**И.С. Бах. Органное творчество.**

*Органная музыка в Германии ко времени Баха обладала уже давно сложившимися национальными традициями. Опыт целой плеяды выдающихся мастеров органного искусства служил опорой начинающему композитору. Пахельбель, Бем, Рейнкен, Букстехуде были представителями старшего поколения и близкими предшественниками Иоганна Себастьяна*. С некоторыми из них Бах лично общался и в живом звучании воспринимал национальное своеобразие немецкой органной музыки. Каждый из названных мастеров по-своему влиял на юного музыканта, от каждого он сумел взять то, что было в нём индивидуально-ценного, и обобщить в новом качестве и содержании своего творчества.

Пахельбель – учитель старшего брата Иоганна Себастьяна – был автором множества хоралов. Бах был взращен на хоралах Пахельбеля, и некоторые его юношеские хоральные сочинения написаны в фугированной манере Пахельбеля. Однако самое сильное и непосредственное влияние на Баха оказал Букстехуде – музыкант с сильным оригинальным талантом. Яркий драматизм его свободных композиций – фантазий, токкат, удачное сочетание смелой поэтической мысли с умелой разработкой органных форм, тяготение к монументальности стиля – все эти черты предвещают органный стиль самого Иоганна Себастьяна.

*Органное творчество – основа и стержень всего баховского творчества*. *Здесь его гений развернулся во всём великолепии и необъятности. Орган для Баха был своего рода оркестром, который способен был выдержать грандиозный размах баховских импровизаций и передать высокую поэзию его лирики. В эпоху Баха орган был инструментом, посредством которого композитор мог довести до широкой аудитории свои мысли и эмоции – отсюда концертность органного стиля, укрупнённые линии, театрально-преувеличенный драматизм образов, виртуозность.*

Произведения для органа подобны фрескам в живописи: всё в них дано крупным планом; предельна патетика музыкальных образов в импровизационных формах – в прелюдиях, фантазиях, токкатах; необычайной мощи развитие и виртуозность в фугах.

Вокруг двух основных видов органных сочинений сосредоточены интересы Баха; это как бы *два полюса его органного творчества*: *один – большие музыкальные полотна, своеобразные симфонии – полифонические циклы, состоящие из прелюдий, фантазий, токкат с фугами; другой – одночастные хоральные прелюдии.*

*Хоральные органные прелюдии в большинстве написаны в камерном плане;* в них с большой непосредственностью и вместе с тем самоуглублённостью раскрывает Бах мир лирических образов – возвышенно-созерцательных или интимно-скорбных. *В этом камерном жанре баховской органной музыки явно преобладание лирических образов;* тем не менее и здесь есть прелюдии, насыщенные суровым героизмом и воинственным пылом народных движений времён Реформации, есть и такие, от которых веет чистотой и неомрачённой радостью.

*Музыкальную основу органных миниатюр составляют мелодии протестантских хоралов.* Связанные в своих истоках с народным песнетворчеством, хоральные мелодии были для Баха постоянным импульсом поэтического вдохновения.

До XVII века в Германии господствовала католическая церковь. Библия была написана только на латинском языке. Служба велась священниками на латинском языке и не была понятна большинству верующих. В конце XVI веке всё изменилось. Библия была переведена на немецкий язык, духовные песнопения также были переведены на родной язык, многие тексты (уже на немецком) получили новые мелодии – это были мелодии всем известных песен, в том числе народных. Прихожане сами стали петь хоралы, сопровождаемые звуками органа. Все эти перемены связаны с немецкой Реформацией, религиозной революцией, которую возглавил Мартин Лютер.

Хоральные мелодии знал многие верующие, и органисты часто выбирали их для органной обработки. Такие обработки представляли собой вариации на хорал, где основную мелодию оплетали и украшали другие голоса. Эти сочинения назывались хоральными прелюдиями. *Хоральная прелюдия – короткая органная хоральная обработка, предшествующая хоралу, исполняемому протестантской общиной. Хоральная прелюдия тяготеет к миниатюре, ей свойственны камерность звучания, тонкая выработанность деталей. Хоральная прелюдия должна была напоминать мелодию хорала прихожанам и создавать особое возвышенное настроение.*

*Расцвет жанра (и его завершение) пришлись на творчество Баха. Композитором сочинено больше ста пятидесяти органных хоральных прелюдий и около 188 хоралов. Хоральные прелюдии у Баха объединены у Баха в различные сборники. По содержанию своему это пьесы религиозного характера. Но давно уже понимание их вышло за пределы религиозного толкования, и прелюдии и хоралы часто воспринимаются свободно, как чистая лирика. Особую коллекцию составили 46 хоральных прелюдий, помещённых Бахом в «Органную книжку», сочиняемую для сына – Вильгельма Фридемана. Этот сборник учебных пьес остался в истории музыки антологией шедевров, циклом прекрасных хоральных миниатюр-прелюдий. Начата была книга в Веймаре и окончена в Кётене.*

К концу веймарского периода Бах становится самостоятельным по отношению к своим учителям и создаёт оригинальный новый тип – хоральную прелюдию из «Органной книжечки». Мелодия, как cantus firmus, идёт обычно в верхнем голосе, не изменяясь и не прерывая своего пути; вокруг неё обвивается независимый от неё, свободно сочиненный голос. Он возникает в соответствии с хоральным текстом и содержит поэтическую мысль, которую Бах считал близкой музыке и выразимой на языке звуков. Так объединяются в них мелодия и текст: cantus firmus поэтически иллюстрируется характеризующим его мотивов. Свободно сочинённый голос, характеризующий текст, и является «нововведением».

**Хоральная прелюдия f-moll** написана на мелодию протестантского хорала «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ» («К тебе взываю, Господи Иисусе Христе»). Полный текст его таков: «К тебе взываю, Господи Иисусе Христе! Прошу, услышь мои мольбы, Даруй мне благодать Твою, Не дай мне пасть духом. Истинной веры, Чтобы я жил для тебя, Помогал ближнему. И нёс слово Твоё». В ней мелодия хорала помещена в верхний голос. Нижний голос представляет собой ровно идущие четверти (ритм шага). Средний голос – это мелодические фигурации в которых выделяются интонации «вздоха» - нисходящие малые секунды и нисходящие терции. Этот средний голос выражает настроение текста хорала – просящее. Основное настроение прелюдии – молитвенное и возвышенное. Неторопливый темп и гармония прелюдии служат созданию особой атмосферы как бы портала для общения с Богом.

*Произведения для органа Иоганн Себастьян Бах писал во все периоды своей творческой жизни, но наиболее совершенные были созданы в Веймаре. В числе этих шедевров – прелюдия и фуга ля минор, фантазия и фуга соль минор, токката и фуга ре минор.*

***Прелюдия и фуга ля минор.*** *В основе сочинения лежит один музыкальный образ. Общность образного содержания объединяет обе части произведения, проявляется в тематических связях: близость интонационных оборотов, сходство в характере и типе мелодического движения, рисунок тем прелюдии и фуги. По существу – это по-разному выраженная одна большая серьёзная мысль. В первом случае она раскрыта более эмоционально и драматично, во втором – более отрешённо, созерцательно.*

Прелюдия. Большие масштабы и прелюдийная текучесть материала, ясная и относительно простая форма, два крупных раздела, каждый из которых обладает своей линией внутреннего развития и завершающей его драматической кульминацией.

Тему образует длительное нисходящее секвенционное развёртывание небольшой мелодической ячейки. Эмоциональная выразительность темы усиливается благодаря скрытому многоголосию, создающему напряжённость интонационных тяготений в мелодии.

В драматическом плане прелюдии велико значение контрастов. Они обнаруживаются в ходе импровизационного развёртывания материала, в противопоставлении уже в теме двух различных мелодико-ритмических фигур. Восхождение к первой кульминации воспринимается тоже как контраст, как движение, противоположное тому, которое господствовало во вступительном построении. Драматическая кульминация служит гранью между двумя разделами прелюдии.

Второй раздел уже не имеет таких широко раскинутых, аркообразных мелодических линий, долгих нарастаний и спадов. Тема чаще дробиться, меняется фактура отдельных фраз: имитационное изложение темы внезапно прерывается рассыпающимися звонкими пассажами, они в свою очередь уступают место контрастной перекличке регистров с имитацией темы.

В коде драматически действенное развитие тематического материала доходит до наивысшей степени, сообщая теме характер и смысл драматической декламации. В коде подводятся первые итоги, завершается переход от состояния сдержанной взволнованности к открытой, приподнятой патетике. Дальнейшее продолжение мысли, её развитие переносится в следующую часть, то есть в фугу.

Фуга. Тема фуги звучит просто и строго. Скрытое многоголосие объединяет темы прелюдии и фуги. Диатонический склад мелодии, отсутствие острых интонационных тяготений придают теме характер созерцательно-спокойный. Сосредоточенность на одной мысли передаёт возвышенную отрешённость чувств. которая смягчается лишь пробивающимися иногда лирическими нотками.

Сдвиг начинается с разработки. Проведение темы через мажорные тональности активизирует общее движение, усиливается звуковая динамика. И тем самым в разработке претерпевает изменение эмоциональный строй темы. Теперь становится закономерной мощная кульминация, обнаруживающая иные, ранее скрытые свойства музыкального образа. Подходы к кульминациям в репризе и коде становятся более напряжёнными и сжатыми, а сами кульминации более драматичными.

В коде фуги суммируется весь процесс развития. В ней выражен высочайший подъём чувств, и окончательно утверждается драматическая сущность музыкального образа. Для того чтобы выделить этот момент, придать ему положение общего завершения, Бах резко меняет фактуру, ритм. Он возвращается к импровизационности стиля прелюдии, из которой заимствует также ритмический рисунок пассажей. Так подчёркивает композитор внутреннее единство обеих частей цикла.

***Фантазия и фуга соль минор****. Одно из самых замечательных творений Баха.* Многогранность чувств, переживаний, мыслей раскрыта здесь во всей сложной контрастности глубоко жизненного явления. *Различные психологические плоскости, разные стороны жизни, иногда полярно противоположные, сочетаются с той естественностью, которую допускает драматургия высокого реализма*. Невзирая на отсутствие тематических и музыкально-образных связей между фантазией и фугой, в целом произведение воспринимается как живой единый организм. Показ одной стороны существования неизбежно влечёт показ многих других: так, *большой душевной драме, развёрнутой в фантазии, противопоставлено полнокровное, радостное чувство жизни в фуге. Трагический пафос, повышенная экспрессия в фантазии уравновешиваются могучим темпераментом, яркостью красок в фуге. Перед каждой из частей цикла композитор ставит отдельную творческую задачу и соответственно её разрешает.*

Идейная значительность музыкальных образов фантазии, степень их эмоционального воздействия так велики, что *соотношение и положение частей в цикле коренным образом изменяется. Фантазия перестаёт быть вступлением. Именно равнозначность и равноценность драматургических функций фантазии и фуги рождают гармоническое равновесие, классическую завершённость этого произведения.*

В фантазии контраст образов составляет источник движения и его организующее начало. Из чередования и развития противостоящих друг другу образов. сильных и выпуклых, которые. словно колонны, подпирают могучие своды всего здания, рождается грандиозная импровизационная форма фантазии. Бурная патетика и вдохновенная возвышенная лирика – две эмоциональные сферы фантазии. Каждая воплощается в законченном и как бы раздельно существующем музыкальном образе. Появление нового музыкального образа происходит без всяких переходов и связующих звеньев. Только короткая цезура отделяет один психологический план от другого; от прямого «противостояния» их контраст становится более ощутимым.

Раскрывая целые комплексы состояний и чувств в их драматическом аспекте, Бах применяет художественные средства, наиболее специфические для органного патетического стиля. Здесь и мощные раскаты аккордов, и речитативные фразы в таких регистрах и звуковых сочетаниях, которые придают им характер напряжённой драматической декламации; здесь и вздымающиеся волнами гаммообразные ходы на гулком фоне органной педали, и множество других, менее «заметных» приёмов.

Бах то сближает контрастные образы фантазии. подчёркивая их единую сущность, то вновь разъединяет, чтобы в конечном итоге привести их к полному слиянию.

Фуга. После грандиозного звучания заключительных аккордов фантазии одноголосное проведение темы, её ритмическая подвижность и заострённый рисунок мелодии в силу контрастности производят несколько неожиданное впечатление. Но с каждым новым появление темы и наслоением голосов раздвигается и ширится звуковое пространство, неудержимей становится устремлённость движения.

В экспозиции устанавливается общее для всей фуги состояние радостной приподнятости и порождение этим состоянием виртуозный склад и характер музыки. В стремительности динамики, в роскоши виртуозного органного стиля находит выражение растущее воодушевление, передача нарастающего эмоционального подъёма.

**Токката и фуга ре минор**. *Среди органных сочинений Баха ре-минорная токката и фуга выделяются беспредельной мощью звучания, редким богатством и разнообразием виртуозных средств, драматической патетикой. Рельефность, «объёмность» музыкальных образов этого произведения роднит их с образами оперно-ораториальной музыки.*

Между различными импровизационными жанрами органного искусства (фантазии, ричеркары, канцоны, токкаты) нет принципиальной разницы, нет существенных композиционных и структурных различий. За токкатой закрепилось положение наиболее виртуозного из подобных жанров. В ней свободно чередуются эпизоды с блестящей техникой пассажного склада, с фугообразными имитационными построениями, с аккордовым звучанием и гармонической полнотой. Сочетание контрастных по характеру и типу изложения музыкальных построений составляет общий признак токкаты.

Из цепи импровизационно нанизанных эпизодов Бах обособляет фугу в отдельную самостоятельную часть; токкате же, как прелюдии или фантазии, отводит роль вступления: она предназначена создать атмосферу, нужную для восприятия более сложно развёртываемой музыкальной мысли в фуге.

Музыкальный материал токкаты максимально насыщен драматическими элементами. С огромным пафосом, подобно коротким возгласам, призывам, звучит начало токкаты. Напряжение первых фраз передаётся дальше, распространяется на всё более широкие пласты, наполняет все пассажи, секвенции, придаёт аккордам патетический характер. Высокий, драматический накал сообщает небольшой по размерам импровизации нечто могучее, необъятное.

Каждое построение токкаты отделено одно от другого яркими каденциями. Первые два построения, при импровизационности изложения и видимой самостоятельности материала, являются, по существу, свободным варьированием темы. Третье, заключительное построение, суммирует весь материал и его развитие. Кода оказывается драматической вершиной всего произведения.

Жанровое своеобразие ре-минорной токкаты и её содержание оказали сильное воздействие на фугу, на её форму, характер тематического материала и изложения. Виртуозная бравурность стиля и для фуги служит средством драматического раскрытия образа. Тема фуги органично вытекает из токкаты, как бы служит её непосредственным продолжением. Скрытое многоголосие в одноголосной теме, особенности в расположении голосов при последующих проведениях и разработке материала – всё это создаёт густую и плотную фактуру, сочное звучание, которым отличается всё произведение в целом.

Внутреннюю связь двух частей цикла закрепляет кода фуги. Это грандиозная заключительная фантазия, которая патетикой, массивностью звучностью, импровизационным характером сменяющихся эпизодов напоминает токкату.

***Пассакалия и фуга до минор***. Это органное произведение Баха, предположительно стоит в начале карьеры Баха, *одно из самых важных и известных произведений.*

*Форма произведения – вариации на basso ostinato (ит. оstinato – упорный), или на остинатный бас.*

*Вариации на остинатный бас были сопряжены с жанрами пассакалии и чаконы*, в этот период мало отличавшимися друг от друга (чакона – более камерная, с большим участием в развитии гармонической последовательности). Пассакалия (от исп. passacalle – ходить по улицам) к данному времени стала медленной пьесой с 4-8 тактовой темой, как и чакона (первоначально испанский народный танец). В XVII-XVIII веках они обладали величественным, мерным движением, преимущественно минорным ладом, размером 3/4 (в чаконе – акцент-синкопа на 2-й доле), психологическим глубоким характером.

*Форма вариаций на остинатный бас основывалась и на гармоническом и на полифоническом принципах развития.*

*В органной Пасскалии до минор Баха музыкально-риторические фигуры могут быть прочтены как определённая эмблематика – крестного пути и вознесения Христа*, в соответствии с гл. 26-28 Евангелия по Матфею – почти как в «Страстях по Матфею» Баха. *Сама тема заимствована из Трио-пассакалии g-moll для органа Резона,* но продлена Бахом с глубоким регистровым опусканием линии, символизирующим смерть, и с введением острого хроматического интервала ум.4 (es-h), символизирующего страдание. Тема образует восьмитактовое построение.

*По форме Пассакалия до минор представляет собой тему и 21 вариацию (сакральное число 7, умноженное на сакральное число 3), где 21-я вариация является фугой на две темы с совместной экспозицией.* В группе 11-15 вариаций басовая тема переносится в сопрано, предавая форме крупную трёхчастность. Каждая из вариаций (кроме 21-й), как и тема, занимает 8 тактов и сохраняет гармоническую последовательность.

Уже 1-я вариация с приёмом неправильного разрешения синкопированных диссонансов (катахреза) и паузами-вздохами (суспирация) с огромной силой баховской экспрессии выражает и изображает крестные страдания. Вся 9-я вариация заполняется имитациями, напоминающими будущий хор из «Страстей по Матфею» со словами «Не я ли?» (предам Тебя).

В серединной группе вариаций, когда тема поднимается в верхний регистр (сравнимые слова из Евангелия – «И воспевши пошли на гору Елеонскую»), в освободившемся басу трижды звучит фигурированный катабасис – символ грехопадения Петра («трижды отречёшься от Меня»).

Сгущённые хроматизмы и диссонансы 16-й вариации и патетическое колорирование органа отвечают словам «Душа моя скорбит смертельно». В 18-й вариации паузы появляются в самой теме (тмезис, как бы передающий тяжёлое, прерывающееся дыхание. Наконец, достигается высшая регистровая точка («до» 3-й октавы) с октавным срывом вниз («возопив громким голосом, испустил дух»), после которого наступает момент мягкого «вращения» голосов, умножающихся по количеству (фигура циркулятио – «И взяв тело, Иосиф обвил его чистою плащаницею», одновременно символизация святости.

Две темы заключительной вариации – контрапункт темы пассакалии, заимствованный у Резона, и «мотивов страдания» с ум.4, дописанных Бахом. В репризе фуги музыкальную ткань прочерчивает огромный анабасис с активным восходящим «ходом» на педальной клавиатуре «Одиннадцать же учеников пошли в Галилею, на гору», одновременно – символ вознесения Христа).

На вершине восхождения голосов музыкальной ткани движение останавливается на величественной генеральной паузе – фигура «апосиопеса» («и увидевши Его, поклонились Ему, а иные усомнились»). Последние такты Пассакалии – ликующий C-dur, с охватом крайних регистров и пышным колорированием во всех голосах («дана Мне всякая власть на небе и на земле… Я с вами во все дни до скончания века. Аминь»). Эмблематическое мышление Баха усиливает мощь его чисто музыкального язык, превращая форму вариаций на basso ostinаto в органные Пассионы.

**Задания по пройденному материалу.**

Задание 1. Раскрыть содержание вопросов.

1. Национальные традиции органной музыки в Германии.

2. Значение органного творчества Баха. Его жанровые составляющие.

3. Жанр органной хоральной прелюдии в творчестве Баха.

4. Анализ хоральных прелюдий фа минор и Ми-бемоль мажор.

5. Органные полифонические циклы в творчестве Баха.

6. Органная прелюдия и фуга ля минор. Анализ муз. произведения.

7. Органная фантазия и фуга соль минор. Анализ муз. произведения.

8. Органная токката и фуга ре минор. Анализ муз. произведения.

9. Пассакалия до минор. Особенность формы. Жанровые черты. Символика. Преобразование основной темы.

Задание 2. Прослушать музыкальный материал, представленный в лекции.