власти: триста светских и духовных суверенных княжеств, имперские города, полтора тысячи рыцарств; каждое крупное и мелкое владение представляло собой самостоятельное государство, каждый князь и князек был неограниченным монархом. Князья-протестанты являлись одновременно и главами церкви - и это создавало худший вид религиозного деспотизма.

Слабое развитие промышленности, крайне медленное формирование единой немецкой нации, господство незыблемых феодальных отношений, замкнутость, обособленность княжеств - такой была Германия начала XVIII века. Главная забота князей состояла в поддержании пышности двора. Для этого существовал один проверенный путь: выколачивание средств у подданных всеми доступными способами. Каждый правитель был абсолютным диктатором во всех вопросах искусства. Все это порождало мучительную зависимость художника от произвола светских и церковных властей.

Но и в эту застойную жизнь, в ее удушливую атмосферу пусть еще робко, но проникали новые веяния. Протест против феодализма в общест-

венном строе, государственных отношениях, идеологии в условиях Германии облекался в религиозную форму, проявлялся в религиозном вольномыслии, в призывах к веротерпимости. В то же время отсутствие реальных возможностей политической борьбы зачастую заставляло идеологов нового, только нарождавшегося и еще крайне слабого класса буржуазии искать ответы на острые вопросы современности в философии, в искусстве.

Бах никогда не покидал пределов Германии с ее «добрыми феодальными порядками». Этим в решающей степени определялась его жизненная и творческая судьба. Оба музыканта потрясают широтой, многогранностью охвата современной им жизни. И все-таки каждый из них с наибольшей силой претворил те ее стороны, которые были ему особенно близки, созвучны. Гендель - действенность своей эпохи, ее героизм, пафос борьбы за гражданские права, Бах - ее нравственные искания, ее возвышенные духовные идеалы.

Итак, наступление новой эпохи в историческом развитии Западной Европы, движение передовой мысли в Англии, Франции, Италии отозвались и в мироощущении лучших немецких современников. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель открывают XVIII век потому, что поднимаются до высокого обобщения всего, что давно накапливалось в духовной жизни и искусстве и лишь на новом историческом этапе смогло быть творчески воплощено в образах и концепциях общечеловеческого значения.

2. Развитие инструментальной музыки

Богатый пласт музыкального искусства XVII - первых десятилетий XVIII веков образует инструментальная музыка. Сравнительно с эпохой Возрождения изменился состав бытующих инструментов. Остался орган, по-прежнему - «король всех инструментов». Он был технически усовершенствован, его возможности расширились, обогатились. Появились «молодые» клавишные инструменты, разновидности клавира: клавесин и клавикорд (другие

названия клавесина: вёрджинель - английское и чембало - итальянское). Наконец, в XVII веке начинается жизнь новых струнно-смычковых инструментов: скрипки, альты, виолончели и контрабаса. Определяется, уточняется назначение каждого из видов инструментов.

Орган - инструмент для церковной службы - становится теперь и концертирующим. Традиция органных концертов во внебогослужебное время ведет происхождение от нидерландских органистов, в первую очередь от Яна Питерса Свелинка. Клавир же - инструмент чисто светский, домашний. Но и клавир и орган применялись в XVII-XVIII веках для исполнения партии basso continuo (в операх, ораториях, кантатах, в инструментально - ансамблевых жанрах).

Скрипка и ее «собратья» сменили в XVII веке старинное семейство виол. Конечно, царствовала скрипка, инструмент с ярким, экспрессивным звуком, обладающий и певучестью и большими виртуозными возможностями. Все инструменты этой группы вошли в XVII веке в состав различных струнных ансамблей. Они ценились как выразители современных эстетических требований - красоты тембра звучания в мелодиях, подвижности, моторности в быстрых эпизодах. Все это - инструменты чисто концертные, к духовной музыке они, как и клавесин или клавикорд, имели очень малое отношение.

Хотя предназначение всех инструментов определилось достаточно ясно, стиль музыки для каждого из них претерпевал на протяжении XVII века большие изменения. Поначалу на инструментах исполнялась музыка, написанная для голосов, - музыка вокальная. Формирование инструментализма было длительным процессом. Долгое время одни и те же пьесы игрались на любых инструментах, и лишь в XVIII веке окончательно сложились специфические средства и приемы органной, клавирной, струнно-смычковой музыки (то есть различные инструментальные стили).

Для развития органного искусства в XVII веке много сделал итальянский композитор, органист и клавирист Джироламо Фрескобальди (1583 - 1643). Он служил при соборе св. Петра в Риме. Основу собрания его сочине-

ний составляли пьесы, включаемые в праздничные мессы (между частями ее ординария).

Фрескобальди положил начало новому стилю в католической органной музыке, полному небывалой еще экспрессии и патетики. Он постоянно пользовался такими средствами выразительности, как хроматизмы. В его композициях, имеющих различные названия (канцоны, фантазии, ричеркары), широко применяются принципы, приведшие, в конце концов, к фуге: изложение темы как законченной музыкальной мысли в одном голосе, затем ее последовательные имитации во всех остальных. Выразительным примером тому может служить ричеркар соль минор.

В сочинениях Фрескобальди предстает тот же выразительный «взволнованный» стиль, что и у его современника Монтеверди. Он позволяет говорить о том и о другом как о художниках направления барокко. В области же полифонии Фрескобальди - один из смелых основоположников нового, так называемого «свободного» стиля. У Свелинка и Фрескобальди учились многие немецкие органисты. И.Я. Фробергер, И. Пахельбель, И.А. Рейнкен и другие распространили традиции северной (Свелинк) и южной (Фрескобальди) органных школ в немецких землях.

Органное искусство не случайно получило такое широкое распространение в Германии. Это было связано с особенностями музыкального быта немецких городов и музыкально-общественного сознания народа. Протестантская религия, упростив собственно внешнюю сторону церковного обряда, повысила значение музыка в нем.

Для жителей небольших немецких городов основным видом музыки, который они знали и любили, было хоральное пение и игра на органе. Церковь стала центром музыкального творчества, церковный органист - чуть ли не единственным в маленьком городе представителем этого искусства. И в больших, и в малых немецких городах шло интенсивное развитие органной музыки.

Немецкие органисты придали особое значение протестантскому хоралу - его инструментальные обработки стали одним из самых любимых видов композиций. Такие обработки превращались в музыкальные истолкования содержания хорала. Этим было положено начало важнейшему процессу в немецкой музыке - взаимопроникновению вокального (хоральный напев) и инструментального (его органная «звуковая организация») начал.

Ни один из немецких композиторов не миновал и другие органские жанры: прелюдии (или фантазии, токкаты) с фугами. Этот жанр складывался и достиг своих вершин именно на протяжении эпохи барокко в Германии. Остановимся лишь на последнем, «предбаховском» этапе - творчестве Дитриха Букстехуде (1637-1707). Искусство этого мастера вызывало к себе интерес всех музыкантов Германии: никто, как он, не выразил столь полно немецкий барочный стиль в инструментальной музыке.

Причудливая фантазия (частые неожиданные смены состояния), яркая контрастность, многообразие технических приемов, смелые соотношения мощи звучания с тонкостью, прозрачностью - вот типичные черты Букстехуде-импровизатора. Фантазийная импровизационность и строгость в его композициях неразрывны. Приведем фрагмент из прелюдии и фуги соль минор.

Напряженно-взволнованный тонус музыки чувствуется с первых же звуков. Беспокойный рисунок ритма, частые смены фактуры, пафос высказывания отражают высокий душевный подъем и ораторскую убежденность. Тема фуги совсем близко подходит к баховским темам - основные принципы ее сложились: это соединение индивидуализированных интонаций с более нейтральными, фигуративными; восклицательные обороты, идущие от речевой выразительности; упорядоченные тональные (тоники-доминантовые) соотношения. Но fuga у Букстехуде еще не вычленена из свободной композиции целого (что было типично для музыки барокко).

XVII век - время стремительного развития и музыки для струнных инструментов. Утверждение нового современного скрипичного и струнно-ансамблевого стиля - заслуга итальянских музыкантов, исполнителей и ком-

позиторов. Начальный импульс был дан оперой - музыка для струнно-смычковых инструментов стремилась приблизиться к ее концертному стилю. Концертирование становится не просто демонстрацией виртуозных качеств исполнителя и инструмента, не просто приемом, а способом высказывания. В сочинениях итальянских мастеров этого времени музыка обнаружила способность быть содержательной, глубокой по мысли уже без помощи слов.

Имен музыкантов, писавших в инструментальных жанрах, великое множество. Корелли и Вивальди - две высшие над всеми вершины. Арканджело Корелли (1567-1613), прославившийся и как исполнитель, посвятил свое творчество лишь жанрам музыки для струнных инструментов. Он довел до классического совершенства и трио-сонату (для двух скрипок с basso continuo, исполнявшимся либо клавесином, либо органом), и сольную сонату с basso continuo, и concerto grosso.

Жанр concerto grosso (буквально - большой концерт) сложился как ансамблевый: в качестве солирующей партии в нем выступает группа инструментов (concertio). Остальной состав называется grosso. Итальянские мастера культивировали струнный оркестр.

Concerto grosso как жанр эпохи барокко всегда ценившей в искусстве многообразие и изменчивость, не имел определенного количества частей. Их могло быть и три, и пять, а то и шесть-семь. Но для эстетики барокко не менее характерна и организованность мыслей, подчинение их тому или иному принципу, закономерностям. Так, многие концерты Корелли начинаются с медленной, возвышенно-отвлеченной и патетической части (Grave), в качестве носителей основного тонуса концерта выступают фигурированные быстрые части (нередко они вторые в цикле). Характерен и возникающий при этом контраст (по типу французской увертюры) - «медленно, торжественно» и «быстро, стремительно».

Сколько бы ни было частей в концерте, в середине цикла обязательно помещена медленная, ариозного типа часть. Важным принципом цикла мож-

но считать и танцевальность в последних частях - чаще всего это жига, быстрый, зажигательный танец, очень распространенный в ту эпоху.

Как главный оркестровый жанр своей эпохи, *concerto grosso* вобрал в себя многие традиции французской увертюры и итальянской оперы, серьезной полифонической музыки и бытовой, танцевальной. Корелли смог придать всем этим разнохарактерным истокам цельность и стройность. Его стиль одинаково полно выразился и в *concerto grosso* и в сонатах. Строгость мысли, простота и скульптурная выпуклость всех средств отличают любые темы Корелли.

Монолитно звучит оркестровый ансамбль - голоса слиты в едином развертывании музыкальной мысли. Концертирование не подчеркнуто, *concerti* по почти не выделено, и лишь кое-где даны короткие соло. В сольных сонатах, конечно, все иначе; но и здесь соло сжаты, экономны. Мелодия выступает в соподчинении с гармонией (*basso continuo* у клавесина), ее порыв сдерживается, вводится в строгие рамки структуры.

Корелли интересовался и народной музыкой. Его знаменитая «Фолия», входящая в цикл из 12 сонат, не что иное, как вариации на испано-португальскую танцевальную тему. При всем этом музыке Корелли никак не чужда глубокая и серьезная экспрессия. Своеобразие его творчества - соединение черт двух главных направлений эпохи: барокко и классицизма.

Развитие сольного концерта (прежде всего скрипичного) - заслуга Антонио Вивальди (1678-1741). Он во всем противоположен Корелли, и быть может, не в последнюю очередь потому, что был венецианцем. Опера была для него не только ярким художественным впечатлением: он и сам работал в этом жанре. Его творческая энергия поразительна: Вивальди писал духовную музыку, руководил оркестром, сочинял для него много, непрерывно. Его оркестр был одним из самых распространенных в Европе.

Темпераментный, увлекающийся Вивальди многие сочинения «набрасывал» напех, не доводя до завершенности. Так появились концерты с раз-

ными финалами. Рукописи Вивальди «путешествовали» по всей Европе (их увозили с собой иностранцы, приезжавшие в Венецию послушать музыку).

Концерт у композитора существует во множестве разновидностей (традиционной *concerto grosso* и концерт для оркестра без *concertino*, сольный и «смешанный» с чертами и *grosso* и сольного). *Concertino* у него не только струнное (как у Корелли), встречаются и другие инструменты. Еще большее разнообразие в сольных концертах: среди них преобладают скрипичные (их более 200), но есть и для других инструментов (вплоть до мандолины).

Яркое образное восприятие мира, связь Вивальди с оперой вызвали к жизни программные концерты: «Буря на море», «Ночь», знаменитый цикл концертов «Времена года», где каждый из четырех концертов написан по своей стихотворной «канве». У Вивальди прочно утвердился трехчастный цикл. Всем частям придан определенный музыкальный облик. Первая часть - быстрая, динамичная. Тематизм свободно переходит от *concertino* к *grosso* и наоборот. Концертная форма у него установилась довольно прочно, однако она в каждом произведении получает свое индивидуальное истолкование.

Вторая часть всегда певучая, максимально приближенная к арии. Здесь остаются обычно только солисты и *basso continuo*. Музыка вторых частей особенно проникновенна. Пение инструментов зачаровывает красотой мелодий. Один из примеров - вторая часть популярного концерта «Осень» из цикла «Времена года».

Третья часть всегда идет в очень быстром движении. Она может быть и жанровой, танцевальной, но и моторной, вне жанровой концертности. Например, третьи части концертов «Лето» и «Зима» рисуют стихии природы (гроза, буря), а концертов «Весна» и «Осень» жанрово определены (танец нимф и охота).

Дух времени - поиски более рациональной композиции - проявился в концертах Вивальди в законченности трехчастного цикла, где крайние части «перекликаются» друг с другом и дважды повторен контраст темпов (первой-

второй и второй-третьей частей). Но в еще большей мере, чем Корелли, Вивальди стремился к постоянному обновлению и разнообразию.

У него это проявилось в нескончаемой мелодической изобретательности, новизне тембровых и гармонических приемов. Складывающееся в ту эпоху понимание тонкой выразительности и образительности гармонии может подтвердить фрагмент из первой части концерта «Зима».

Влияние Вивальди на инструментальную музыку вплоть до середины XVIII века было колоссальным. Но, как и другим мастерам XVII - начала XVIII века, ему было суждено быть забытым, пока в 20-е годы XX века не начался своеобразный «вивальдиевский ренессанс». Итальянские скрипачи и композиторы добаховской эпохи создали законченный классический стиль музыки для струнных инструментов. Он и сегодня остается эталоном красоты, возвышенности, совершенства музыки.

Предназначение и роль клавирной музыки были иными. На протяжении XVII века рождаются ее основные жанры. Это вариации на темы народного происхождения (они особенно полюбились английскими мастерами клавирной музыки - вёрджиналистам), фантазии, связанные с традициями органного искусства, сюиты из различных танцев своей эпохи (так называемая «старинная танцевальная сюита»), наконец, разнообразные программные характеристические пьесы.

Эти виды музыки для клавира встречаются у всех композиторов XVII века. Клавирная музыка высвобождается из-под влияния лютневой и вокальной, обретает свое собственное «лицо». Два жанра особенно охотно используются композиторами XVII - начала XVIII века: сюита и небольшая пьеса с программным названием.

В состав сюиты входили танцевальные пьесы, контрастные по характеру, типу движения, темпу, метроритму. Объединяла их общая для всего цикла танцевальность. Четыре танца - аллеманда, куранта, сарабанда, жига - составляли основу сюиты XVII - XVIII веков. Аллеманда - старинный четырехдольный танец немецкого происхождения, степенный, несколько тяжеловес-

ный, идущий в умеренном движении. Обязательный признак аллеманды - за- тактовый звук, повторяющийся на первой доле. За аллемандой следует ку- ранта - трехдольный французский танец. Его движение оживленное, общий характер веселый и увлекательный.

Главный контраст в сюите создавала сарабанда. Она ведет свое проис- хождение от траурного обряда. Отделившись от него, сарабанда перешагнула границы своей родины - Испании, стала медленным, торжественным танцем скорбного характера, долгие длительности словно утяжеляют движение. За- вершающая сюиту жига - английский танец, стремительный и легкий.

В старинную танцевальную сюиту постепенно стали включать и другие танцы - например, менуэт, гавот, паспье, ригодон, буррэ. Они помещались обычно между сарабандой и жигой. В начале XVII века наряду с танцами в сюите стали появляться иногда и нетанцевальные пьесы. Сюиты такого типа писали композиторы всех школ, но зрелое и самое оригинальное воплощение этот жанр получил у Генделя, особенно же - у Баха.

В клавирной музыке конца XVII - начала XVIII века славилась фран- цузская школа с ее ярчайшим представителем - Франсуа Купереном, назван- ным современниками Купереном Великим (1668-1733). Другой французский клавесинист - Ж.Р. Рамо дал свое толкование сложившимся традициям. Творчество этих двух музыкантов позволяет судить о том, какими застали клавирное искусство Гендель и Бах, что они из него приняли, а что отвергли или преобразовали.

Музыка Куперена тонкая, изящная, близка к искусству рококо. За внешней формой его пьес, порождающих впечатление легкости, беспечности, скрыта меткая наблюдательность и острый ум - исконно французские свой- ства. Куперен не уходит ни от страданий, ни от истинных чувств, ни от про- стой правды бытия.

Окружающий мир, видимый и слышимый, был постоянным объектом его выражения, но выражения поэтического, утонченного. Названия пьес ком- позитора говорят о его пристрастии к женским портретам. Почти всегда это

психологические зарисовки - и в том случае, если им даны обобщенные названия («Сумрачная», «Единственная», «Любимая»), и когда это весьма конкретный образ («Сестра Моника»).

Другая излюбленная тема Куперена - природа, люди, работающие на земле («Жнецы», «Сборища винограда», «Тростники»). И в образы природы он привносит одухотворенность, радость или печаль при соприкосновении с прекрасным. В этих примерах видны и некоторые стилистические особенности музыки Куперена. Индивидуализированная мелодия украшена орнаментами, отчего линии ее становятся прихотливыми, иногда словно надломленными. Фактура прозрачная, кружевная: трех- и двухголосие у Куперена преобладает над аккордовостью.

Фразировка четкая, смысловая расчлененность подчинена рациональному принципу «квадратности» (четкое деление построений по двух- или четырехтактам). Вполне проявляется в пьесах Куперена специфика клавесина: и его ударность, и контрасты *forte-piano* (по принципу «эхо»). Композитор писал свои пьесы либо в старинной двухчастной форме, либо в форме так называемого куплетного рондо, его называют также «рондо французских клавесинистов»).

Музыкальные принципы Куперена продолжил Рамо. Композитор другого склада, он внес во французскую клавесинную музыку новые черты: большую простоту высказывания, подчеркнутую народность образного строя; хрупкость и утонченность Куперена у него сменились силой и твердостью. Техника клавесина стала виртуознее, возросло значение широких линий (ломаные арпеджио в аккордовых фигурациях, меньший удельный вес украшений и их иное назначение - не столько придавать мелодии изысканность и тонкость, сколько акцентировать, например, сильную долю).

Ничего не утратив в меткости изображения и остроумии «перевода» конкретного, видимого в план музыки, Рамо пришел к более крупному штриху, масштабности звучания. Так развивалось одно из самых влиятельных направлений в клавесинной музыке эпохи, культивируя программную характере-

ристическую пьесу. На французов ориентировались и композиторы других национальных школ, их музыку изучали Гендель и Бах.

Таким образом, большая и богатая явлениями эпоха XVII - начала XVIII века увела далеко от Ренессанса. Здесь все ново - жанры, инструменты, тематизм, приемы его развития, сам склад - гомофонно-гармонический. Новые формы бытования музыки (оперный театр, концертный зал, пусть пока чаще всего в богатых дворцах). Дух светскости проникал всюду, но при этом сохранялись и традиции прошлого: еще очень сильна была церковная музыка, имеющая многовековую историю (хотя она претерпевает изменения, особенно в связи с появлением оперы). Сложилась новая полифония «свободного стиля». Одновременно с этим быстро развивается гармоническое мышление, то взаимодействуя с полифонией, то «идя рядом».

Последующим эпохам XVII век дал совершенно неопределимые новые импульсы. Музыка как бы достигла первой зрелости, осознав свою специфическую силу, присущие только ей одной качества и возможности. Эта эпоха впервые в истории музыки породила и такое богатство первостепенных композиторских индивидуальностей. Г.Ф. Генделю и И.С. Баху, завершившим и обобщившим долгое развитие музыки, было, что позаимствовать у прошлого, были ясны и дороги в будущее.

РАЗДЕЛ II.

КЛАВИРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И.С. БАХА И Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ

1. Клавирное творчество И.С. Баха

Музыкальная деятельность И.С. Баха была в полном смысле многосторонней - композитор, органист, клавесинист, скрипач, педагог, знаток инструментов, изобретатель. Хотя современники, вероятно, того и не сознавали, признанное ими искусство Баха-исполнителя было всецело связано с его творческими исканиями. Именно творческие замыслы толкали его на поиски новых приемов исполнения: на редкость богатую регистровку на органе, развитое многоголосие на скрипке, требование плавности, певучести в игре на клавикорде, нововведения в аппликатуру.

Немаловажное значение для Баха-исполнителя имело и то, что он прекрасно знал конструкцию инструментов, в ряде случаев стремился сам усовершенствовать ее, тщательно изучал новые образцы. При экспертизе новых органов давал практические советы мастерам, порою предлагал новшества в конструкции. Неудовлетворенный сильным, но отрывистым и сухим звуком клавесина, певучим, но слабым звуком клавикорда, знакомый с ранними образцами фортепиано, он сам делал неожиданные опыты в этой области: по его заказу был, например, построен клавесин - лютия со струнами различной звучности.

Огромная любовь Баха к органу не исключала его постоянного творческого интереса и к другим инструментам. Особое место среди них занимает клавир. Если в органном творчестве композитор выступает завершителем богатейшей традиции, то в клавирной музыке он прокладывает новые пути. Бах один из первых по-настоящему оценил потенциальные возможности этого инструмента, его универсальность; он наметил пути развития фортепианной музыки в XVIII и XIX веках.

В своем творчестве Бах ориентировался на разные типы существовавших в его время инструментов. Он писал для сильного и звонкого клавесина с несколькими мануалами и для небольшого клавикорда с менее яркой, но певучей звучностью. Ни один из них не удовлетворял Баха полностью, как не удовлетворяло его и только что появившееся и еще очень несовершенное молоточковое фортепиано.

Его художественные замыслы требовали иных средств. Многие баховские сочинения не «вмещаются» в современный ему клавир, они кажутся написанными для инструмента, которого еще нет, но появление, которого композитор безошибочно предчувствует. Всем своим творчеством он как бы подсказывает пути развития и усовершенствования самого инструмента.

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

Новаторство Баха заключается, прежде всего, в обогащении содержания клавирной музыки, в смелом расширении ее образного диапазона. По своей значимости клавирные пьесы композитора не уступают его органным или вокально-инструментальным произведениям.

Бах доказал, что клавирная музыка может раскрывать и интимнейший лиризм, и глубокую философскую мысль, и праздничную приподнятость чувств, и душевную смятенность. Она способна воплощать образы внутреннего мира и образцы объективные, раскрывать их очень конкретно (например, подробно проследить развитие чувства) и обобщенно (например, передавая динамику самой жизни). Новое, самое разнообразное содержание стало достоянием клавирного искусства.

Звонкий, четкий и довольно быстро угасающий звук клавесина побуждал композиторов-современников Баха к созданию музыки подвижной, тонко

украшенной мелизматикой (особенно в медленных пьесах), часто - энергичной, моторной, но всегда основанной на четком пальцевом ударе. Бах ощутил иные возможности инструмента - тонко доносить смысл каждой интонации, важной в образном смысле детали.

Именно на этом основывает свои клавирные темы Бах. Их выразительность крайне сконцентрирована. Здесь все существенно - паузы, лиги, фразировка. Отдельные интонации приобретают особую выпуклость, весомость. «Ударность» же инструмента Бах упорно стремится преодолеть: в противовес сложившейся традиции он старается выявить в нем новое качество - певучесть. Такая трактовка клавиря связана с образным миром баховской музыки, с ее глубоким лиризмом.

Насыщение клавирной музыки кантабильностью требовало и новых исполнительских приемов. Это привело Баха к реформе самой техники игры. Вместо обычного в его время использования трех пальцев - второго, третьего и четвертого - он вводит в употребление также первый и очень редко участвовавший в игре пятый. Кроме того, применявшуюся тогда систему перекрещивания пальцев (после третьего - второй, после четвертого - третий и т.п.) он дополняет, а подчас и заменяет системой подкладывания первого пальца под третий и четвертый.

Эта новая аппликатура давала возможность продлить мелодическую линию. В каком-то смысле она уподобляла технику игры на клавире игре смычком по струнам. От своих учеников Бах требовал, прежде всего, выработки legato. С этой целью композитор создал ряд инструктивных сочинений (таковы «Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции»; даже «Хорошо темперированный клавир» был задуман как сборник инструктивных пьес, ставящих перед исполнителем задачу певучести игры).

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

Не ограничиваясь жанрами, традиционными для этого инструмента, Бах обращается также к тем, которые сложились в музыке органной, скрипичной. Под непосредственным воздействием итальянского скрипичного концерта возникли клавирные концерты Баха - он явился родоначальником этого жанра. Из органного искусства Бах заимствует жанр фантазии и фуги, прелюдии и фуги. Именно в условиях клавира этот «малый цикл» получает наиболее последовательную и глубокую разработку.

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

Влияние инструментальной узорчатости (например, органной музыки сказывается в исполнении общих форм движения, гармонических и регистровых красок, в придании пышности музыкальной фактуре, в особой роли импровизационности (таковы, например, «Хроматическая фантазия и фуга», токката из партиты ми минор).

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

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

Именно в области клавирной музыки, где композитор менее всего был связан традицией (не столь богатой, как, например, в органной музыке), он особенно много экспериментировал. Поиски нового были направлены, в частности, на углубленную разработку самого музыкального языка, закономерностей формы.

В клавирном творчестве Бах особенно смело разрабатывал такую новую область музыкального языка, как гармония. Здесь получила свое законченное, классическое выражение fuga - наиболее сложная и совершенная из полифонических форм.

Клавирные произведения композитор писал на протяжении всего творческого пути. Так, в Арнштадте он создал «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», в Веймаре начал работать над клавирными концертами. Большинство сочинений для клавира было написано в Кётене, между 1717 и 1723 годами. Здесь клавирный стиль Баха достигает полной зрелости. В Кётене созданы первый том «Хорошо темперированного клавира» (окончательно «отшлифован» в Лейпциге), «Хроматическая фантазия и fuga», Французские и Английские сюиты.

Клавирное творчество продолжается и в последний период. Второй том «Хорошо темперированного клавира», сборник партит, Гольдберговские вариации, концерты для трех клавиров - все это родилось в Лейпциге. Здесь композитор подвел итог всей своей работе в области клавира. «Итальянский концерт» явился высшим достижением в жанре концерта.

В сборнике партит Бах дает особенно яркую и индивидуальную трактовку жанра старинной сюиты. В Лейпциге композитор обобщает опыт и своей многолетней работы над fugой, с методической последовательностью раскрывая возможности этой формы в «Искусстве fugи».

Fуга - полифоническое произведение, подчиненное строгим композиционным нормам. Музыкальная мысль развивается в ней последовательно-логически; в fugе больше, чем в каком-либо ином жанре, выявляются интеллектуальные свойства музыкального искусства. Общее содержание fugи,

особенности строения и развития определяются ее начальной темой. Это «зерно», из которого произрастает все произведение. Поэтому поиски темы, шлифовка ее - важнейший этап композиторской работы над фугой.

Музыкальный образ фуги един, в нем нет внутренних противопоставлений, контрастов. Новое выявляется здесь только за счет преобразования и переосмысления темы. На первый взгляд этому противоречит существование так называемых двойных и даже - реже - тройных фуг, то есть фуг на две или три темы. Однако это противоречие кажущееся.

Вторая и третья темы сложной фуги обычно не противостоят первой, а оттеняют или дополняют ее. Чаще всего, они не отличаются той степенью индивидуальной выразительности, которая свойственна первой, ведущей теме. Нередки случаи, когда эти последующие темы (или одна из них) построены на так называемых общих формах движения.

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

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

В истории развития фуги сложилось два типа ответа: реальный (буквальное повторение темы на квинту выше или на кварту ниже) и тональный

(с такими изменениями интервалов в теме, которые должны сохранить основные ступени главной тональности и не увести от нее слишком глубоко в область доминанты).

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

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

Разработка посвящена дальнейшему развитию музыкального материала. Тема здесь подвергается различным преобразованиям, прежде всего - тональным. Тонико-доминантовая сфера экспозиции, как правило, в разработке не затрагивается, зато субдоминантовая может быть представлена очень разнообразно.

Для разработки типично появление параллельной тональности, могут быть использованы и более далекие. Вообще тональное развитие в разработке открывает перед композитором большие возможности. Тональные планы классических фуг бесконечно разнообразны. Именно тональное развитие явилось одним из наиболее ценных завоеваний классической фуги.

Некоторым изменениям подвергаются и сами темы. Чаще всего эти изменения связаны с их ритмическим строением: тема проходит либо в уменьшении, то есть вдвое меньшими длительностями, либо в увеличении - вдвое большими (иногда встречаются и частичные изменения ритма темы). Тема может звучать в обращении, то есть в таком новом варианте, который строится на интервалах, образующих тему, но взятых в обращении.

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

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

В фуге могут быть эпизоды, где тема отсутствует. Они носят название интермедией. В развитии целого интермедии часто играют роль отстраняющих эпизодов, моментов эмоционально-смыслового разрежения. Однако они могут выполнять и иную функцию: основанные на интонациях темы и противосложения, часто построенные секвентно, интермедии порой также становятся важным этапом развития; главное в них - интонационные изменения материала.

Этот метод получит довольно широкое развитие в формах гомофонно-гармонической музыки (полнее всего - в сонатной форме). Интермедии могут появляться во всех разделах фуги, часто они обозначают грани ее формы, но их может и не быть вовсе. Отсутствие интермедий - тоже средство музыкально-образного развития.

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

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

Бах первый ощутил универсальность клавира. Он превратил этот инструмент в настоящую творческую лабораторию, где, не стесняемый внешними запретами и церковным контролем, мог свободно экспериментировать и осуществлять самые смелые проекты и идеи. Композитор заимствует из богатейшего арсенала органной, скрипичной, оперной литературы стилистические приемы, особенности формы и делает их достоянием клавирного искусства. Он по-новому трактует клавирную сюиту, широко использует импровизационные и имитационные формы, практиковавшиеся раньше преимущественно в органной музыке.

Применяя достижения скрипичного искусства, он способствует образованию нового жанра клавирного концерта. Жанровое богатство баховской клавирной музыки дополняется огромным количеством всевозможных вариаций и педагогических пьес. Труды мыслителя-новатора и вдохновенного художника, труда мастера, проницательного и кропотливого, обязана фортепианная музыка своим блестящим будущим. Бах был ее основоположником.

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

Первому тому прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», завершеному в Кётене в 1722 году, предшествовал большой труд. Двадцать четыре прелюдии и фуги, составляющие первый том «Хорошо темперированного клавира», - по сей день непревзойденные образцы полифонической клавирной музыки.

Много лет спустя, в Лейпциге, Бах вновь возвращается к проблеме цикла из прелюдии и фуги с привлечением всех тональностей мажорного и минорного ладов. Так появляется второй том «Хорошо темперированного клавира» из двадцати четырех прелюдий и фуг. Он справедливо считается своеобразной энциклопедией баховских образов. В редком разнообразии камерных форм Бах раскрывает большой и сложный внутренний мир человека, богатейшую область человеческих чувств.

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

Это произведение Бах писал, желая внедрить в художественную практику умение пользоваться всеми тональностями темперированного строя, о чем сам объявил в следующих выражениях: «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажорные, так и минорные. Написанные для пользы и употребления жадной до учения музыки молодежи, особенно же для препровождения времени тех, кто уже искусен в этой области».

Темперированный, или равномерный, «выровненный» строй, в отличие от натурального, основан на делении октавы на двенадцать равных полутонов. Настроенный натурально клавишный инструмент звучал чисто в пределах тональностей с малым количеством знаков; тональности свыше трех-четырёх знаков звучали фальшиво и почти не употреблялись.

Чем больше возрастала роль клавира как аккомпанирующего и как сольного инструмента, тем сильнее назревала необходимость в едином правильном строе, который позволил бы применять все тональности мажорного и минорного ладов, свободно модулировать, пользоваться неисчерпаемыми возможностями энгармонизма. Темперация была известна и до Баха, однако

только гений Бах смог систематизировать и обобщить с такой художественной силой потребности и стремления своего века, предвосхитить то, что лишь позже вошло в музыкальную практику.

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

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

Но есть и общее условие - оно вытекает из существа полифонической музыки и ее форм - контрастное сопоставление импровизационной прелюдии и строго конструктивной fugи. Этот обязательный, так сказать, внешний контраст углубляется внутренним, когда сопоставляются различные по содержанию и характеру музыкальные образы.

Так, мужественному, энергичному, с моторным поступательным движением, музыкальному образу до-минорной прелюдии противопоставляется изящная грация fugи; «оборотной стороной» идиллической соль-минорной прелюдии оказывается скорбная лирика fugи; легкому скольжению ре-мажорной прелюдии с ее скрипичной фактурой противопоставлена пышная, театральная-нарядная fuga (I том).

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

слитность прелюдии и фуги определяется не контрастным различием, а общностью содержания музыкальных образов.

Прелюдию отличает четкий и энергичный ритм. Быстрый темп и единообразная фактура (шестнадцатые) придают музыке большую оживленность и подвижность. Именно такой непрерывно текущий характер движения присущ прелюдиям полифонического склада.

В основе большинства фуг лежит одна тема. Значительно реже встречаются двойные и тройные фуги - с двумя и тремя темами. Фугу всегда начинает один голос, который излагает тему. Как в инвенциях и симфониях, тема фуги является тем «зерном», из которого вырастает все произведение.

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

Помимо «ХТК» у Баха есть ряд отдельных прелюдий-фуг, прелюдий-фугетт, фантазий-фуг, токкат, фуг и фугетт для клавира. Среди них встречаются и скромные по масштабам пьесы, вероятно учебного назначения, и развернутые, величественные и пассажные в органном стиле.

Семь клавирных токкат Баха - блестящие произведения с существенными признаками импровизационности, идущей более всего от органных традиций. Композиция целого обнаруживает известное сходство с более крупными инструментальными циклами. Разделы токкаты (их три-четыре) различны по темпу и типу изложения, наиболее весома обычно фугированная часть, повсюду, так или иначе, выделено лирическое Adagio.

Особое место среди клавирных сочинений Баха занимает Хроматическая фантазия и fuga ре минор по характеру тематики и образности, по масштабам формы и звучания. Наследуя традиции органного искусства (монументальность, импровизационный размах), Бах одновременно внес в рапсодические речитативы фантазии и тему фуги подчеркнуто субъективное нача-

ло, близкое драматическим формам. Фантазия до предела насыщена патетической драматического высказывания, fuga как бы умеряет непосредственное выражение чувств, не снимая остроты впечатления.

В целом это произведение, так сказать, чрезвычайное по силе и размаху воплощения необычных в своем напряженном драматизме образов. Поэтому Бах и включил в клавирную фантазию выразительные свойства больших органных импровизаций, соединив их с музыкально-драматической декламацией театрального происхождения.

Наряду с собственно полифоническими формами Бах охотно разрабатывал на клавире и циклические формы. Шесть Французских сюит, шесть Английских сюит и семь партит позволяют с достаточной полнотой представить, как именно композитор понимал цикл клавирной сюиты, и как изменилось у него это понимание.

В отличие от Генделя, совершенно свободно понимавшего цикл клавирной сюиты, Бах тяготел к устойчивости в составе цикла. Его основу неизменно составляли аллеманда, куранта, сарабанда и жига, в остальном же допускались различные варианты.

Смысл сопоставления четырех основных частей в сюите на первый взгляд заключается в контрастах динамического порядка: более мягком между умеренной и «плотной» аллемандой и легко подвижной курантой, более острым между медленной, эмоционально насыщенной сарабандой и стремительной жигой. Этим дело и ограничивалось у многих предшественников и современников Баха. Он же углубил этот контраст как эмоциональный, образный и тем самым наметил новые функции частей в сюитном цикле.

Лучше всего это прослеживается на примере его сарабанд. Не нарушая некоторых традиционных признаков движения, Бах придает сарабандам своих сюит и партит небывалую глубину выразительности, приравнивая их по значительности к другим прекрасным образцам своей лирики и патетики. Благодаря этому сарабанда становится подлинным лирическим центром цикла. За ней следуют, еще более оттеняя ее функцию, легкие танцы и пьески

интермеццо, а заключительная жига образует рассеивающий, стремительный, оживленный финал. Так динамические контрасты цикла начинают перерастать в сюитах Баха в контрасты образные.

Для клавирных инструментов предназначен учебно-композиторский труд Баха «Искусство фуги» (1749-1750). Здесь он на исходе дней пожелал собрать и подытожить многое, что накопилось у него в полифоническом мастерстве, и создал на основе ясной несложной темы тринадцать фуг и четыре канона. Помимо множества полифонических комбинаций в одиннадцати фугах, двенадцатая и тринадцатая решают хитроумную задачу: в каждой из них вторая половина зеркально отражает первую.

Поставленная Бахом специально-методическая цель не предполагала особой образной широты или какой-либо непосредственности высказывания в этом цикле. Но проявленное им во всей сложности искусство полифонии свидетельствует о величайшей ясности ума, которую композитор сохранял до конца дней.

Строго говоря, пьесы учебного назначения у Баха не отграничены резкой чертой от других его клавирных произведений. 20 маленьких прелюдий, 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций, сочиненные специально для учебных занятий, несут на себе яркий отпечаток личности композитора и - в своих скромных рамках - представляют его индивидуальный стиль. Они издавна знакомы всем музыкантам, поскольку первыми вводят их в изучение великого баховского наследия.

2. Клавирная музыка Г.Ф. Генделя

Только в сравнении с операми и ораториями Генделя его инструментальная музыка может представляться менее значительной. Но сама по себе она очень показательна для него, крепко связана с главнейшими областями его творчества и полна художественного интереса. Хотя на тернистом пути

композитора инструментальные произведения были скорее отдыхом, чем предельным напряжением сил, он успел написать их очень много: более 50 концертов, более 40 сонат и около 200 пьес для клавира или органа, а также различных инструментальных составов.

В отличие от Баха, у которого вокальное и инструментальное начала равно значительны и образуют художественный синтез, для Генделя решающее образное значение приобретает музыка со словом: она, ее образы, ее картинно-изобразительные свойства воздействуют на инструментальные жанры, определяя зачастую не только их тематизм, но и общий облик пьес или их частей. Известны многочисленные примеры прямой связи между операми-ораториями Генделя и его инструментальными произведениями.

Так, в одной из трио-сонат (ор. 5 № 2) третья и четвертая части (Мюзет и Allegro) взяты автором из его оперы «Ариодант», а в другой сонате из того же опуса (№ 4) музыка отчасти заимствована из оратории «Аталия». В органном концерте ор. 4 № 4 первая часть совпадает с музыкой хора из оперы «Альцина», а в концерте № 5 звучит музыка из оратории «Эсфирь».

Гораздо реже встречаются обратные случаи, когда Гендель использует свои инструментальные фуги или часть concerto grosso в контексте оратории. Все это свидетельствует и о единстве круга образов в различных жанрах вокального и инструментального творчества, и - в некоторой мере - о тенденциях «скрытой» программности в инструментальных произведениях Генделя.

Наиболее характерным для творческого облика композитора следует считать жанр концерта - для органа, для других инструментов и ансамблей (concerto grosso), для оркестра. Именно с этими произведениями Гендель выступал перед большой концертной аудиторией, играя органные концерты или руководя исполнением concerto grosso в тот же вечер, когда исполнялась та или иная его оратория.

И для него самого, и для публики, особенно если он сам импровизировал на органе, концерты звучали музыкой большого плана, крупного штриха, ярко динамичной, поэтической, оттеняемой сильными контрастами между

частями цикла. Она и складывалась в его воображении как направленная на публику, как создаваемая для сегодняшнего дня, рассчитанная на собственное исполнение и допускающая при этом дальнейшую импровизацию. Вероятно, в процессе сочинения концертов авторская импровизация тоже имела место. Во всяком случае, записывая концерты для органа, Гендель помечал места для возможной импровизации.

Концерт № 6 состоит всего из двух частей, между которыми орган играет «по желанию»: видимо, вторая, медленная часть цикла целиком импровизировалась органистом перед публикой. Однако импровизационность в сочинении концертов сказывалась не только в масштабах этих допущений, но, надо полагать, и в самом процессе творчества, в формировании состава цикла, в поисках тематизма его частей.

Тут могли внезапно возникнуть и заранее не предусмотренные самоорганизации: характер образов, уже созданных и всплывших в памяти, вдруг «подходил» к общему замыслу цикла. Даже сочиняя *concerti grossi*, т.е., как правило, не имея в виду собственной импровизации перед публикой, Гендель в известной мере «импровизировал» состав цикла, а быть может, и ход развития в той или иной из его частей.

В то время как Бах разрабатывал определенный тип концертного цикла, Гендель допускал свободный его состав и чаще всего как раз не придерживался принципа «быстро-медленно-быстро». По существу, мы не найдем у Генделя собственно концертных циклов в их отличиях от иных. Решают дело лишь характер изложения да состав исполнителей. Одна и та же часть может встретиться и в концерте, и в сонате.

Сопоставляя у Генделя *concerti grossi*, концерты для органа и трио-сонаты, можно убедиться, что он не делал принципиальных разграничений между циклами концерта-сонаты-сюиты. От четырех до восьми частей содержат *concerti grossi* и концерты для оркестра, четырехчастный цикл преобладает в органных концертах, от трех до шести частей включают циклы трио-сонат оп. 5. В известной мере и в этом отношении Гендель импровизирует.

Как и для Баха, концерт для Генделя - произведение по преимуществу ансамблевое. Подавляющее большинство его концертов - либо *concerti grossi*, либо концерт для органа с оркестром. Хотя Гендель мог пробовать свои силы и раньше, все же его внимание к форме *concerto grosso*, надо полагать, было привлечено в Италии, когда он встречался с Корелли и мог неоднократно слушать его произведения.

Гендель не склонен к установлению твердых функций для частей цикла. В этом смысле его мышление не порывает с сюитностью. Для него важна чередка образов всякий раз (или почти всякий раз) особая в как бы импровизированной последовательности частей. При этом он, однако, стремится выявить сами возможности концертного письма, концертного стиля в понимании того времени.

Отсюда более гомофонный склад и тенденции тематической разработки в одних частях, переключки групп инструментов в других, выделение «поющей» мелодии у солирующих инструментов, имитационность, но вне классической фуги, и многие иные признаки генделевских *concerti grossi*.

Самой же главной особенностью его концертов является принцип многопланового контраста, связанный со стилевой системой барокко и весьма действенный тогда в искусстве, обращенном к широкой концертной аудитории. Совершенно свободно смешивает Гендель едва ли не в каждом концерте части разного типа, и в этой непринужденности, бесспорно есть своя прелесть, поскольку возникают «непредвиденные» слушателем контрасты.

Концерты Генделя для органа нарушают традицию хотя бы внешней связи с исполнением в церкви, являясь чисто светскими произведениями. В них можно встретить части в танцевальном движении и просто обозначенные как менуэт, гавот, бурре.

По свидетельству современников, слушатели восхищались игрой Генделя на органе, его вступительными импровизациями, самим звучанием концерта под его руками, контрастами оркестровых созвучий и сольных каден-

ций, импровизируемых органистом. Музыка не только оживала в таком исполнении, но и творилась в его процессе.

В большинстве органных концертов Генделя цикл состоит из четырех частей, которые чередуются по принципу старинной сонаты-сюиты, но без предпочтения какой-либо схемы цикла. Первой его частью, например, может быть и Grave, и Pomposo, и Allegro, и Larghetto, и Adagio. В сущности, мы не знаем этих начал, ибо перед ними Гендель импровизировал вступительную прелюдию.

Далеко не всегда мы в точности представляем средние медленные части. Иногда это бывает пассакалья (op. 7 № 1 и 5) или Alla siciliana (op. 4 № 5), иногда же для медленной части только оставлено место «ad libitum» (op. 7 № 6). Помимо того и в пассакалье для Генделя было естественно расширять форму при исполнении.

Соната мыслилась Генделем в первую очередь как камерный ансамбль, как трио-соната в традиции XVII века, причем не исключая и сюитных частей. По-старинному композитор обозначал и состав своих сонат: сонаты или соло для флейты, или гобоя, или скрипки с basso continuo для клавесина или басовой скрипки (сборник op. 1), сонаты или трио для двух скрипок, или флейт, или гобоев с basso continuo (op. 2), сонаты или трио для двух скрипок или флейт с basso continuo (op. 5). Впрочем, из этого не следует, что произведения архаичны по стилю.

Среди самых ранних из сохранившихся сочинений Генделя - именно шесть его трио-сонат для двух гобоев и клавесина (1696), написанных, возможно, еще под руководством Цахау. В юные годы композитор эпизодически возвращался к сонате для ансамбля разных составов (гобой, фагот и basso continuo; viola da gamba и концертирующий клавесин), но лишь под впечатлениями от Италии он почувствовал себя в этом роде музыки свободнее и увереннее.

Пятнадцать сонат для солирующего инструмента (флейты, гобоя или скрипки) с basso continuo op. 1 написаны в форме старосонатного цикла (как

правило, из четырех частей с медленной первой) и отличаются ясностью и простотой стиля, мелодичностью тематизма, преобладанием гомофонного склада. В ряде случаев Гендель избирает для финала движение жиги.

Трио-сонаты второго и третьего сборников несколько более сложны, развиты по форме, а главное, более многообразны в трактовке цикла как по углублению полифонического письма в отдельных частях, так и по сочетанию их с танцевальными.

Но классическая форма фуги отнюдь не характерна для этих произведений: если два верхних голоса (в частности, две скрипки) и могут вести полифонический диалог, то партия *basso continuo*, помимо линии самого баса, фиксирована лишь гармонически. Сонаты третьего сборника, созданного в 1738 году, различны по составу цикла (от трех до шести частей), смешивают «сонатные» части с «сюитными» и обнаруживают вообще свойственное Генделю стремление к композиторской импровизации.

Клавирная музыка Генделя лишь отчасти соприкасается с органной - более всего через полифонические жанры. Не случайно композитор обозначает издание 1735 года «Шесть фуг или импровизаций для органа или харпсихорда» (то есть клавесина).

Но основной формой клавирных произведений у него является сюита, хотя он пишет для клавира и фантазию, и каприччо, и сонату, и вариации разного типа. Клавесин - в большой мере инструмент салонного и домашнего музицирования, а также учебных занятий: вероятно, легкие клавирные пьесы Генделя и, во всяком случае, его «*Lessons*» возникли с инструктивным назначением.

В сочинениях Генделя, как убедительно доказывают историки клавирной музыки, органически скрестились и самостоятельно претворены воздействия немецкой, итальянской и французской творческих школ. Раньше всего он воспитывался в традициях немецкой музыки - Цахау, Кунау, Пахельбеля, из более ранних образцов - Фробергера. Это видно, например, по его маленьким чаконам, где он варьирует короткую ясную тему много раз совсем в духе

Пахельбеля. О том же говорят и подбор традиционных танцев в сюите, их фактура, их зачастую скромные - в сравнении с французскими - украшения.

И все же клавирные сюиты Генделя в целом совсем не эклектичны и по общему облику отнюдь не совпадают с клавирными циклами итальянцев или французов. Он остается и в этом скромном жанре всецело самим собой - со своей многоплановостью контрастов, со свободой творческой импровизации в составе циклов, с обильными оперно-ораториальными ассоциациями.

Цикл сюиты Гендель понимает, пожалуй, еще более свободно, чем цикл концерта или сонаты. Некоторые произведения открываются торжественными прелюдиями органного размаха или французской увертюрой и содержат серьезные, содержательные фуги, другие совпадают с сонатами старого типа, третьи - с собственно танцевальной сюитой.

При этом отдельные части цикла могут приближаться по изложению к Adagio для концертирующей скрипки с сопровождением или двухчастным клавирным сонатам типа Д. Скарлатти (сюита F-dur: Adagio - Allegro - Adagio - фуга). Само участие танцев в сюите всегда колеблется.

На примере клавирной музыки Генделя убедительно подтверждается особенность его композиторского отношения к фуге. Признанный в мире полифонист, создатель монументальных полифонических хоров в ораториях, Гендель, оказывается, совсем не стремился разрабатывать форму фуги, взятую отдельно или в «малом цикле» прелюдия (фантазия) - фуга, как разработанная она у Баха. Фуга чаще всего существует и воздействует в нестрогом полифоническом или совсем не полифоническом контексте - это остается характерным и для вокальных, и для инструментальных форм у Генделя.

Для него много интереснее фуга в оратории, в concerto grosso, в органном концерте, в клавирной сюите, чем сама по себе или в малом цикле. Конечно, он в принципе писал и отдельные фуги, но редко, порой с инструктивными целями (ранние «Шесть легких фуг для органа или клавира») или в особых случаях (для игры в четыре руки).

Названные «Шесть фуг или импровизаций для органа или харпсихорда» оп. 3, выпущенные отдельно в 1735 году, составляют единственное в своем роде исключение во всем гигантском творческом наследии Генделя. Между тем органно-клавирные фуги Генделя имели большой успех у его современников, распространялись в рукописях, исполнялись и слушались как произведения ясно-доходчивые, «говорящие», выразительные.

Обычно отмечают большую импровизационность генделевских фуг, их связь с прошлым в смысле значения экспозиционности и не слишком развитой средней части, преобладание гармонии над линейностью, а в итоге менее активную концентрацию формы в целом.

Музыкальному мышлению Генделя присуще особая внутренняя театральность, она в полную силу сказывается в большинстве его ораторий, она по-своему проявляется и в его инструментальной музыке, она движет его многоплановыми контрастами, стимулирует импровизацию.

Concerti grossi и органные концерты, трио-сонаты и клавирные сюиты дают в своей череде образов, словно ряд картинных и характеристических зарисовок разного плана, разного эмоционального наполнения, разного тона и колорита, контрастирующих с почти театральной выпуклостью. Но при всей этой внутренней театральности ею, в конечном счете, управляет мудрость композитора-режиссера: Гендель умеет достигнуть цельности композиции и равновесия ее частей.

3. Анализ особенностей творчества Баха и Генделя

Из композиторов первой половины XVIII века Гендель имеет преимущественное право на сопоставление с Бахом. Ровесники и соотечественники, они оба воспитывались, прежде всего, в немецких традициях полифонии, органной и клавирной музыки, хорового письма. Оба являются крупнейшими

полифонистами эпохи, мастерами огромного масштаба, тяготеющими к синтетическим вокально-инструментальным формам.

Оба претворили в своем искусстве многосторонний художественный опыт различных национальных школ и сумели сделать из него самостоятельные творческие выводы. Оба поднялись до широкого обобщения исторических традиций предшествующего времени и открыли для дальнейшего музыкального развития новые перспективы.

Так или иначе, оба композитора еще связаны с духовной тематикой, но система их образов уже не стеснена ею. При всех творческих особенностях Бах и Гендель представляют один и тот же исторический этап на пути своего искусства. Эти черты общности между ними достаточно отчетливо выступают, когда мы их оцениваем, во-первых, на значительной исторической дистанции, а во-вторых, в сравнении со многими другими их современниками.

Тем более показательны существенные различия между Бахом и Генделем в их творческих судьбах. Очень по-разному сложилась их жизнь, и совсем не похожи оказались общественные условия их деятельности. Много, возможно, зависело здесь от различия индивидуальностей, характеров и вкусов у того и у другого композитора. Но далеко не все.

Характер Генделя смолоду был таков, что его повлекло сначала в Гамбург, потом в Италию и, наконец, в Англию, где он и обосновался до конца дней. При этом сфера его деятельности все расширялась и возможности общения с аудиторией возрастали. В итоге Гендель жил и работал в такой общественной среде и условиях, какие были весьма далеки Баху и в Веймаре, и в Кётене, и в Лейпциге.

Бах творил по внутренним побуждениям, как и Гендель, но он не мог постоянно рассчитывать на достойное исполнение своих произведений, не мог надеяться на их широкое распространение и признание. Гендель располагал превосходными исполнительскими силами, едва ли не лучшими в Европе, его сочинения были обращены к широчайшей по тому времени аудито-

рии, из-за них сталкивались и боролись мнения, они вызывали восторг или отрицание, признание или нападки.

И Бах, и Гендель беспрестанно выдерживали борьбу за свое искусство, но плацдармы ее были несравнимы. Бах сталкивался со школьным начальством, консисторией или магистратом; Гендель - с общественными кругами и политическими партиями.

Сколько бы ни досаждала Баху немецкая провинциальная ограниченность тех, кто был поставлен над ним, его творческое внимание неизменно и независимо от этого было направлено вовнутрь, на осуществление прекрасных творческих замыслов.

Гендель всегда мог творить в обоснованной надежде на первоклассное исполнение, на немедленную реакцию слушателей. Его внимание было направлено и вовнутрь творческого процесса и одновременно вовне – к организации собственных спектаклей и концертов, к общественному мнению, к ожидаемым откликам и возможным спорам.

Поле боя у Генделя было таково, что он встал на виду всей Европы: его поражения и победы совершались на широкой общественной арене. Баха знали в Германии как органиста, немногие знатоки ценили за ряд произведений, а жизненная борьба его никому за пределами самого узкого круга не была, да и не могла быть известна.

И все же величие творческих концепций Баха нимало не уступает величии лучших ораторий Генделя, а по глубине образного содержания, по силе воплощения трагического начала Бах превосходит Генделя. Их творчество в значительной степени разнонаправленно: у Баха более в глубь и вовнутрь душевного мира, у Генделя - также в ширь и вовне его; у Баха все решает душевное движение, и ему подчинено остальное в раскрытии любой темы, у Генделя сильны также действенность и картинность творческого воображения. Бах не склонен был писать оперы, Гендель даже во многих ораториях мыслит сценично, приближается к музыкальной драме.

По своему призванию Гендель, прежде всего драматург в музыке. Именно как драматург он вырвался из ее (оперы) ограниченных рамок и осуществил далее свои идеи в жанре оратории. У Баха его понимание драмы, драматургии в музыке неотделимо от лирического и эпического ее начал, сливается с ними до неразличимости.

В синтетическом вокально-инструментальном письме Баха все выразительные силы равно готовы к действию. Гендель, при всей своей широте, особенно силен в вокальных формах оперы и оратории, в вокальной мелодии, в хоровых полотнах. Его инструментальная музыка гораздо более экспериментальна и менее ровна, словно он «импровизирует» то свое понимание цикла, то характер его частей, то особенности изложения и развития.

Различно в большой степени и отношение Баха и Генделя к прошлому музыкальному искусству. Гендель-полифонист больше зависит от прошлого и одновременно стоит ближе к новым течениям XVIII века, почти миную, однако, ту меру углубления полифонических форм, какой достигнул Бах.

В полифоническом изложении и развитии у Генделя меньше линейной энергии и более ощутима гармоническая основа. Нет у него и особой целеустремленности в формировании высших типов фуги, одновременно тематически концентрированной и допускающей широкий тональный план, с определившимися функциями частей и многообразием частных решений.

Сопоставляя Генделя-полифониста с Бахом, обычно отмечают большую импровизационность генделевских фуг, их связь с прошлым в смысле значения экспозиционности и не слишком развитой средней части, преобладание гармонии над линейностью, а в итоге менее активную концентрацию формы в целом. Следует еще помнить, что фуга Генделя живет по преимуществу в контексте, тогда как фуга Баха живет и многозначительной самостоятельной жизнью в малом цикле, и в контексте крупных произведений. Этим многое определяется.

Фуга Генделя стоит ближе к полифоническим формам его предшественников по своей композиции и вместе с тем больше смыкается с после-

дующим этапом по общему складу музыкального письма. Гендель более просто и гомофонно излагает традиционные танцы в сюитах.

У него всегда легче распознать жанровую основу того или иного раздела композиции: его сицилианы, например, пасторали и марши стоят ближе к первоисточнику. Охотно, с большим мастерством и вне стереотипности он обращается к типовым выразительным средствам и приемам своего времени, сообщая им силу и свежесть новонайденной типичности.

Не свойственна Генделю та мера индивидуализации мелодии, гармонии, ритма, какая характерна для Баха, в частности, когда он создает в импровизационно-патетическом стиле свои лучшие произведения, исполненные трагического чувства. Гендель предпочитает этому сосредоточенное действие более простых выразительных сил: веской в каждом звуке мелодии, ясной аккордовой основы, лапидарной полифонической формы. Композитор владеет великим даром создавать простое как новое и подавать его как первозданное.

Сильные, глубокие чувства, крупные линии, темперамент драматурга, умение и желание двигать массами в монументальных своих созданиях – главные свойства Генделя, могучего и отважного художника. Он, несомненно, был понятнее и доступнее своим современникам, чем Бах. И ближайшие поколения в XVIII веке легче поняли и приняли его искусство.

Музыкальному мышлению Генделя присуща особая внутренняя театральность, которая скорее далека Баху. Она в полную силу сказывается, как мы уже убедились, в большинстве его ораторий. Она по-своему проявляется и в его инструментальной музыке, столь связанной с операми и ораториями. Она движет его многоплановыми контрастами, стимулирует импровизацию в узком и широком смысле слова.

Concerti grossi и органные концерты, трио-сонаты и клавирные сюиты дают в своей череде образов, словно ряд картинных и характеристических зарисовок разного плана, разного эмоционального наполнения, разного тона и колорита, контрастирующих с почти театральной выпуклостью.

Здесь в новой форме отражены и барочная пышность оперного «шесть», и глубокая скорбь подлинно ораториальной фуги, и чистая лирика вокальной сарабанды *lamento*, и скерцозность типа Д. Скарлатти, и патетика пламенной скрипичной импровизации, и галантность модного танца, и наивность английской детской песенки, и идиллическая картинность пасторали, и жанровость народной сценки.

Но при всей этой внутренней театральности ею, в конечном счете, управляет мудрость композитора - режиссера: Гендель умеет достигнуть цельности композиции и равновесия ее частей, не поступаясь многоплановостью контрастов и даже не отказывая себе в импровизации.

Неодинаково решается вопрос и о национальной принадлежности и национальном характере искусства Генделя и Баха. До двадцати с лишком лет Гендель находился в Германии, а это означает, при быстроте и интенсивности его развития, что он и сложился там как музыкант.

Итальянская музыка и итальянские оперные формы значили для него еще больше, чем для Баха: с 1707 по 1740 год он писал итальянские оперы, хотя со временем обретал в них все большую творческую свободу. Лишь к 1717 году он совсем оставил свою страну и переселился в Лондон.

Общепризнано воздействие на него традиций английского хорового письма, английского народного многоголосия, возможно, и творений Пёрселла, которые он изучал. В Гамбурге, к примеру, Гендель не смог бы стать таким художником, создателем ораторий, каким он стал в Лондоне, где этому способствовала вся общественная атмосфера эпохи Просвещения. Но вместе с тем ни один из английских композиторов того времени нимало не приблизился к Генделю. Значит, дело было не только в общественной атмосфере, но и в собственно музыкальных традициях, творческом даровании.

Для Генделя важно и то, что он был по происхождению и воспитанию немецким музыкантом, и то, что он нашел в Англии общественные условия, способствовавшие дальнейшему творческому развитию его таланта, его личности художника, которая нуждалась в таких условиях. Бах, в отличие от не-

го, не смог бы, надо полагать, работать в Лондоне: как ни трудно ему приходилось в Лейпциге, он слишком глубоко был связан с определенными формами музыкальной жизни и художественного творчества.

В современной научной литературе идет спор о том, какой стране принадлежит Гендель. Немецкие исследователи признают его всецело немецким художником; англоязычные объявляют английским. Мы знаем, что флорентинец Джованни Баттиста Лулли стал французским композитором Жаном Баттистом Люлли, родоначальником оперного искусства Франции.

Однако от Генделя не пошла аналогичная творческая традиция в Англии, он не возглавил английскую школу, которая надолго иссякла после Пёрселла. Таким образом, Гендель стал деятелем английской музыкальной культуры, что в сильной степени сказалось на его творческом пути, но не сделало его представителем этой национальной творческой школы.

Итак, анализ особенностей творчества Баха и Генделя привел к следующему выводу:

- Бах и Гендель представляют один и тот же исторический этап на пути своего искусства;
- неоднозначно решается вопрос о национальном характере искусства Баха и Генделя: Гендель большую часть жизни творил в Англии, Бах никуда не уезжал из Германии;
- Гендель располагал превосходными исполнительскими силами, его сочинения были обращены к широчайшей по тому времени аудитории;
- Бах не мог рассчитывать на достойное исполнение своих произведений, на их широкое распространение, т.е. на немедленную реакцию слушателей;
- творчество Баха больше направленно в глубь и вовнутрь душевного мира;
- творчество Генделя направлено вовне, в ширь. Для него характерно действенность, картинность творческого воображения;

- в полифоническом изложении у Генделя меньше линейной энергии и более ощутима гармоническая основа;

- Гендель не стремился разработать форму фуги, взятую отдельно или в «малом цикле» прелюдия и фуга, как разработана она у Баха.

И все же особенность исторического положения И.С. Баха и Г.Ф. Генделя заключается в том, что они были самыми передовыми художниками своего времени, великими полифонистами эпохи.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XVIII век в истории музыкального искусства Западной Европы открывается двумя крупнейшими фигурами Баха и Генделя. В их творчестве нашли свое широкое обобщение все лучшие тенденции музыкального развития XVI и XVII веков. Этот синтез, однако, смог быть осуществлен у каждого из них лишь в исторических условиях XVIII столетия и бесспорно обозначал новую высокую ступень в движении творческой мысли. Оба композитора не только завершают определенный этап истории музыки, но одновременно начинают новый ее этап и даже смело заглядывают далеко в будущее.

Особенность исторического положения Баха и Генделя заключается в том, что они были самыми передовыми художниками своего времени, подлинными гениями, сложившимися и действовавшими в реальной обстановке феодальной Германии с ее политической и экономической отсталостью, раздробленностью, народной бедностью. И все же эпоха Просвещения наступила - пусть с запозданием и с некоторыми слабостями - и в Германии XVIII в.

Бах по существу стоит уже на пороге этой эпохи, но еще не укладывается в нее как творческая личность. Он более органично связан с традициями прошлого, чем типичные представители Просвещения: с культурными традициями своей страны, с ее религиозными традициями (протестантизм), с традиционными музыкальными жанрами и формами, с полифоническим складом музыкального письма. Вместе с тем он свободен от некоторой ограниченности ранней просветительской мысли в Германии: его искусство более масштабно и глубоко, более перспективно в своем новаторстве.

В соответствии с масштабом новых творческих задач Бах и Гендель всесторонне опирались на опыт отечественного искусства, а также последовательно овладевали всеми передовыми достижениями других творческих школ своей и предшествующих эпох. В немецкой художественной традиции им особенно близка была ее демократическая линия, связанная с поэзией и музыкой протестантского хора, с народными истоками мелодики.

В рамках самой инструментальной музыки композиторов протекает процесс постоянного взаимодействия и взаимообогащения различных ее областей, жанров и типов изложения. Их творчество в принципе синтетично в этом смысле, что не означает, впрочем, утраты его жанровой специфики. Во взаимодействии всех выразительных сил и средств искусства композиторы достигают высшего предела, какого можно достичь, не стирая основных граней между областями и жанрами музыкального творчества.

Клавирная музыка Баха дает целую шкалу движения от простого к сложному - в смысле формы, типа изложения, требований к исполнителю: от маленьких прелюдий, двух- и трехголосных инвенций к Французским и Английским сюитам, от сюит и партит к концертам, к фантазиям с фугами. Различие масштабов и степеней сложности связано, разумеется, и с различным образным содержанием пьес, но они всегда образны у Баха, даже будучи задуманы с учебными, прикладными целями. По существу здесь всё содержательно и всё, в конечном счете, до наших дней составляет школу мастерства для музыканта.

Строго говоря, пьесы учебного назначения у Баха не отграничены резкой чертой от других его клавирных произведений. Ведь и Французские сюиты и даже «Хорошо темперированный клавир» использовались Бахом в педагогических целях. 20 маленьких прелюдий, 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций, сочиненные специально для учебных занятий, несут на себе яркий отпечаток личности композитора и - в своих скромных рамках - представляют его индивидуальный стиль. Характер многоголосия, образные возможности любой легкой прелюдии, самостоятельное движение голосов в инвенциях без подчинения структуре фуги - все это естественно еще в детские годы начинает для нас не «облегченного», а подлинного Баха.

Клавирная музыка Генделя лишь отчасти соприкасается с органной - более всего через полифонические жанры. Но основной формой клавирных произведений у него является сюита, хотя он пишет для клавира и фантазию, и каприччо, и сонату, и вариации разного типа. Композитор написал более 50

концертов, более 40 сонат и около 200 пьес для клавира, а также различных инструментальных составов.

Подытоживая всё вышеизложенное, сделаем следующий вывод:

1. Ровесники и соотечественники, Бах и Гендель, оба воспитывались, прежде всего, в немецких традициях полифонии, органной и клавирной музыки, хорового письма.
2. Оба являются крупнейшими полифонистами эпохи, мастерами огромного масштаба.
3. Оба претворили в своем искусстве многосторонний опыт различных национальных школ и сумели сделать из него самостоятельные творческие выводы.
4. Творчество композиторов разнонаправленно: у Баха более в глубь и вовнутрь душевного мира; у Генделя - в ширь и вовне его, у него сильны действенность и театральность искусства.
5. Гендель не стремился разработать форму фуги, взятую отдельно или в «малом цикле» прелюдия и фуга, как разработана она у Баха.
6. Бах создал классическую фугу, он разработал принципы ее тематизма, обогатил и активизировал многоголосие.

Итак, при всех творческих особенностях И.С. Бах и Г.Ф. Гендель представляют один и тот же исторический этап на пути своего искусства. Характерные черты как общности, так и разнонаправленности между композиторами достаточно отчетливо выступают, когда мы их оцениваем, во-первых, на значительной исторической дистанции, а во-вторых, в сравнении со многими другими их современниками.

РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК

1. Бах, И.С. Хорошо темперированный клавир [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Б. Муджеллини. М.: Музыка, 1977. 117 с. - Часть I.
2. Бах, И.С. Хорошо темперированный клавир [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Б. Муджеллини. М.: Музыка, 1982. 143 с. - Часть II.
3. Бах, И.С. Партиты [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Л. Ройзмана. М.: Музыка, 1972. 55 с. - Тетрадь I.
4. Бах, И.С. Партиты [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Л. Ройзмана. М.: Музыка, 1973. 68 с. - Тетрадь II.
5. Бах, И.С. Токкаты [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Л. Ройзмана. М.: Музыка, 1973. 92 с.
6. Бах, И.С. Французские сюиты [Ноты]: для клавира / И. С. Бах / ред. С. Диденко. М.: Музыка, 1983. 64 с.
7. Бах, И.С. Английские сюиты [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Л. Ройзмана. М.: Музыка, 1971. 118 с.
8. Бах, И.С. Инвенции [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Ф. Бузони. М.: Музыка, 1991. 95 с.
9. Бах, И.С. Полифоническая тетрадь [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / редактор - составитель проф. И.А. Браудо. Л.: Музыка, 1964. 107 с.
10. Бах, И.С. Маленькие прелюдии и фуги [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. Н. Кувшинникова. М.: Музыка, 1990. 63 с.
11. Бах, И.С. - Кабалевский, Д. Маленькие органые прелюдии и фуги [Ноты]: обработка для фортепиано / И.С. Бах - Д. Кабалевский. М.: Музыка, 1986. 79 с.
12. Бах, И.С. Органые хоральные прелюдии [Ноты]: транскрипция для фортепиано / И.С. Бах / ред. Л. Николаева. Л.: Музыка, 1976. 56 с. - Тетрадь I.
13. Бах, И.С. Органые хоральные прелюдии [Ноты]: транскрипция для фортепиано / И.С. Бах / ред. И. Ильина. М.: Музыка, 1972. 28 с. - Вып. 2.

14. Бах, И.С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах [Ноты]: для фортепиано / И.С. Бах / ред. и вступ. статья Л.И. Ройзмана. Киев, «Музична Украина», 1982. 64 с.

15. Гендель, Г.Ф. Сюиты [Ноты]: для фортепиано / Г.Ф. Гендель. М.: Музыка, 1983. 63 с. - Тетрадь I.

16. Гендель, Г.Ф. Пьесы [Ноты]: для фортепиано / Г.Ф. Гендель / сост. и ред. Ю. Питерина. М.: Музыка, 1977. 96 с. - Вып. I.

17. Шостакович, Д. Сочинения для фортепиано. 24 прелюдии и фуги [Ноты]: для фортепиано / Д. Шостакович. М.: Музыка, 1968. 175 с. - Том II.

18. Щедрин, Р. 24 прелюдии и фуги [Ноты]: для фортепиано / Р. Щедрин. М.: Музыка, 1966. 74с. - Том I.

19. Щедрин, Р. Полифоническая тетрадь. 25 полифонических прелюдий [Ноты]: для фортепиано / Р. Щедрин. М.: Сов. комп., 1974. 58 с.

20. Чюрлёнис, М.К. Избранные произведения [Ноты]: для фортепиано / М.К. Чюрлёнис. Л.: Музыка, 1980. 79 с.

21. Мясковский, Н. Избранные пьесы [Ноты]: для фортепиано / Н. Мясковский / Советская фортепианная классика для детей и юношества. М.: Сов. комп., 1986. 72 с.

- Четыре лёгкие пьески в полифоническом роде соч. 43, № 2.

- Полифонические наброски

22. Хрестоматия педагогического репертуара. Пьесы. Полифонические произведения [Ноты]: для фортепиано I - IV классы ДМШ. Часть 1. М.: Музыка, 1994. 79 с.

- И.С. Бах. Маленькая прелюдия до мажор

- А. Гедике. Ригодон, ор. 46, № 1

- Г.Ф. Телеман. Гавот

- А. Гедике. Сарабанда

- Г.Ф. Гендель. Куранта

- Дж. Фрескобальди. Гальярда

23. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано 3-5 классы ДМШ М.: Кифара, 1997. 40 с.

- Ф.Э. Бах. Фантазия
- Д. Циполи. Две фугетты
- Ж.Ф. Рамо. Сарабанда
- И. Л. Кребс. Токката
- М. Глинка. Две двухголосные фуги
- Н. Мясковский. Две двухголосные фуги
- Н. Мясковский. В старинном стиле. Фуга
- М. Скорульский. Фуга

24. Фортепианная музыка для детей музыкальных школ. Полифонические пьесы [Текст]: для фортепиано 6 - 7 классы / составление и педагогическая редакция Ю. Левина. М.: Сов. композитор, 1971. 52 с.

- А. Хачатурян. Инвенция
- Е. Жарковский. Инвенция
- А. Самонов. Жига
- Ф. Куперен. Пьеса
- Л. Соковнин. Шесть пьес в форме канона
- Г.Ф. Гендель. Каприччио
- М. Глинка. Фуга
- Ю. Гурьев. Прелюдия и фуга

25. Хрестоматия педагогического репертуара. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано. 5 кл. ДМШ. Вып. 1. М.: Музыка, 1991. 47 с.

- И. Пахельбель. Чакона фа минор. Хоральная вариация
- Г.Ф. Гендель. Аллеманда из Сюиты соль минор
- И. Л. Кребс. Токката соль мажор
- А. Лядов. Канон соль мажор, ор. 34
- Б. Барток. Канон из цикла «Детям»

26. Хрестоматия педагогического репертуара. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано. 5 кл. ДМШ. Вып. 2. М.: Музыка, 1978. 47 с.

- Дж. Фрескобальди. Токката ля минор
- Ж. Б. Лейе. Три пьесы из сюиты № 3 до минор
- И. Маттесон. Сюита
- Г.Ф. Гендель. Сюита № 11 ре минор
- С. Франк. Канон ми мажор
- Г. Эйслер. Чакона, соч. 32 № 4

- А. Лядов. Сарабанда
- Г. Пахульский. Двухголосная fuga ре мажор
- С. Майкапар. Прелюдия и фугетта, соч. 37 № 4
- Р. Щедрин. Контрапункт из «Полифонической тетради»

27. Учебный репертуар. Полифонические произведения [Ноты]: для фортепиано 5 кл. ДМШ. Часть 1 / сост.- ред. Б.Е. Милич. Киев, 1973. 119 с.

- Ю. Щуровский. Инвенция
- Г. Пахульский. Двухголосная инвенция
- М. Скорульский. Фуга, соч. 30
- С. Павлюченко. Фугетта
- И. Маттесон. Сюита
- Г. Гендель. Аллеманда из «12 легких пьес»
- Д. Кабалевский. Прелюдия и fuga, соч. 61

28. Хрестоматия педагогического репертуара. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано. 6 кл. ДМШ. Вып. 1. М.: Музыка, 1991. 48 с.

- Дж. Фрескобальди. Канцона до мажор
- Г. Бём. Аллеманда фа минор
- Г.Ф. Гендель. Каприччио соль минор
- А. Дюбюк. Фугато ми минор
- М. Чюрлёнис. Фугетта си минор

29. Хрестоматия педагогического репертуара. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано. 6 кл. ДМШ. Вып. 1. М.: Музыка, 1969. 43 с.

- Г.Ф. Гендель. Три танца из Сюиты № 4
- Г. Пахульский. Канон
- А. Гольденвейзер. Фугетта, соч. 14
- Б. Сосновцев. Фуга
- А. Хачатурян. Фуга

30. Учебный репертуар. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано. 7 кл. ДМШ / сост. Б. Е. Милич. Киев: Музыка Украина, 1987. 119 с.

- Часть 1.

- А. Хачатурян. Инвенция
- И.С. Бах. Фантазия до минор
- М. Глинка. Фуга ля минор
- А. Скрябин. Канон ре минор

- И.С. Бах - Д. Кабалевский. Маленькая органная прелюдия и fuga

31. Хрестоматия педагогического репертуара. Полифонические пьесы [Ноты]: для фортепиано. 7 кл. ДМШ. М.: Музыка, 1980. 48 с. - Вып. 1.

- Г.Ф. Гендель. Чакона соль минор

- И. Маттезон. Большая fuga соль мажор

- Ф. Дуранте. Fuga фа минор

- С. Рахманинов. Канон

- Р. Щедрин. Токката - коллаж из «Полифонической тетради»

32. Полифонические пьесы русских композиторов [Ноты]: для фортепиано / сост. В. Натансон. М.: Музыка, 1971. 67 с.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А.Д. Интерпретация музыкальных произведений / На основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века [Текст] // А.Д. Алексеев. М., 1984. 101 с.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства [Текст] / А.Д. Алексеев. Уч. 1-2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
3. Анастаси, А. Дифференциальная педагогика индивидуальных различий [Текст] / А. Анастаси. М.: Педагогика, 1982. 123 с.
4. Архангельский, С.И. Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы [Текст] / С.И. Архангельский. М.: Высшая школа, 1980. 368 с.
5. Баренбойм, Л.Г. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [Текст] / Л.Г. Баренбойм. Л., 1968. 282 с.
6. Бекина, С.И. Музыка и движение [Текст] / С.И. Бекина, Т.П. Ломова, Е.Н. Соковнина. М.: Просвещение, 1983. 238 с.
7. Бобровский, В. Тематизм как фактор мышления. Очерки [Текст] / В. Бобровский. Вып. 1. М.: Музыка, 1989. 268 с.
8. Богоявленская, Д.Б. Пути к творчеству [Текст] / Д.Б. Богоявленская. М.: Молодая гвардия, 1981. 46 с.
9. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарев. М., Издательство «Институт психологии РАН», 1997. 352 с.
10. Браудо, И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе [Текст] / И.А. Браудо. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1979. 72 с.
11. Валькова, В. К вопросу о понятии «Музыкальная тема» [Текст] / В. Валькова // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. 230 с.
12. Вопросы фортепианного исполнительства [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.: Музыка, 1968. Вып. 2. 282 с.
13. Вопросы фортепианной педагогики [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.: Музгиз, 1963. Вып. 1. 196 с.
14. Выготский, Л.С. Педагогическая психология [Текст] / Л.С. Выготский. М.: Астрель, 1991. 672 с.
15. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М. - Л., Музыка, 1966. 314 с.
16. Гарбузов, Н.Н. Музыкант, исследователь, педагог [Текст] / Н.Н. Гарбузов. М.: Музыка, 1980. 270 с.

17. Галацкая, В. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / В. Галацкая. М.: Госуд. муз. изд-во, 1958. 78 с.
18. Гивенталь, Н. Музыкальная литература зарубежных стран [Текст] / Н. Щукина, Б. Ионин // учеб. пособие. Вып. 6. М.: Музыка, 2005. 448 с.
19. Гивенталь, И., Гингольд, Л. Музыкальная литература [Текст] / И. Гивенталь, Л. Гингольд // учеб. пособие для теоретических отделений муз. училищ. Вып. 1.: Г.Ф. Гендель, И.С. Бах. М.: Музыка, 1976. 152 с.
20. Гринштейн, С.Н. Великие фортепианные педагоги прошлого [Текст] / С.Н. Гринштейн. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.
21. Гофман, Э. Мысли о высоком значении музыки [Текст] / Э. Гофман // Искусство в школе. М., 1992. № 2. С. 51 - 63.
22. Документы жизни и деятельности И.С. Баха [Текст]. М.: Музыка, 1980. С. 76.
23. Друскин, М. Концепции творчества и личности И.С. Баха в исторической перспективе [Текст] / М. Друскин. В его кн.: Избранные монографии и статьи. М., 1981. С. 324 - 425.
24. Друскин, М.С. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / М.С. Друскин. М., 1982. 383 с.
25. Друскин, Д. Клавирная музыка [Текст] / Д. Друскин. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 284 с.
26. Доброхотов, Б.В. Бранденбургские концерты И.С. Баха [Текст] / Б.В. Доброхотов. М.: Госуд. муз. изд-во, 1962. 88 с.
27. Из опыта научно-методического обеспечения образовательного процесса [Текст] / отв. ред. О.В. Гросс. СПб.: Наука, 1997. 23 с.
28. История зарубежной музыки. Вып. 6 [Текст] // сост. В.В. Смирнов. М.: Композитор. 626 с.
29. Каган, М. Время как философская проблема [Текст] / М.Каган // Вопросы философии, 1982. № 10. С. 19 - 24.
30. Калинина, Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе [Текст] / Н. Калинина. 2-е изд., испр. Л.: Музыка, 1988. 160 с.
31. Карто, А. О фортепианном искусстве [Текст] / А.Карто. М.: Музыка, 1965. 363 с.
32. Кадцин, Л.М. Музыкальное искусство и творчество слушателя [Текст] / Л.М. Кадцин. М.: Высшая школа, 1990. 303 с.
33. Коган, Г. У врат мастерства [Текст] / Г. Коган. М.: Классика - XXI, 2004. С. 52 - 73.

34. Кершнер, Л. Народно-песенные истоки мелодики Баха [Текст] / Л. Кершнер. М., 1959. С. 11 - 46.
35. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика [Текст] / В.В. Крюкова. Ростов н/Д.: Феникс, 2002. 288 с.
36. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2-х книгах. Кн. 1: от античности к XVIII веку [Текст] / Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1986. 462 с.
37. Ливанова, Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции [Текст] / Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1980. 287 с.
38. Ливанова, Т.Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств [Текст] / Т.Н. Ливанова. М.: Музыка, 1977. 528 с.
39. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М.Н. Лобанова. М.: Музыка, 1994. 320 с.
40. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений [Текст] / Л. Мазель. М.: Музгиз, 1960. С. 34-76.
41. Мазель, А.А. Вопросы анализа музыки [Текст] / А.А. Мазель. М.: Сов. Композитор, 1991. 376 с.
42. Махмутов, М.И. Проблемное обучение. Основные вопросы теории [Текст] / М.И. Махмутов. М.: Педагогика, 1975. 165 с.
43. Мелик - Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности [Текст] / А.А. Мелик - Пашаев. М.: Музыка, 1981. 265 с.
44. Морозов, С.А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / С.А. Морозов. 2-е изд. М.: Мол. гвардия, 1984. 254 с. (Жизнь замечательных людей).
45. Мильштейн, Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения [Текст] / Я. Мильштейн. М.: Музыка, 1967. 352 с.
46. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. 319 с.
47. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки [Текст] / Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1988. 254 с.
48. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г.Г. Нейгауз. М.: Музыка, 1988. 240 с.
49. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» [Текст] / В.Б. Носина. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1991.
50. Основицкая, З.К. В мире музыки [Текст] / З.К. Основицкая, А.А. Казаринова. М.: Музыка, 1996. 53 с.

51. Очерки по методике игры на фортепиано [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.: Музыка, 1965. Вып. 2. 344 с.
52. Петриков, С. Роль драматургии в композиционном процессе [Текст] / С. Петриков // Советская музыка, 1987. № 4. С. 77-88.
53. Петров, Ю.П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха (I том) [Текст] / Ю.П. Петров // Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990.
54. Протопопов, В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха [Текст] / В. Протопопов. М.: Музыка, 1981. 355 с.
55. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. учеб. пос. [Текст] / Под ред. Г.М. Цыпина. М.: Академия, 2003. 368 с.
56. Ражников, В.Г. Резервы музыкальной педагогики [Текст] / В.Г. Ражников. М.: Знание, 1980. 96 с.
57. Ройзман, Л. Заметки о некоторых клавирных произведениях И.С. Баха, особенно о токкатах [Текст] / Л. Ройзман // В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М., 1976.
58. Ройзман, Л.И. Этюды о практической педагогике (Клавирное творчество И.С. Баха в вопросах и ответах) [Текст] / Л.И. Ройзман. В кн.: Методические записки по вопросам муз. образования. Вып. 2. // Ред.-сост. Н.Л. Фишман. М., 1979. С. 184-223.
59. Раппопорт, С.Х. Искусство и эмоции [Текст] / С.Х. Раппопорт. 2-е изд. М.: Музыка, 1972. 168 с.
60. Русская книга о Бахе [Текст] / сб. статей // Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1985. 365 с.
61. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С.И. Савшинский. М. - Л.: Музыка, 1964. 187 с.
62. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. М.: Музыка, 1973. 446 с.
63. Скудина, Г.С. Рассказы об Иоганне Себастьяне Бахе [Текст] / Г.С. Скудина. М.: Музыка, 1988. 32 с.
64. Турбовской, Я.С. Средства и методы педагогического воздействия [Текст] / Я.С. Турбовской. М.: Знание, 1980. 108 с.
65. Фейгин, М. Индивидуальность ученика и искусство педагога [Текст] / М. Фейгин. М.: Музыка, 1975. 107 с.
66. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство [Текст] / С.Е. Фейнберг. М.: Классика - XXI, 2001.

67. Фейнберг, С.Е. Творчество И.С. Баха и его значение [Текст] / С.Е. Фейнберг. - В кн.: Пианисты рассказывают // Сост., общ. ред. и вступ. статья М. Соколова. М., 1979. С. 216-241.
68. Форкель, И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях И.С. Баха [Текст] / И.Н. Форкель. М.: Изд. дом «Классика - XXI», 2008. 128 с.
69. Цыпин, Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества [Текст] / Г.М. Цыпин. М., 1988. 335 с.
70. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности [Текст]: учеб. пос. / Г.М. Цыпин, Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 362 с.
71. Чугаев, А. Особенности строения клавирных фуг И.С. Баха [Текст] / А. Чугаев. М.: Музыка, 1975. 253 с.
72. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер // ред. перевода М.С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 728 с.
73. Щапов, А.П. Фортепианная педагогика [Текст] / А.П. Щапов. М.: Советская Россия, 1960. 171 с.
74. Южак, К. Некоторые особенности строения фуги И.С. Баха. Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира» [Текст] / К. Южак. М.: Музыка, 1965. 104 с.
75. Яворский, Б. Сюиты Баха для клавира. Носина, В. О символике «Французских сюит» И.С. Баха [Текст] / Б. Яворский, В. Носина. М.: Изд. дом «Классика - XXI», 2009. 156 с.