**МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №3»**

**Г. О. ЛЮБЕРЦЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА**

**«Музыкально-риторические фигуры.**

**Анализ «Французской сюиты» d-moll И. С. Баха»**

**Преподаватель ДШИ №3**

**Гераскина Дарья Дмитриевна**

Творчество И. С. Баха составило эпоху в развитии музыкального искусства и сохраняет свое значение для передовой культуры современности. Произведения Баха входят в репертуар выдающихся исполнителей, вызывают живой отклик слушателей, пытливо изучаются музыкантами различных профилей. Не прекращается интерес к этому композитору в области музыкознания.

Исследователи эпохи *барокко* сходятся в мысли, что истоки инструментальной традиции (формы и жанров) коренятся в эпохе *Возрождения*. Однако, одни из них связывают формирование инструментальных форм и жанров с “ученой” полифонической традицией (переложение вокальных сочинений -> рождение инструментальных жанров -> фуга -> старинная соната и т. д.); другие же акцентируют происхождение инструментальной музыки *барокко* из бытовых истоков эпохи *Возрождения*, бытовых гомофонных жанров (бытовые танцы -> сюита -> рондо -> соната -> концерт).

Итак, инструментальная музыка эпохи *барокко* связана как с бытовой, так и с «учёной» традициями. Более того, эти 2 линии в рамках *барокко* переплетаются, синтезируются (например, в сюитах порой в одном ряду собраны и импровизации органного типа, и строгие формы, и бытовые танцы, и театрального плана увертюры и др.).

В эпоху *барокко* проблема пространственности перерастает в проблему художественной среды, которая должна быть достойно декорирована. Особое значение приобретает колорит звучания (разнообразные инструментальные составы, изменение среды звучания – новые эффекты перспективы). Влияла на построение и музыкальная фактура, которая должна была быть неповторимой. В этой тенденции неповторимого декора возникает личностный аспект: и композитор, и исполнитель стремятся завоевать публику.

Среди необъятного и многообразнейшего по жанрам творческого наследия Иоганна Себа­стьяна Баха видное место занимают инстру­ментальные сюиты. Перу композитора при­надлежат четыре сюиты для оркестра, шесть сюит для виолончели соло, три партиты («пар­тита» — буквально «разделенная на части» — одно из обозначений жанра сюиты) для скрип­ки соло и ряд сюит для клавира, наиболее значительные из которых объединены в три цикла — шесть Французских сюит, шесть Анг­лийских сюит и шесть партит.

По широте масштабов, сложности и много­образию приемов развития, образной много­плановости сюиты Баха оставляют далеко по­зади сюитные циклы его современников. Тан­цевальные жанры здесь лишь первооснова, слу­жащая для создания вдохновенных лирических, драматических, торжественных, жизнерадост­ных образов.

В своей статье я опираюсь на труды известных музыковедов, таких как

Болеслав Яворский и Вера Носина. Они внесли огромный вклад в изучение шедевров музыкального искусства всех времен – клавирных сюит И.С. Баха.

Впервые более чем за полвека переиздается работа крупнейшего музыковеда отечественной школы Болеслава Леопольдовича Яворского «Сюиты Баха для клавира», ставшая со времени своего единственного издания в 1947 году поистине музейным раритетом.

Впервые в отечественной бахиане в работе Веры Борисовны Носиной установлены конкретные факты цитирования мелодий протестантских хоралов в баховских клавирных сюитах, а также прослежены аналогии музыки сюит с другими произведениями Баха. Эти важнейшие наблюдения, проливающие новый свет на смысл и характер баховских сочинений для клавира, можно смело назвать научным открытием мирового значения.

Далее проанализируем более подробно «Французскую сюиту d-moll», с точки зрения музыкально-риторических фигур.

В сюите VI частей (аллеманда, куранта, сарабанда, менуэт I, менуэт II, жига). В каждой их них наиболее часто встречаются четыре интонационных мотива:

* мотив креста;
* catabasis – нисхождение, умирание, оплакивание;
* exclamatio - восклицание, восходящая секста;
* мотив стенания и оплакивания;

**Аллеманда:**

1) *символ креста:*

 Пример 1. Пример 2.

 

*Символ креста* в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку:

 Пример 3.



2) *catabasis – нисхождение:*

Пример 4. Пример 5.

 

3) *exclamatio (восклицание, восходящая секста):*

Пример 6.



4) *мотив стенания и оплакивания*:

Пример 7.



В **куранте** мотивы-символы укрупняются, проявляются более рельефно. Углубляется и усиливается музыкальная идея: *символ креста* изложен восьмыми, а не шестнадцатыми. Нисходящие звукоряды (*catabasis*) – символы умирания, погребения – удлиняются, тяжело спускаясь. В репризном разделе пьесы слышен медленный спуск верхнего голоса (по аналогии с началом). В заключительных тактах возникает новый для аллеманды *символ предопределения*, говорящий о неизбежности страдания:

Пример 8.



В **куранте** появляется 1) *мотив стенания*, который становится главной тематической ячейкой куранты:

Пример 9. Пример 10.

 

В музыкальную ткань вплетен 2) *символ предопределения*. Его основной тон опевается, отчего рисунок мотива становится *фигурой вращения (circulatio):*

Пример 11.



*3) Мотив креста:*

*Пример 12. Пример 13.*



**Сарабанда** углубляет страдальческий аспект содержания сюиты. Она основана на *символах крестной муки и оплакивания.*

1) *Символ креста* проводится здесь в инверсии. Это дополняет смысл музыкальной речи, восходящий рисунок креста является знаком сиюминутной остроты трагизма:

Пример 14.



Бас движется по нисходящему 2) *«страдальческому» ходу* (passus duriusculus):

Пример 15.



3) *Фигуры восклицания*, обостренные в кадансах хроматикой и неприготовленным диссонансом, звучат как горькие стенания:

Пример 16. Пример 17.

 

**Менуэт I** построен на 1) *фигурах восклицаний*, разложенные трезвучия, восходящие секстаккорды:

Пример 18. Пример 19.

 

2) *Символ нисхождения catabasis:*

 Пример 20.



В **менуэте II** встречается 1) *символ креста:*

Пример 21.



2) *Символ нисхождения и оплакивания*:

Пример 22.



**Жига** яростно утверждает основную тему аллеманды:

 Пример 23.



Бах особенно выделил нисходящие звукоряды – *символы смерти*, изложив их ровными шестнадцатыми в отличие от постоянно применяемого пунктира:

Пример 24. Пример 25.

 

Инверсия темы во втором разделе пьесы меняет ее направление на восходящее. От этого тираты приобретают сходство с *символом воскресения*:

Пример 26.



Содержание сюиты – это не простая последовательность мыслей в каком – то конкретном рассуждении, это – динамика мышления во всем его драматизме и непредсказуемости, это – не последовательность чувств конкретного сюжетного действия, а динамика чувств живого человеческого переживания, еще не осознанного, но именно вследствие своей неосознанности более глубокого. Образы, имеющие размытые очертания, но содержащие интенсивное эмоционально насыщенное ядро, тяготеют друг к другу, обеспечивая прочность композиционной структуры и исполнительские интерпретации [2, 109].

Список литературы:

1) Друскин Я. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. – Спб.: Северный олень, 1995. – 132.

2) Носина В. Символика музыки И. С. Баха.; Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М.: Классика-XXI, 2018. – 156 с.

3) Темченко И., Хитрук А. Беседы о Бахе. – М., Классика-XXI, 2010. – 152.