

Давыдова Екатерина Геннадьевна

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

доцент кафедры истории и теории музыки,
кандидат искусствоведения, доцент

Поваляева Мария Сергеевна

МБУ ДО «Детская музыкальная школа № 3» г. Старый Оскол, Белгородская область

преподаватель

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

студентка I курса направления подготовки
53.04.06 Музыказнание и музыкально-прикладное искусство
(программа магистратуры — музыковедение)

ПРЕЛОМЛЕНИЕ МАТЕРИАЛА ПЕРВОИСТОЧНИКА В ХОРАЛЬНОЙ ОБРАБОТКЕ «*JESU, MEINE FREUDE*» *BWV 713* И. С. БАХА

Протестантский хорал, как известно, имеет огромное значение для немецкой профессиональной музыки. К нему обращались в своём творчестве многие композиторы, среди которых — И. Шейдт, И. Пахельбель, Г. Бём, Д. Букстехуде. С протестантским хоралом неразрывно связано и всё творчество И. С. Баха. К его напевам композитор обращался на протяжении всей своей жизни, не только участвуя в качестве редактора цифрованного баса при создании сборника песен, но и широко используя его интонационный материал во всех жанрах. Как отмечает Т. Ф. Мюллер, *«протестантский хорал является для эстетики Баха одним из основных стилеобразующих факторов. Через хорал народно-песенные и гимнические интонации проникли в его произведения крупной формы и, влившись в гигантский поток их музыкальной образности, сохранили в них значение исходного момента. Да и сам традиционный хоральный напев явился важным структурно-смысловым компонентом художественной ткани баховских пассионов, ораторий, кантат»* [4, с. 205]. Однако не меньшее значение хорал имел и для инструментальных, в том числе органных, сочинений Баха. Как пишет Ю. К. Евдокимова, *«без органных композиций на темы хоралов многое остаётся не до конца “расшифрованным” в музыкальном языке других баховских сочинений»* [2, с. 222]. Этим определяется актуальность рассмотрения отдельных инструментальных сочинений И. С. Баха, написанных на мелодии протестантских хоралов. Цель настоящей статьи — рассмотрение специфики преломления содержательной, композиционной и музыкально-языковой сторон первоисточника в избранной хоральной обработке Баха.

Хоральная обработка *BWV 713* написана И. С. Бахом на основе хорала *«Jesu, meine Freude»* («Иисусе, моя радость»), немецкий текст которого

написан Иоганном Франком и датируется позже 1650 года. Мелодия сочинена Иоганном Крюгером в 1653 году.

Содержание хорала многогранно: здесь и восторженное обращение человека к Иисусу, именование Его *радостью, красотой, веселием, усадой*, и выражение чувства тоски и томления по Господу. Злобе врага рода человеческого и миру с его земными сокровищами, суетной славой, несчастьями, нищетой, презрением, насмешками противопоставлена нерушимая вера в то, что Господь для человека — надёжное прибежище, покой. Любящий Бога человек с радостью преодолевает все страдания и невзгоды земной жизни.

Поэтический текст состоит из шести строф. Каждая текстовая строфа и, соответственно, мелодия хорала состоит из девяти строк, складывающихся в репризную форму *bar*: последний раздел — *Abgesang* — помимо нового материала включает частичное повторение музыкального материала *Stollen* — *авс:||dв|а*.

Ладотональная основа напева, основанного преимущественно на поступенном типе движения мелодии, — ми минор мелодического и натурального видов. Кадансы музыкальных строк определяют их функцию. *Stollen* начинается и заканчивается строками, выполняющими функцию устоя (оканчиваются на I ступени). Ту же функцию выполняет последняя строка *Abgesang* (окончание на I ступени). Вторая и пятая строки являются неустойчивыми, т. к. их окончание приходится на VII ступень). Первая строка *Abgesang*, напев которой развивается в терцовом диапазоне от *h* до *g*, обрисовывает контуры параллельной тональности. Неустойчивость второй строки *Abgesang* связана с окончанием её в доминантовой тональности

Пример № 1

Хорал «*Jesu, meine Freude*»

Jesu, meine Freude
Original Melody by Johann Crüger (1653)

Je - su mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens Wei - de, Je - su mei - ne Zier -
sch wie lang, sch lan - ge ist dem Her - zen ban - ge und ver - langt nach dir

Got - tes Lam - m, mein Briu - ti - gam, su - Ber dir soll mir auf Er - den nichts sonst Lie - bers wer - den

Мелодию хорала «*Jesu, meine Freude*» И. С. Бах использует во многих своих сочинениях, прежде всего вокальных — ряде кантат, мотете. Рассматриваемая органная хоральная обработка относится к веймарскому периоду творчества и датируется 1713 годом. Она представляет собой фантазию и написана в контрастно-составной форме, первый раздел которой — это fuga на хорал, а второй — прелюдийно-импровизационный без хорального материала.

В первом разделе данной хоральной обработки — в фуге — Бах использует только первые три строки хорала, то есть материал *Stollen*.

Возможно, Бах не обращается в фуге к материалу *Abgesang* первоисточника по той причине, что строки данного раздела хорала по музыкальному материалу, как было отмечено, во многом перекликаются со строками *Stollen*. Кроме того, напев хорала будет изложен целиком после импровизационного раздела, то есть в конце хоральной обработки.

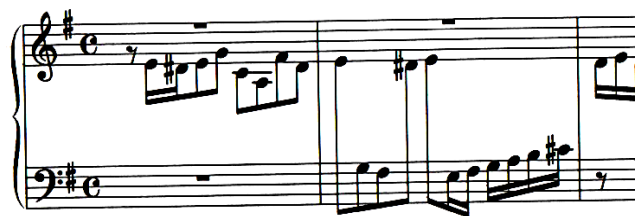
Напев первоисточника в фуге традиционно выделяется среди других голосов ритмически и выступает в качестве *cantus firmus*. При этом хоральный напев здесь не имеет тембровой постоянности и появляется каждый раз в разных голосах.

Фуга однотемна и написана на самостоятельную от хорального напева тему: «<...> на протяжении 103-х тактов фугированно излагается ярко характеристичная тема, к развитию которой время от времени подключаются фразы хорала» [5, с. 249].

Тема фуги носит энергичный характер и, в отличие от поступенной мелодики хорала, насыщена скачками. Её мелодия состоит из трёх мотивов. Первый представляет собой символ ожидания — мотив с использованием нижнего вспомогательного звука, который можно интерпретировать как предвкушение воссоединения с Иисусом Христом. Второй мотив включает в себе музыкально-риторическую фигуру *exclamatio* (восклицание) — восходящий ход на сексту — с последующим смягчающим её опеванием тоники. В контексте данной фуги эта фигура является выражением радости, соответствующей восторженным возгласам хорала — «*Иисусе, моя радость!*», «*Иисусе, красота моя!*». Третий мотив состоит из двух разнонаправленных малых секунд, за счёт чего он оказывается близок мотиву креста. В контексте данной фуги его можно связать с понятием несения креста в человеческой жизни в соответствии со словами хорала — «*Несчастья, нищета, позор, крест, смерть*». Между окончанием темы и началом ответа присутствует кодетта, представляющая собой фигуру *tirata* — гаммообразное диатоническое восходящее движение, которую можно трактовать как человеческое воодушевление при уповании на волю Божию.

Пример № 2

И. С. Бах *BWV 713 «Jesu, meine Freude»*



Фуга является однотональной, так как большее количество проведений темы звучит в основной и доминантовой тональностях. Причиной обращения к такому типу фуги явилось, вероятно, минорное наклонение тех строф хорала, которые Бах использовал в данной обработке. Кроме того, многие однотональные фуги Баха (например, Фуги *c-moll* из II тома, *gis-moll*, *fis-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира», первые две фуги из Мессы *h-*

moll) так или иначе связаны с темой креста, которая, как было указано выше, присутствует и в данной фуге.

Сохраняя характерное для формы *bar* двукратное повторение *Stollen*, Бах пишет фугу в двухчастной форме. Однако принцип точного двукратного повторения *Stollen* композитор заменяет варьированным и фуга становится примером вариационно-двухчастной композиции. Возможно, обращение к такому типу композиции связано с отражением содержания хорала, основанного на противопоставлении двух начал — земных страданий, мира с его искушениями и радости от упования на помощь Божию.

Так, фуга имеет две равнодлительные части (по 25 тактов). Каждая из них содержит по три музыкальные строфы, заканчивающиеся проведением строк хорального напева. В соответствии со строением фуги между строфами первой части и соответствующими им строфами второй части обнаруживаются композиционные параллели как на уровне архитектоники разделов, так и их тонального плана. Так, в первой и парной ей четвёртой строфе тема фуги вступает в нисходящем порядке и звучит в основной и доминантовой тональностях. Во второй и парной ей пятой строфах используется восходящий порядок вступления голосов в проведениях темы, также звучащей в основной и доминантовой тональностях.

Сходства парных строф обнаруживаются и на уровне структурного облика темы фуги. Так, в первой, так и в четвёртой строфах фуги хоральному напеву контрапунктируют сокращённые проведения темы, тогда как вторая и пятая строфы содержат проведения темы без структурных изменений.

Интермедийный план фуги, расположение интермедий в композиции произведения также подчёркивает принцип парности строф. Например, проведение первой строки хорала как в первой, так и в четвёртой строфах фуги подготавливается двухтактовой интермедией, а короткая однотоковая интермедия предшествует появлению второй строки хорального напева во второй и пятой строфах; в третьей и шестой строфах нет интермедий.

Вторая и пятая строфы объединяются и благодаря тому, что хоральный напев звучит в них без контрапункта в виде темы фуги. Третья и шестая строфы перекликаются друг с другом по количеству проведений темы — тема фуги дважды звучит в верхнем голосе, затем спускается в более низкий: в третьей строфе — в средний, в шестой — в нижний голос.

Подобное соотношение двух частей фуги придаёт композиции свойство симметрии и, как следствие, особую стройность, законченность и упорядоченность. В содержательном плане это способствует передаче твёрдости веры в упование на Бога, в соответствии с характером и образным строем хорала «*Jesu, meine Freude*».

Фуга трёхголосна, но в каждой из шести строф третье проведение темы «подменяется» хоральным напевом. В результате принцип изложения хорального напева напоминает так называемый мигрирующий *cantus firmus*. Хоральный напев как бы экспонируется, постепенно охватывая все голоса фуги. В первой части фуги используется нисходящий порядок вступления голосов, исполняющих хоральный напев, а во второй — ломаный (средний,

нижний, верхний). Такое авторское решение наделяет функцией темы фуги и хоральный напев. Возникает своеобразно преломлённая здесь многотемная фуга. Авторский и хоральный тематизм уравнивают друг друга — аналогично тому, как в содержании хораля земным тяготам и искушениям противопоставляется уверенность в их преодолении с помощью Божией.

Таким образом, особенностью данной фуги на хорал является то, что в ней проводятся не все строки первоисточника. Это определило ладовую специфику произведения, его форму. Содержание вербального текста хораля находит своё непосредственное отражение как в теме фуги, так и на уровне композиции фугированного раздела хоральной обработки.

Список литературы и источников

1. *Берченко, Р. Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» [Текст]: монография / Р. Э. Берченко. — М.: Классика—XXI, 2005. — 372 с.
2. *Евдокимова, Ю. К.* Органные хоральные обработки И. С. Баха [Текст] // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1985. — С. 222–248.
3. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков [Текст] / Т. С. Кюрегян — М.: ТЦ «Сфера», 1998. — 344 с.
4. *Мюллер, Т. Ф.* Хорал в кантатах Баха [Текст] // Русская книга о Бахе: сб. ст. / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1985. — С. 205–221.
5. *Симакова, Н. А.* Контрапункт строгого письма и фуги [Текст]: учеб. пособ.: в 2-х кн. / Н. А. Симакова — Кн. 2. — М.: Композитор, 2007. — 800с.
6. *Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха [Текст] / Сост., вступ. ст. и коммент. Т. В Шабалиной.* — СПб.: Северный Олень, 1997. — 77 с.
7. *Чугаев, А. Г.* Особенности строения клавирных фуг Баха [Текст]: монография / Чугаев А. Г. — М.: Музыка, 1975. — 262 с.
8. *Швейцер, А.* Иоганн Себастьян Бах [Текст]: монография / Пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская — М.: Музыка, 1965. — 728с.