

Шаяхметова А.А.

Аркалыкский педагогический институт им.И.Алтынсарина, Казахстан

АНАЛИЗ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И.С.БАХА И Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ

Положение Баха и Генделя среди современных композиторов Западной Европы нельзя не признать совершенно особым. Будучи в полном смысле художниками своей эпохи, разделяя в известной мере с другими ее представителями их мировоззренческие позиции, оба они тем не менее занимают отличное от них место в истории музыкального искусства. В сравнении с общим уровнем музыкальной культуры первой половины XVIII столетия Бах и Гендель вместе с этими лучшими выразителями эпохи смело поднимались над уже достигнутым в искусстве, не останавливались в исканиях, открывали новые возможности дальнейшего развития и преобразования ценных традиций. В таком широком историческом смысле Бах и Гендель были не одиноки: они входили в круг передовых художников своего времени. Однако и того и другого трудно сопоставить с кем-либо. Они скорее сопоставимы между собой, ибо и среди сильнейших современников оба они остаются недостижимыми во многих отношениях. Система их образов гораздо богаче и шире, да и сами образы внутренне сложнее, глубже и обладают более сильными потенциями развития, нежели то было у их современников. Их искусство концепционно — одновременно и в жизненной своей основе, и в философском ее осмыслении. Творческие концепции Баха и Генделя нередко достигают подлинно трагедийного величия.

Наиболее крупные, уникальные по концепции и принципам музыкальной драматургии Баха — это, конечно же, «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», Месса си минор. «Страсти» Баха — самое совершенное воплощение его драматизма. «Страсти по Матфею» — творение музыкально-синтетическое, в котором линия драматического движения соединяется с эпическим повествованием и большим кругом вдохновенных лирических образов, что и составляет в итоге, так сказать, полифоническую драматургию целого. Сквозь

всю эту обширную композицию проходят лейтмотивные связи внутри того или иного круга образов, прежде всего горестных, покаянных, сопряженные с темой распятия как самопожертвования богочеловека ради спасения человечества [1, с.62]. "Страсти по Матфею". Это произведение, написанное Иоганном Себастьяном Бахом, исполняется 1 раз в году. Всего у Баха 4 произведения в этом жанре. Страсти или пассионы (от латинского слова "passio" – "страдание") – это повествование о последних днях земной жизни, страданиях и мученической смерти Иисуса Христа в описании евангелистов. В прошлом "страсти" представляли собой хоровые песнопения в католической церкви. У Баха эти произведения выходят далеко за рамки церковной службы. Это монументальные произведения концертного характера. В их исполнении участвуют солисты, хор, оркестр, орган. "Страсти по Матфею" были написаны в 1729 году. После смерти это произведение было забыто. Его возрождение было в 1829 году, исполнено под управлением Мендельсона. Это грандиозное произведение написано для двух хоров, двух оркестров. В оркестре композитор использует старинные инструменты – гобой-амур, виолы, орган. Огромная композиция состоит из 78 номеров. Ее исполнение занимает около трех часов. В строении есть сходство с кантатой и ораторией. Здесь есть речитативы, арии, хоры, оркестровые эпизоды. Речитативы в основном ведутся от лица евангелиста, рассказчика. Арии поются от безымянных лиц, носят обобщенный характер. Большую роль играет хор. Выделяются 3 самостоятельных хоровых номеров (№8, 35, 78). В произведении Бах использует напевы протестанских хоралов. «Страсти» исполняются на немецком языке. В драматургии произведения выделяются 3 пласта: эпически-повествовательный, драматический (связан с репликами действующих лиц), лирический (лирические эпизоды, где отсутствует действие и повествование. Это философское заключение, которое сосредоточено в ариях, размышления о нравственном подвиге Иисуса Христа) [2, с.125].

Месса си минор. Получила название высокой мессы. Создавалась в Лейпциге с 1733 по 1748 гг. При жизни композитора не исполнялась. О

назначении произведения возникают споры. Месса масштабна, поэтому она не могла исполняться в церкви. Месса очень сложна в исполнительском отношении. Месса – произведение гуманное. Вместо традиционных 5 частей, в мессе 24 номера. Бах допустил свободу, раздробив текст на мелкие построения. Для Баха тексты были оболочкой для музыкального содержания, и не играли важную роль. В них он раскрывает обобщенные мысли, настроения, чувства. Содержание мессы – это размышление о жизни и смерти, о нравственном начале. Произведение философское. Месса написана для солиста, хора и оркестра. Ведущую роль играет хор. Из 24 номеров здесь 15 хоров, 6 арий, 3 дуэта. Большую выразительную роль играет оркестр. В мессе 3 основных образных сферы. Первая – образы скорби, страданий (№ 1, 9, 15, 16, 18, 23). Но звучат они возвышенно, не создают атмосферу обреченности. Для номеров этой образной сферы свойственны секундовые интонации слез, тритоны, характерные интервалы. Характерна полифоническая фактура. Ведущая роль скрипки, флейты и гобоя. Кульминацией в раскрытии этой образной сферы является №16 "Crucifixus" ("Распят"). Входит в "Credo". Здесь Бах использует жанр пассакалии (танец – шествие, звучит во время погребения). Использует форму вариаций на неизменный бас. В основе басовой темы лежит хроматическое движение по полутонам вниз ("ми – ре# - ре – до# - до – си). Тема проходит в оркестре 13 раз. Хор также основан на нисходящих секундовых интонациях. Вторая сфера – образы радости и ликования, гимн, прославление Христа (№2,4,17,20, 24). Характерна аккордовая фактура. В мелодии много украшений, распевов. Мелодия опирается на звуки тонического трезвучия. В оркестре возрастает роль ударных, медных инструментов. Третья сфера – образы философского размышления. Характерен медленный темп, сдержанно-сосредоточенный характер.

Самые глубокие, неповторимые в своей индивидуальной выразительной силе образы возникают у Баха как образы горестные, скорбные, даже трагические. В них достигнуты вершины музыкального искусства своего времени, недостижимые для других композиторов и одновременно они

являются высшими достижениями самого Баха. Баховское понимание любого из таких музыкальных образов не препятствует его воплощению в хоровой фуге, в небольшом хоре на *basso ostinato*, в арии или ансамбле, в инструментальном произведении. Сам исходный тематизм вокальных композиций далеко не всегда отграничен от тематизма инструментальных сочинений. В вокальных мелодиях немало специфически инструментальных интонаций, в инструментальном мелодизме появляются «говорящие», даже речитативные интонации. В этом смысле стиль Баха, вне сомнений, синтетичен [3, с.160]. Огромным количеством образцов представлена у Генделя музыка героического плана, динамическая, воинственно-подъемная — то звучащая внушительно, преподнесенная всерьез (в устах истинных героев или героических масс), то обличающая агрессивных властителей, деспотов и приобретающая тогда нарочито внешний характер. Особенно широко выражена героика в оратории «Иуда Маккавей»: в партии самого Иуды, в партиях хора и его корифеев. Эти примеры дают ясное представление о жанровых типических истоках подобного тематизма и вместе с тем свидетельствуют об активности его творческого мышления. Исходный тематизм полностью связан с привычными для слушателей возгласами (по аккордовым звукам), гаммообразными взлетами мелодии, маршевым характером движения и т. д. Но Гендель широко разворачивает форму таких арий (ансамблей, хоров), обогащает их фактуру полифоническими средствами: имитациями, контрастной полифонией (хотя бы с ритмическим контрастом сочетающихся линий). Налицо типовой, жанровый признак, но элементарность, прямолинейность развития мелодии уже преодолена. Медленные темпы, простая выразительная мелодия, преобладание гомофонно-гармонического склада, лаконичная форма, ничего внешнего, ничего от обостренной экспрессии, сосредоточенное, чистое чувство, единый, цельный образ — созерцательно-лирический, сдержанно-скорбный, с элементами драматизма, иногда печальной обреченности — таковы примерные очертания этой образной сферы у Генделя [4, с.200].

Хоры занимают в образной системе Генделя особое место как специфическая основа его ораторий. Хоровой по преимуществу является оратория «Израиль в Египте»: арии, ансамбли, речитативы немногочисленны и не персонифицированы. Характер произведения чисто эпический: речь идет о значительных событиях, о действиях и чувствах народа. Весьма важна функция хора в «Иуде Маккавей», но там не менее выпукло представлены и личности героев, тесно связанных с народом; в ряде эпизодов выступают корифеи хора. Не столь существенно участие хора в тех произведениях, в которых на первый план выходит личная драма. Подобно ариям, хоры нередко раскрывают, даже широко развертывают один музыкальный образ, но порой они представляют собой многосоставную форму, в которой фугированные разделы могут предваряться (или завершаться) разделами аккордового или иного гармонического склада. Чрезвычайно велика роль полифонии в хорах Генделя. Если в сольных номерах опер и ораторий полифоническая атмосфера ощущается благодаря имитационным началам, связям вокальной партии с интонационностью *basso continuo* контрастными сопоставлениям голосов и т. д., то хоры Генделя являются по преимуществу полифоническими композициями, образцами его фуг или фугато. Полифония скрепляет большое целое единством исходного тематизма и развертыванием крупной формы [5, с.152].

Среди современников оба композитора были наиболее последовательными полифонистами, развивавшими богатейшие традиции. В их творчестве достигнуты вершины длительного движения полифонического письма в Западной Европе — на основе синтеза строгого стиля с прогрессивным развитием ладогармонического мышления от церковных, модальных ладов к новой мажоро-минорной ладовой системе. Проблемы формообразования в то время были у представителей различных творческих школ связаны по преимуществу с замкнутой композиционной единицей (фуга, часть сонаты, сюиты, концерта, отдельная ария, ансамбль, хор и т. д.), а также с трактовкой большой композиции, объединяющей подобные единицы в многосоставное целое. Для Баха и Генделя обе эти проблемы были одинаково

важны: их значительные концепции требовали крупных форм, а глубина и сила их образов была бы недостижима без глубокой и новаторской разработки таких композиционных единиц, как fuga, часть инструментального цикла или крупной вокально-инструментальной композиции. «Если музыка Баха – это храм, то музыка Генделя - дворец», - заметил в свое время русский композитор и пианист Антон Рубинштейн. Владея всеми музыкальными жанрами и формами своего времени и будучи при этом великими полифонистами, Бах и Гендель располагали особенно широким кругом композиционных средств, участвующих в формообразовании. Новаторство в ладогармонической области, мелодический дар (при всей его индивидуальной неповторимости), а также смелость комплексных решений в поисках наибольшей силы музыкального выражения — все это способствовало небывалому углублению музыкальных образов, а тем самым и особой содержательности самих композиционных единиц. Два великих сына Германии так и не встретились, но оба они являются сынами одной музыкальной эпохи. После них остались удивительные творения, которые спустя столетия продолжают восхищать, будоражить умы людей. Единственным мерилom может служить только музыка. Музыка творений самых обсуждаемых величин – Георга Фридриха Генделя и Иоганна Себастьяна Баха.

Список используемой литературы:

1. Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып.3. – М.,1983, с.58-75;
2. Гивенталь И.А., Гингольд Л.Д. Музыкальная литература. -М., 1976, с.125;
3. Друскин М.С. О западноевропейской музыке XX века. – М., 1973, с.160;
4. Друскин М.С. История зарубежной музыки второй половины XIX века. Вып.4. – М.,1983, с.200;
5. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы /Ред.сост.икоммент. И.В.Нестьева. – М., 1975, с.147-165;

