

Предисловие

Из всего неисчерпаемого творческого наследия Иоганна Себастьяна Баха, этого поистине музыкального «чуда света», по значимости образов и силе эмоционального воздействия на слушателей особое впечатление оставляют два бессмертных творения композитора: органная Токката и фуга ре минор (BWV 565) и клавирная Хроматическая фантазия и фуга ре минор (BWV 903). Не случайно, наряду с другими баховскими шедеврами, эти два монументальных произведения постоянно привлекают музыкантов-исполнителей возможностью соприкоснуться с гениальной, совершенной по форме и богатству художественных образов музыкой.

Музыка И. С. Баха неизменно сопровождает творческую жизнь баянистов и аккордеонистов, являясь составной частью обязательного обучения в музыкальных школах, колледжах, вузах. Давно стало привычным слышать в баянных переложениях произведения И. С. Баха на конкурсах и концертных площадках. При умелой и чуткой интерпретации, с использованием всего диапазона темброво-динамических возможностей, разнообразных видов туше́, широкой артикуляционной и штриховой палитры в звучании баяна замечательная музыка обретает новое «дыхание», по-новому раскрывая заложенные композитором музыкальные образы.

В представлении многих баянистов органная **Токката и фуга ре минор** Иоганна Себастьяна Баха является конгениально звучащей на баяне. И действительно, звук баяна напоминает звучание органа. Особенно это сходство усиливается, когда слышишь исполнение произведения на современном многотембровом баяне, на котором используется принцип регистровки, заимствованный у органа. Одним из первопроходцев-баянистов, включивших это произведение в свой репертуар, стал народный артист СССР Юрий Иванович Казаков. Побывавшие в 1960-е годы на концертах замечательного исполнителя слушатели получали незабываемое впечатление от звучания музыки Баха на многотембровом баяне, и это открытие новых возможностей инструмента для многих стало решающим в выборе профессии. Баян с этого времени у многих исполнителей и слушателей стал ассоциироваться с оригинальным звучанием органа и, самое главное, утвердился в качестве наиболее естественного интерпретатора органных сочинений И. С. Баха. Увлечение «органом Бахом», особенно в годы массового появления многотембровых баянов, долгие годы оставляло в тени клавирное наследие композитора. Было время, когда трудно было встретить баяниста, не игравшего или не

стремившегося соприкоснуться с органным творчеством гениального композитора, в особенности, желавшего исполнить Токкату и фугу ре минор. Недаром у самой широкой аудитории выступление баянистов стало ассоциироваться не только с исполнением обработок народных мелодий, но еще и с музыкой Баха, особенно с его известнейшим произведением.

Токката представляет собой один из импровизационных жанров органного искусства. «Уже первые звуки Токкаты вызывают у слушателей яркий эмоциональный отклик, настраивают на восприятие чего-то очень значительного, необыкновенного, как откровение, посылаемое им "свыше". В то же время, это "чисто" человеческая музыка, наделенная самыми разнообразными, присущими человеческой личности чувствами, переживаниями»¹. Несомненно, звучание органа, с его мощным, устремленным вверх звуковым потоком, создающим у слушателей ощущение присутствия одновременно в двух сферах – «земной и небесной», отличается от более камерного воспроизведения баяна. Стремиться в динамическом плане подражать органу не имеет смысла: на баяне нет, да и не может быть такой мощи, но приблизить художественный эффект к замыслу композитора средствами баяна вполне возможно.

Какие же это средства?

Во-первых, звуковой поток желательно контролировать за счет постоянной подачи воздуха к голосам на допустимом без форсирования и искажения нюансе, приближая звучание баяна к органной плотности.

Во-вторых, необходимо максимально использовать специфические исполнительские средства баяна, позволяющие достичь требуемого художественного результата. Так, уже в первых обращениях к «высшим сферам» взлетающих вверх взволнованных возгласов начальных интонаций токкаты необходимо усилить и уплотнить звучание за счет добавления октав в правой руке и применения тутийного регистра. Рекомендуется использовать плотное туше́ с активной меховой опорой на первых звуках мордентов, но без не свойственной природе органа акцентировки. Кроме этого, необходимо «озвучить» паузы, создавая иллюзию органного эха в храмовом пространстве. Это возможно осуществить с помощью так называемого мехового «эхо», когда звук снимается за счет остановки и некоторого движения меха в обратном направлении при оставшихся открытыми клапанах. Особое внимание необходимо уделить паузам и ферматным обозначениям, представляя

¹ Галацкая В. Органное творчество И. С. Баха. URL: <http://musike.ru/index.php?id=12>

их не как механическое удлинение звука, а как акустический эффект, который может быть длиннее или короче в зависимости от акустики помещения. И, самое главное, необходимо в первых репликах добиться ощущения единого основополагающего пульса, составляющего основу движения и помогающего интонационно-смысловому объединению вступления в единое целое.

В следующем эпизоде – виртуозном **Prestissimo** – необходимо добиться синхронности и штрихового единства правой и левой рук, точного соблюдения ритмических соотношений шестнадцатых и триольных длительностей, непрерывного интонационного развития в характере предыдущего образа к главной в этом эпизоде кульминации **Lento**.

В эпизоде **Allegro** органнй прием *martellato* на баяне заменяется непрерывным движением шестнадцатых нот в правой руке с дублированием мелодии в левой. В результате получается интересный эффект «стереозвучания» и одновременного выделения мелодического голоса. В этом же разделе при переложении (в тактах 19, 20, 27, 28) на баяне используется прием уплотнения фактуры за счет добавления звуков в аккордах, а в разделе **Maestoso** (в тактах 28, 29) применяется удвоение хода органной педали в правой руке, создавая более качественное озвучивание мелодии, так как при исполнении только на басах этот эпизод звучит недостаточно интонационно выразительно.

Тема **фуги** строится на родственном интонационном материале токкаты, являясь ее непосредственным продолжением. В экспонировании темы композитором используется элемент, напоминающий течение «реки жизни», – непрерывное движение шестнадцатых нот в сочетании с приемом затактового мотивного тяготения: мотивы, набирая энергию развития, при разрешении сразу же подхватываются следующими мотивами, создавая ощущение бесконечности движения. Другой выразительной стороной темы, приближающей ее к образной сфере токкаты, служит заложенное постоянное противоречие между стремлением интонации к развитию и возвращением ее к исходному тону. Для этого композитор использует прием скрытого двухголосия. Такое объединение непрерывности движения шестнадцатых и интонационного противоречия, заложенного в теме, создает ощущение драматизации развития образа, держащее слушателей в постоянном напряженном внимании.

В экспозиционном разделе тема фуги проводится поочередно в четырех голосах. Первое проведение темы проходит в левой руке на выборной клавиатуре, затем развитие образа происходит за счет добавления голосов,

использования регистровки, близкой к звучанию органа, и возрастающей динамики. Четвертое проведение темы исполняется на басовой клавиатуре с аккордовым сопровождением, в котором также присутствуют элементы полифонии.

Следующий раздел, по аналогии с сонатной формой, напоминает разработку. В нем проведение в разных тональностях тем фуги подхватывается развитыми интермедиями, построенными на измененном тематическом материале с использованием фактуры «ломаных» аккордов, вносящих элемент импровизационности. Исполняя этот раздел, очень важно обратить внимание на неуклонное развитие музыкального образа за счет постоянного интонационного объединения мотивов, реализуя идею смыслового наполнения, заложенную композитором в теме фуги. Одним из условий органичной передачи замысла композитора является выстраивание свойственной органу террасообразной динамики с доведением смыслового развития до кульминационных зон.

Драматической вершиной, кульминацией всей Токкаты и фуги является заключительный раздел фуги – **кода**. Этот грандиозный и величественный раздел своей патетикой, массивной звучностью, импровизационным характером сменяющихся эпизодов напоминает токкату, создавая ощущение трехчастности (токката – фуга – токкатная кода).

Хроматическая фантазия и фуга ре минор – одно из самых смелых и новаторских произведений И. С. Баха. «Созданное для усовершенствованного клавесина с двумя мануалами и педалью, оно наследует традиции органного искусства (монументальность, импровизационный размах), вбирает выразительные средства драматических декламаций духовных кантат, развивает отдельные приемы скрипичной музыки. В результате этого сложного стиливого синтеза рождается совершенно новый клавирный стиль, не имеющий аналогий в современной ему камерной музыке и предвосхищающий выразительные возможности будущей фортепианной музыки Моцарта, Бетховена и даже композиторов-романтиков»². Название «хроматическая» было дано современниками Баха, очевидно, из-за элементов хроматизма, на основе которых выстроена кода фантазии и тема фуги.

«Фантазия до предела насыщена, она отличается повышенной экспрессией. Ее композиция построена на сопоставлении двух контрастных, но в то же время

² Галацкая В. Клавирное творчество И. С. Баха. URL: <http://musike.ru/index.php?id=12>

крепко спаянных в едином порыве частей. Большая первая часть представляет собой мощный поток свободной импровизации, ошеломляющей своим размахом. Вторая часть – это философски-сосредоточенный речитатив, под внешней суровой сосредоточенностью которого "бушуют" огромные страсти»³.

Начинается Фантазия двумя яркими взлетающими пассажами, резко замирающими на последних звуках, с последующими многозначительными паузами-вопросами. Они дают сильнейший импульс к последующему развитию, увлекают слушателей в мир драматической патетики – основной образной сферы произведения.

Следующий раздел Фантазии построен на чередовании арпеджированных и гаммообразных пассажей импровизационного характера. При переложении для баяна вся фактура пассажей исполняется правой рукой с дублированием мелодических опорных звуков в левой руке. Выбор регистра вступления и первого раздела определяется возможностью конкретного инструмента приблизиться к тембру клавесина, передающего драматургию развития и способствующего выявлению интонационной напряженности звуков в изгибах мелодических линий. Таким регистром, на наш взгляд, будет «баян с фаготом» e.

Особое место в переложении занимают эпизоды арпеджированных построений, основанных на принципе поступенного восхождения по хроматическому тетраорду и в своем развитии подготавливающих интонационный и эмоциональный настрой речитатива. В указанных эпизодах используется одна из современных редакторских расшифровок принятых в XVI–XVIII веках нотаций арпеджио, представляющих собой перемещения и охват всего диапазона правой клавиатуры при гармонической поддержке левой. При этом использование d регистра создает эффект звучания двух инструментов – скрипки и органа. В этих эпизодах необходимо добиться непрерывного развития на основе логики последовательности гармонических построений – «цепочек септаккордов», выстраивая художественный образ за счет постепенного эмоционального накопления с использованием волнообразной динамики и подведением пассажей к смысловым кульминациям.

Значительное место как центр драматического развития Фантазии играет раздел **Recitativ** – средоточие философских размышлений, наполненных различными проявлениями человеческих чувств-состояний. Декламационно-страстные утверждения – основные составляющие развития мысли – сменяются неустойчивыми

³ Там же.

разрешениями, как бы сомнениями во всем сказанном, когда каждая фраза заканчивается интонацией вдоха с последующей паузой и контрастными трагическими аккордами. Появляющиеся затем успокаивающие интонации сменяются эмоциональными взрывами, достигающими большого внутреннего напряжения. На протяжении всего Речитатива настроение и содержание постоянно меняются, носят зачастую контрастный характер противопоставления «верхней сферы», подающей оптимистические импульсы, и «нижней», с ее мрачными ощущениями безысходности. В этом постоянном противоречии заключается сильнейшая драматическая выразительность, усиливаемая паузами-мгновениями «звучащей тишины». Поневоле сравниваешь происходящее с «речью оратора», обращенной к людям. Для передачи декламационного характера эпизода и пафосного состояния музыки рекомендуется использовать регистр ломаной деки *b* и штрих *legato portato*.

Общая драматическая линия Фантазии получает завершение в величественной **коде** трагедийного характера. Скорбные эмоции здесь постепенно утихают, осознаются как неизбежность. Нисходящая линия хроматических полутоновых задержаний превращает заключительный раздел в экспрессивный вывод Фантазии: через борьбу и поиск, через скорбь и боль – к смирению.

Фуга – масштабное развитие основных драматических коллизий Фантазии. В самой теме Фуги, построенной на хроматических восходящих интонациях, заложено продолжение образной сферы коды из Фантазии. Хроматизация начального построения придает характеру темы Фуги внутреннюю напряженность, которая за счет добавления голосов, обрастания противосложениями и усложнениями ритмики, возрастающей активности и динамического нарастания получает драматургическое развитие, выводящее к новым образным сферам и эмоциональным состояниям. Задача исполнителя – на протяжении всей фуги удерживать и развивать интонационное напряжение, заложенное в ритмоформулах противосложений и в самом характере интонирования интермедий.

В Фуге очевидны три значительных по своим масштабам раздела: экспозиция, развивающая часть (разработка) и заключительная (реприза), которые разделены большими самостоятельными интермедиями.

В начальном разделе Фуги рекомендуется применить регистр *H*; затем, по мере развития драматургии, включать регистр *K*. Две самостоятельные интермедии предлагается оттенить за счет нюанса *p* и использования

регистра Н. В последнем проведении темы заключительного раздела предлагается использовать регистр О.

Предлагаемая публикация сочинений великого мастера эпохи барокко вызвана стремлением автора сборника поделиться апробированными в практической работе переложениями для баяна (аккордеона). Несомненно, опытный музыкант-исполнитель в большей степени доверяет своему слуховому опыту, имеет свои представления и свой взгляд на переложение органной и клавирной музыки И.С. Баха. Тем не менее, автор надеется, что данные переложения найдут практическое применение в исполнительской практике баянистов (аккордеонистов).

В. В. Ушенин