Светлана Павловна Пименова

"Детская школа искусств им.Чайковского П.И."
г.Калининград

Методическая работа, написанная на базе материалов областного конкурса «Что? Где? Когда?» посвященного творчеству И.С. Баха.

 Бах – это величайший из великих композиторов, он беспредельная вселенная и постичь ее не хватит целой жизни. Среди тех, кто в I-ой половине XIX века неустанно и успешно боролся за искусство Баха, на первом месте стоит Роберт Шуман. Он писал: «С течением времени источники все больше сближаются. Например, Бетховену не нужно было изучать все то, что изучал Моцарт, Моцарту не нужно было изучать все то, что изучал Гендель, и Генделю – того, что изучал Палестрина, потому что уже каждый из них впитал в себя наследство предшественников. Есть только один неисчерпаемый источник – И.С.Бах».

Бах был в свое время потерян: эпоха в которой он жил, творил и умер, не проявила ни к его личности, ни к его музыке того интереса, какой мы бы могли счесть достойным. Воздав должное его непревзойденному мастерству игре на органе, клавесине, а также почтительное отнесясь к его профессиональной учености, эпоха все же в целом сочла и то, и другое безнадежно устаревшим и не заслуживающим внимания потомков. А ведь это была замечательная эпоха Просвещения, и за «потерю Баха» не следует судить ее слишком строго. Она была сравнительно молода и несколько ослеплена светом провозглашаемых ею новых истин; она спешила утвердить свои идеалы и интересовалась потому лишь теми художниками, что выражали ее, и только ее, чаяния и стремления. Так и стали «великими Бахами» в середине и третьей четверти века Филипп Эмануил и Иоганн Кристиан – сыновья И.С.Баха, ровесники расцвета Просвещения, а не их отец.

 Однако потеряв Баха в пору своего расцвета, эпоха Просвещения к началу заката своего сама же стала искать утраченное. Первая вспышка исторического интереса к музыке, жизни и личности Баха блеснула уже в начале 1770-х годов, когда студент геттингенского университета И.Н.Форкель стал осаждать старших сыновей Баха - Вильгельма Фридемана и Филиппа Эмануила вопросами об их отце и просьбами прислать сохранившиеся ноты и любые иные материалы. На их основе он 1802г. выпустил первую книгу о Бахе. В 1770-х годах вступали в жизнь люди, воспитанные эпохой Просвещения, но уже ее перераставшие. Они предугадали одно из ценнейших свойств культуры будущей – романтической: это вкус к прошлому, интерес к «делам давно минувших дней», историческое чутье. Не случайно первым великим поэтом и мыслителем, оценившим музыку Баха по достоинству оказался Гете, убеждавший своих читателей: «Издревле истина сияет, умов высокий круг сближает, узри ж старинной правды свет!»

 XVII век, новое время, эпоха барокко… Загадочным образом эта эпоха все еще живет в нашем сознании, ее «новизна» не устарела за четыре столетия. Живы и развиваются своими путями жанры, рожденные эпохой барокко: фуга, опера, кантата, прелюдия, соната, концерт, ария, вариации. Барокко – время от «Гамлета» Шекспира (1601г.) до смерти Баха. Начало эпохи – прорыв в будущее (первые оперы – «Дафна» Я.Пери, «Эвридика» Д.Каччини). Конец эпохи – итог развития полифонии («Искусство фуги» Баха.)

 Несовместимые друг с другом противоположности сосуществуют в искусстве барокко, создают своеобразную гармонию. «Что молодость, почет, искусство, блеск наград? Придет последний час, все станет дым и чад». – писал Андреас Грифиус – один из самых ярких поэтов эпохи. Теоретики барокко говорят о «созвучии несозвучного». Это и противопоставление жизни и смерти. Это жанрово – танцевальное в музыке барокко, вплоть до звукоизобразительной программности (Каприччио «На отъезд возлюбленного брата» Баха, «Времена года» Вивальди), и духовное, часто обращенное к религиозным идеям (духовные кантаты Букстехуде и Баха), выделение двух противоположных ладов – мажор и минор, полифония и гомофония, противоположные регистры, контрасты темпов, контрастные ритмические рисунки, чередование медленных и быстрых частей в концертах, сонатах, чередование разнохарактерных арий в опере – все это нововведение эпохи барокко. Из разнообразия барочных жанров выделяется цикл прелюдия и фуга (прелюдию может заменить фантазия или токката), являющийся «визитной карточкой» своего времени, олицетворяющий «хаос и порядок».

Противопоставление радости, торжества и трагедийности проявляются на уровне музыкального языка в противопоставлении мажора и минора. Мажор барокко театрально приподнят (разумеется не во всех произведениях в равной мере). Что касается минора, то минорность в музыке барокко – особое качество. Наиболее барочные по духу произведения – минорные. Органная пассакалья Баха до минор, токката и фуга ре минор, Месса си минор, самые выразительные арии в «Страстях по Матфею» и «Cтрастях по Иоанну»,«Искусство фуги»,«Музыкальное приношение».

 Инвенции – один из многих баховских циклов, выражающих барочное представление о многокрасочности мира, о единой системе, стоящей за этим многообразием. Инвенции, два тома «Хорошо темперированного клавира», «Гольдберг – вариации», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги» - в каждом из этих циклов целый космос. Но только два из них раскрашены в цвета разных тональностей. Это инвенции и «ХТК». В «ХТК» Бах задавался целью ввести в употребление все тональности и о выборе последовательности речь не идет: тональности хроматического ряда следуют друг за другом с непреложностью судьбы. После светлого и ясного до мажора, мужественного и твердого до минора – затейливый до диез мажор и сверх экспрессивный до диез минор, после светлого, «клавесинного» соль мажора – соль минор, тональность бичевания, пути на Голгофу, распятия, смерти (если судить по «Cтрастям»). Мир контрастов барокко трагичен, как трагична и хроматическая последовательность звуков в мелодике барокко. Хроматика еще задолго до Баха, в мадригалах Джезуальдо, Монтеверди, в хоровых концертах Шюца, стала связываться с идеей смерти, страдания, греха. Блуждание в хроматических дебрях – расплата за грехопадение человечества. В инвенциях – мир до грехопадения. Здесь нет жесткой тональной предопределенности, нет непреложности судьбы. Можно избежать некоторых тональностей. Чрезмерно экспрессивных («не детский» си бемоль минор или ми бемоль минор), слишком характерных (до диез мажор), ярко окрашенных (соль диез минор). Начала и концы баховского тонального мира – до мажор и си минор – вход в большой баховский цикл и выход из него. Вход – строгая и ясная музыка, царство разума. Выход – жанровая картинка, яркий красивый тематизм.

 Мир баховской музыки – это мир огромных композиций, создающих музыкальную вселенную и мир непритязательных танцев, миниатюр, жанровых сценок.

 Среди необъятного звукового космоса Баха, среди его 1071 произведения (согласно указателю баховских сочинений, составленному В. Шмидером) одно занимает совершенно особое место. Это «Страсти по Матфею». В них собирается все, что разбросано по сотням инструментальных токкат, прелюдий, фуг, сюит и партит, по кантатам, мотетам, ораториям. «Cтрасти по Матфею» – это ключ к образности Баха. Это трагедия человека и человечества, показанного в его силе и слабости, высоком и низменном, в подвиге самопожертвования и низости предательства, слезах раскаяния и радости высшей любви. В начале бесконечно волнующееся людское море – хор изображающий шествие на Голгофу. А в точке золотого сечения, между страшными хоровыми возгласами «Распни его!» – ария сопрано с солирующей флейтой «Во имя любви идет на смерть» – одухотворенное страдание, сострадание и льющийся свет. Это мир Баха.

 «Его серьезная натура, - свидетельствуют Филипп Эмануил и Агрикола, - преимущественно тяготела к музыке трудоемкой, серьезной и глубокой, но когда это представлялось нужным – он легко мог… перестроиться на легкий и шутливый лад». Тогда появлялись такие произведения, как «Потише, не болтать и слушать» («Кофейная кантата») или «У нас новое начальство» («Крестьянская кантата»). Первая – года через три после «Страстей по Матфею», вторая – в период работы над Высокой мессой. Обе кантаты словно бы другого стиля, они предвосхищают Гайдна, Моцарта, даже Вебера с его немецким народным колоритом. Но какой бы не была музыка Баха, возвышенной или земной, каждое мгновение ее, философское, лирическое или шутливое, одухотворенно и весомо – подобно одушевленным «атомам» из которых складываются миры.

 Одно из органных произведений, созданных вскоре после путешествия к Букстехуде, знают все кто соприкоснулся с музыкой Баха. Это Токката и фуга ре минор. Из разлива страстных импровизаций Токкаты встает стройная и торжественная, как перезвон колоколов, фуга. Уже в юности Бах становится мастером этой сложной полифонической формы и создает совершенный образец двухчастного цикла – напряженного единства свободы и строгости, столь характерного для искусства барокко. Другая знаменитая его юношеская фуга написана еще раньше, в 19 лет. Она называется «Фуга в подражание рожку почтальона» и входит в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (единственное произведение программно – изобразительной музыки в творчестве Баха). Все сочинение представляет собой сцены из жизни баховского клана, который собрался, чтобы проводить в дорогу – на службу к шведскому королю Карлу XII – гобоиста Иоганна Якоба, родного брата Иоганна Себастьяна. Токката и фуга ре минор и Каприччио – два полюса музыки Баха – философа и поэта обычной жизни. Между этими полюсами нет пропасти, как нет ее между каждодневным бытием музыканта и вершинами духа, на которые с годами он восходит все выше.

 Одной из удивительных черт творчества Баха была целесообразность. Он никогда не сочинял в угоду своей разбушевавшейся фантазии: возникновение каждого произведения обусловлено определенными условиями. Танцевальные сюиты Иоганн Себастьян пишет для князя Леопольда, двух – и трехголосные инвенции, прелюдии и фуги – для своих учеников. Сочинение духовных кантат в Лейпциге входило в обременительные обязанности Баха. Сочинения светских кантат – тоже выполнение долга в отношении князей, на службе у которых он находился, или же тех, чье покровительство он хотел завоевать. Создание ораторий и месс – также повинность. Одним словом все творчество Баха подчинено заказу. Один интересный эпизод в творческой биографии Баха связан с дипломатом, представителем российского правительства в Дрездене Германом Карлом Кейзерлингом. Сорокалетний посланник с первых же встреч с лейпцигским кантором и его музыкой стал искренним почитателем Баха. В начале 1740-х годов он попросил композитора написать несколько клавирных пьес для своего домашнего музыканта Готлиба Гольдберга. Судя по документам, этот юноша был учеником сына Баха, Фридемана, и, возможно даже брал уроки у Баха – отца. Граф Кейзерлинг сказал Баху, что страдает бессонницей и хочет, чтобы Гольдберг в соседней комнате играл в такие часы приятные мелодии. Не доводилось еще Баху выполнять подобные заказы, но он соглашается. Так родился большой цикл виртуозных пьес, создающий, как хотел того Кейзерлинг, состояние «тихого и радостного утешения». Цикл составляют «Ария с тридцатью вариациями для клавира или клавицимбала с двумя мануалами». Это произведение вошло в историю музыки как «Гольдберговские вариации» и обессмертило имя юноши – чембалиста, который в последствии стал незаурядным музыкантом и руководителем Дрезденской капеллы.

 Бах очень любил форму сюиты, позволявшую объединять в одно целое разнообразные танцы. Сюиты писали его предшественники – мастера XVII века: итальянец Фрескобальди и его ученик – немец Фробергер, французский композитор Люлли и англичанин Персел. Прекрасные сюиты для клавесина оставили нам и современники Баха Г. Ф. Гендель и Ф. Куперен. Бах написал «6 Французских сюит» и «6 Английских сюит». Первые назвали так потому, что они близки по характеру танцев, входящих в них, к сюитам, которые писали французские композиторы, а вторые будто бы потому, что сочинялись для одного англичанина. Но возможно и другое объяснение: каждая из шести «Английских сюит» начинается прелюдией, в отличие от «Французских", а такое построение мы видим в написанных гораздо раньше сюитах великого английского композитораГ.Персела.

 Бах был великим педагогом, оставившим после себя когорту учеников - талантливых органистов и композиторов. Среди них его сыновья – Вильгельм Фридеман (1710 – 1784), Филипп Эмануил (1714 – 1788), Иоганн Христиан (1735 – 1782), Иоганн Кристоф (1732 – 1795). Сыновья Баха вскоре обрели столь обширную музыкальную известность, что она затмила даже славу отца.

 Значительную роль в создании «нового стиля» в музыке играл Карл Филипп Эмануил, известный под именем берлинского или гамбургского Баха, а так же Иоганн Христиан – «миланский или лондонский» Бах. Иосиф Гайдн считал для себя образцом в отношении стиля Филиппа Эмануила. Моцарт, говоря о баховской музыке, имел в виду прежде всего сыновей Баха. С большим мастером галантного стиля, «лондонским» Бахом он был в личной связи. Сам Иоганн Себастьян самым гениальным из своих детей считал Вильгельма Фридемана, человека блестящих способностей, но слабохарактерного. «Вот сын мой возлюбленный – в нем мое благоволение» – так, подобно богу – отцу, говаривал о нем Иоганн Себастьян. Сравнительно недавнее издание произведений четвертого сына Баха, Иоганна Кристофа или «бюккербургского» Баха, показало значительность и этого мастера.

 Своеобразие Баха в том, что он не стремился к признанию своих великих творений. Он первый не понимал сверхвременного значения того, что создал. Поэтому он, может быть, величайший из всех творческих гениев. Его безмерные силы проявлялись бессознательно, как силы действующие в природе. Музыка для него – богослужение. Бах был набожен. Он верил искренне, без колебаний и сомнений в гармонию Вселенной, в ее высшую упорядоченность. Работая бок о бок с пасторами на протяжении нескольких десятилетий, он отлично знал традиции богослужения, церковный обряд и суть его. Он прекрасно ориентировался в том, где при каком церковном празднике следует в очередной воскресной кантате использовать то или иное изречение из священного писания. Он знал их, вероятно, наизусть, наравне с мелодиями хоралов и духовных песнопений.

 Там, над обломками веков,

 С улыбкой на губах,

 Ведут беседу Бах и Бог,

 Седые Бог и Бах.

 Цель творчества Баха состояла в том, чтобы писать и как можно лучше исполнять музыку, назначение которой «Хвала Господу и воскрешение духа». Славил Бах Господа и явно, и тайно. Как он делал это явно – хорошо известно. А что же вписано в его произведениях тайно? Какие скрытые послания содержат его творения? Настольной книгой Баха была Библия и Баху, конечно, было известно какую роль играют в Библии числа – «сакральные числа». Так «3» - символ Св. Троицы ( это число и числительные от него упоминаются в Библии 212 раз); «6» – шесть «рабочих» дней, в которые Бог сотворил мир; «7» – cимвол Троицы и Творения в целом, а также Св.Духа; «10» – десяти заповедей; «12» – Церкви и апостолов.

 Примеры использования этих чисел у Баха хорошо известны. Вот один из них - «6». Во времена Баха устойчивой традицией было группировать произведения одного жанра в циклы по шесть, именно в силу библейского значения этого числа. Творчество Баха самый яркий пример такой трактовки. Вспомним его шесть Французских и шесть Английских сюит, такое же количество виолончельных сюит, Бранденбургских концертов, скрипичных сонат с клавесином и произведений для скрипки соло (3 сонаты и 3 партиты). Более того, его шесть партит для клавесина были опубликованы им самим как «opus 1», а одно из значений латинского слова «opus»- творение.

 Необходимо сказать и о «баховском мотиве». Образуется он из звуков, соответствующим буквам фамилии «Бах» – ВACH.

 Он включает в себя не только ряд точно читающихся нот, но и символическое выражение. С одной стороны оказывается сакральной фигурой - крестом. Получается это, если соединить одной линией крайние звуки этого мотива, другой средние. С другой стороны он являет собой тотальную хроматику. Кроме того содержит начало алфавита. B – A – C - H – это тот символ через который проходит история музыки. Жизнь этого мотива в музыке последующих поколений - у Листа, Шумана, Регера, Шенберга, Веберна, Берга, Шостаковича, Шнитке, Денисова и других композиторов – это отдельная тема.

 Фигуру креста часто можно найти в баховской музыке. Наиболее яркий пример в «Хорошо темперированном клавире» – тема последней фуги (си минор): здесь три креста. И на Голгофе тоже было три креста!

 Друг Баха И.Г.Вальтер еще в 1732 году писал в своем «Музыкально-энциклопедическом словаре»: «Говорят род Бахов происходит из Венгрии, и все носители этой фамилии, насколько известно, причастны к музыке, что быть может проистекает от того, что даже сами буквы b,a,с,h в последовательности своей мелодичны». Бах знал об этой особенности своей фамилии и использовал ее. Как своим фамильным кодом он запирает цикл партит (тема из 14 звуков), он «запечатывает» «Английские сюиты» (1722 года) жигой, которая в точке золотого сечения содержит мотив В - А – С - Н! Мистический роковой смысл приобретает этот мотив в последней (незавершенной) фуге - «Искусство фуги» – «перо выпало из его руки в тот самый момент, когда он ввел свою «фамильную» тему – впервые в незамаскированном виде, демонстрируя весь ее блеск и используя ее в качестве личной печати» – пишет крупнейший современный знаток Баха, профессор Эрвин Бодки.

 В 1749 году Бах приступил к созданию своего последнего и наиболее импозантного произведения в жанре фуги, а именно «Иcкусство фуги», все четырнадцать фуг и четыре канона которого исходят из одной темы. Ни одному мастеру ни до, ни после Баха не удалось достигнуть в этой форме такого свободного и легкого полета фантазии. До сих пор существует столько форм и стилей фуги, сколько фуг написал Бах. Быть может это произведение не так легко воспринимается слушателями, и все-таки, каждый такт в нем сама воплощенная красота.

 Большая часть баховского наследия осталась в рукописях. В 30-40-е годы XVIII века в лейпцигских газетах печатались объявления, оповещавшие о выходе в свет сочинений Баха. То были партиты, «Итальянский концерт», «Гольдберговы вариации» и еще некоторые произведения для клавира и органа. Одно из немногих напечатанных сочинений – «Музыкальное приношение» – фуги и каноны на «подлинно королевскую тему». Ее дал Баху Фридрих II, король Прусский. Справедливость требует отметить, что флейтист Фридрих был в самом деле блистательный. Более того сам сочинил для флейты около 120 сонат, 4 концерта, симфонию в соль мажоре. В 1747 году Бах приехал в гости к сыну Филиппу Эмануилу, который служил клавесинистом у Прусского короля. Иоганн Себастьян Бах был принят Фридрихом II и привел его в восторг импровизациями на зильбермановских фортепиано и органе.

 Если бы Бах появился в Потсдаме тремя годами позже, он встретил бы здесь Вольтера. Странное сочетание имен! Как будто разные времена накладываются одно на другое. Эпоха Просвещения, к которой целиком принадлежит Вольтер, и трудно определимое одним словом время Баха, сильно связанное и с прошлым XVII веком, но еще сильнее устремленное в будущее. Иногда в баховских монологах вдруг возникает тон доверительных излияний, приближающих его к романтикам. В трех «Сицилианах»- флейтовой (соль минор), фортепианной (из концерта ми мажор) и скрипичной (до минор) – чувствуются настроения, предвещающие Фильда и Шопена. Взрывом лиризма, бунта, отчаяния является постепенно гаснущая «Хроматическая фантазия»- одна из вершин творчества Баха: врата, ведущие нас к Бетховену.

 Что еще создал бы Бах, не оборвись раньше времени его жизнь. За 253 года, прошедшие со дня его смерти, обозначились три периода в отношении человечества к Баху. Сначала преклонение и память в сердцах учеников и немногих «истинных знатоков», среди которых Моцарт и Бетховен. Затем – взрыв широкого интереса в эпоху романтизма, начиная от знаменитого исполнения «Страстей по Матфею» под управлением Мендельсона. И наконец – все возрастающая власть музыки Баха над сердцами людей XX века.

 Поскольку в музыкальном календаре на 28 июля 2000 г. выпала круглая дата (250 лет со дня смерти Баха-отца), практически все фирмы грамзаписи засвидетельствовали этому постоянному и сверхпопулярному автору свое искреннее почтение.

 Фирма «Teldec» собрала все, что написал Бах. Посмотрев на оглавление этой серии легко видеть, чем Бах не занимался. Он не умел и не пробовал писать оперы, но в «Кофейной кантате» на либретто Пикандера, написанной в 1734 году, Бах умело соединив элементы народного и галантного стилей, вплотную приблизился к созданию этого жанра.

 Среди самых выдающихся исполнителей клавирной музыки Баха XX века - М. Юдина, Ванда Ландовска, Изабель Неф, Г. Нейгауз, С. Рихтер, Г. Гульд, Н. Луганский, Н. Петров, А. Любимов, Е. Державина (победительница конкурса Баха в Саарбрюкене).

 В 7-ом номере журнала «Mузыкальная жизнь» 2000 года Николай Петров пишет: «К сожалению, за исключением нескольких пианистов – подвижников, связавших свою жизнь с творчеством Баха, клавирный Бах исполняется очень мало. Практически не освоен целый пласт клавирных сочинений: cюиты, сонаты, полифонические произведения на темы различных композиторов (известны его обработки Вивальди, Телемана, пьесок Куперена, известны его переработки собственных духовных кантат в светские, сольных скрипичных вещей – в оркестровые вступления к кантатам… Примечание автора)».

 Бах - труднейший предмет для освоения, к тому же не дававший никаких указаний, представляя полную свободу исполнителям. Результат: Баха в течение двух столетий переиначивали, редактировали, добавляя всевозможные «украшения» – Черни, Бузони, Барток, Муджелини… Имели ли они на это право? Возможно. Я лично более всего ценю уртекст (подлинный баховский текст), когда сквозь черноту нот отыскиваешь подлинную суть, что позволяет любому исполнителю создавать «своего» Баха. Вот как, например, Г.Г.Нейгауз представлял себе образ Прелюдии ми бемоль минор из первого тома «ХТК» (по свидетельству Владимира Крайнего): «Кладбище в Италии. Все памятники из белого мрамора. Ослепительное солнце, синее небо. И от этого света памятники кажутся черными. Полное безветрие – и кипарисы качаются только от собственного веса. Вот это темп. А бездонное, уносящееся вверх небо и черные памятники - это метр».

 Среди замечательных исполнителей органной музыки Баха – А.Гедике, И.Браудо, Л.Ройзман, А.Швейцер, Г.Гродберг… «Городской органист». Так слегка иронически называет себя Гарри Яковлевич Гродберг. Эту должность занимал в разные годы сам великий И.С.Бах. Г.Гродберг переиграл, и не один раз, все органные произведения Баха. Делал и переложения некоторых его клавирных сочинений. Г.Гродберг – организатор и художественный руководитель нескольких баховских фестивалей: в Новосибирске, в Твери (там он стал традиционным) и совсем молодого – в Калининграде.

 Скульптор Коненков мечтал выразить свой восторг перед чудом, именуемым «музыка» в камне. Таким духом – символом был для него И.С.Бах. В одном из своих художественных писем А.Бенуа так охарактеризовал художественный замысел его Портрета: «Он изобразил Баха таким, каким он ему представлялся при слушании того живого чуда, которое мы называем фугами, прелюдиями, танцами и пассионами отнюдь не в виде важного органиста и не в виде добродетельного бюргера, а каким – то глубинным божеством, пробившимся на Фебов зов через толщу земной коры и ныне блаженствующем в его лучах… Бог музыки скульптора – Бах – неподвижен и как бы слеп. Но согрет он солнцем и убаюкан тем миром звуков, которые возникли и зажили в его огромной голове под лучами всюду проникающего светодателя. Лежит глыба, греется, накаливается, наполняется божественным огнем и лучится на белой замкнутой громаде этот огонь темами, аккордами, бегом и пламенем звуков…»

 Его гигантская фигура, виднеющаяся на мировом горизонте, однако, не утрачивает ничего человеческого. Улыбке Иоганна Себастьяна, его жестам, звуку его камертона, который композитор дает нам через века, как давал хористам в соборе святого Фомы в Лейпциге, суждено сопутствовать нашему возрождению.

 Вслед за Робертом Шуманом можно сказать: «Бах не новый, не старый, он нечто большее, он – вечный…»

Список используемой литературы:

Журналы «Музыкальная жизнь»:

1. № 6/85 . Статья Г. Скудина «Жизнь Баха».

2. № 17/85 А. Майкапар «Поговорим о Бахе».

3. № 1/ 86 Б. Кац. «Где искать Баха?»

4. № 1/89 В.З. Руденко «О музыкантствующих властителях»

5. № 16/89 «Вариации для посла»

6. № 22/89 Н. Эскина «Тайна души и смерти»

7. № 15/90 А. Майкапар «Тайнопись Баха».

8. № 1,2/91 Н. Эскина «Барокко».

9. № 3/92 Н. Эскина «Инвенции».

10. № 4/98 А. Швейцер «Озарено покоем и любовью»

11. № 1/2000 А. Швейцер «Истоки баховского искусства»

12.№ 7/2000 Н. Петров, Г. Гродберг, А. Любимов, Е. Державина «Мой Бах».

13. Книга. Янош Хаммершлаг. «Если бы Бах вел дневник». Издательство. Венгрия, Будапешт. 1965.

Список произведений И.С. Баха, используемых в конкурсе:

1.Токката и фуга ре минор.

2.Пассакалья до минор.

3. Месса си минор.

4. Оратория «Страсти по Матфею»

5. Хроматическая фантазия и фуга ре минор.

6.Бранденбургский концерт № 2 I ч.

7.«Шутка» из 2-ой оркестровой сюиты.

8.«Каприччио на отъезд возлюбленного брата», «Фуга в подражание рожку почтальона»

9. «Гольдберг вариации», Ария.

10.Тема фуги си минор из I ч. «ХТК».

11.«Искусство фуги» (1- мотив BACH в фуге № 14; 2 – тема фуги).

12. Музыкальное приношение – «королевская тема»

13. Прелюдия VIII ми бемоль минор из I т. «ХТК».

В ходе конкурса был использован следующий наглядный материал:

1.Бах.

2.Шуман.

3.Бетховен.

4.Моцарт.

5.Гендель.

6.Палестрина.

7.Форкель.

8.Гете.

9.Грифиус.

10.Вивальди.

11.Букстехуде.

12.Сыновья Баха: Вильгельм Фридеман, Филипп Эмануил, Иоганн Христиан, Иоганн Кристоф.

13. Люлли

14. Персел.

15. Куперен.

16. Кейзерлинг.

17. Вальтер – друг Баха.

18. Бодки (профессор, наш современник)

19. Гайдн.

20. Картина Менцеля – концерт Фридриха II в Сан-Суси в 1852 г.

21. Шонгауэр « Несение креста» (шествие на Голгофу) 1474 г.

22. Скульптор Коненков «Голова Баха».

23. Н. Петров.

24. С. Рихтер, В.Ландовска, Г.Гульд.

25. Г. Гродберг.

26. Г. Нейгауз.

27. В. Крайнев.