

**ГАПОУ МО «МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ  
КОЛЛЕДЖ ИМЕНИ С.С.ПРОКОФЬЕВА**

**I ОБЛАСТНАЯ ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ  
КОНФЕРЕНЦИЯ**

**«ВОКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ в XXI ВЕКЕ:  
ОПЫТ, РАЗВИТИЕ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»**

***Тема доклада:***

**«ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО НА ПРИМЕРЕ  
СОЛЬНОЙ КАНТАТЫ N199 И.С.БАХА «MEINE HERZE SCHWIMMT IM BLUT»**

**Авторы:**  
концертмейстер/хормейстер  
«Театра старинной музыки» ДК «Зодчие» (г.Москва)  
Пахомова И.А.,  
преподаватель ПЦК специальности «Вокальное искусство»  
ГАПОУ МО «МОМК имени С.С.Прокофьева»  
Бараш А.Б.

г.о.Пушкинский  
14 февраля 2025 г.

**Содержание**

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Структура сольной кантаты И.С.Баха №199.....</b>	<b>3</b>

2. Исполнительские трудности вокальных произведений эпохи барокко на примере сольной кантаты N199 И.С.Баха «MEINE HERZE SCHWIMMT IM BLUT»..4	
2.1 Изменение строя музыкальных инструментов.....4	
2.2 Метроритмические особенности и выразительность исполнения.....5	
2.3 Особенности динамических обозначений в кантате №199.....6	
2.4 Роль лиги.....8	
2.5 Музыка и слово в кантате №199.....8	
2.6 Выбор темпа.....9	
2.7 Требования композитора к голосоведению.....10	
<b>Заключение</b> .....11	
<b>Литература</b> .....14	

## **Введение**

Вокальные барочные произведения И.С.Баха и фрагменты из них исполняются у нас, к сожалению, нечасто и тому есть причины, заключающиеся в ряде исполнительских трудностей. **Актуальность** темы доклада состоит в необходимости развития музыкального слуха и исполнительских качеств студента вокального отделения ссуза. **Новизна** выбранной темы состоит в том, что решение задач обучения предлагается в

классе сольного камерного и оперного исполнительства при исполнении вокальных с элементами полифонии произведений и их фрагментов, в частности, арий.

## 1 Структура сольной кантаты И.С.Баха № 199

Написание сольной кантаты №199 для голоса и оркестра относится к Веймарскому периоду творчества композитора [3, с.47] на текст из издававшегося «Богоугодного церковного приношения» («Gottgefälliges Kirchen-Opffer») дармштадского гоф-библиотекаря Г. К. Лемса. Впервые кантата исполнена 12 августа 1714 года на 11-е воскресенье по Троице. Сначала нарисован образ грешника, осознающего собственный грех: «Боже, будь милостив ко мне грешнику» («Gott, sei mir Sunder gnadig») [2]. Затем предстает раскаявшийся грешник и его утешение, найденное в воспоминании о смерти Христа («Und mir auf Reu und Leid Nicht mehr die Seligkeit Noch auch sein «Herz verschleibt»).

Кантата состоит из 8 номеров. В ариях сокрыты элементы полифонии, например, где идет секвенционное развитие. Три арии перемежаются речитативами и хоралом и выстраиваются по принципу постепенного повышения tessitura, что связано со смыслом текста. Каждая ария имеет в основе определённый аффект<sup>1</sup>. Для арии №1 характерно медленное, протяжное гармоническое развёртывание. Для арии №2 - максимальное гармоническое полнозвучие и «благородство» гармоний, а для арии №3- «кружащаяся и танцующая» гармония. Аффект слов определяет и фонические свойства гармонии.

### Таблица №1.

№1	Recitativo	Violino I II, viola, Fagotto, Continuo
№2	<b>Aria+ recitativo</b>	Oboe solo, Continuo (con violone)
№3	Recitativo	Violino I II, viola, Fagotto, Continuo (con violone)
№4	<b>Aria</b>	Violino I II, Viola, Continuo (con violone)
№5	Recitativo	Continuo
№6	Choral	Violo solo, continuo

---

<sup>1</sup>Аффект - это определённое состояние (от латинского affectus-состояние, настроение), выраженное в музыке. В разных трудах (у Маттезона, в знаменитом словаре Иог. Вальтера) описывается разное количество аффектов (радость, печаль, страдание, гнев и др.). Тот или иной аффект выражался в музыке в виде так называемых риторических фигур, действующих одинаково и в музыкальном, и в ораторском искусстве

№7	Recitativo	Violino I II , viola, Fagotto, Continuo (con violone)
№8	Aria	Oboe solo, Violino I II, viola, Fagotto, ( con violone)

## 2 Исполнительские трудности вокальных произведений эпохи барокко на примере сольной кантаты N199 И.С.Баха

Изобразительность и выразительность композитором достигалась всеми доступными тогда средствами: мелодикой, средствами контрапункта, аккордикой, фактурой, голосоведением, оркестровкой и т.д. [3, с.193)]. Отсюда следует ряд исполнительских сложностей: **изменение строя музыкальных инструментов, метроритмические особенности и выразительность исполнения, динамические сложности, роль лиг, соединение музыки и слова, владение полетностью, негромким голосоведением.**

### 2.1 Изменение строя музыкальных инструментов

Каждая эпоха имела свою величину частоты звучания «ля» первой октавы. Лишь в 1950 году в Лондоне был утверждён современный строй ноты «ля» в 440 Гц. Перенесение произведения в тональности с современным строем резко меняет колористическую, а вместе с тем и семантическую основу музыкальной ткани. При современной темперации<sup>2</sup> то или иное произведение начинает звучать на пол тона выше.

**Таблица № 2**

Северо- итальянское барокко	Габриели, Монтеверди	460 Гц
Французское и южно-итальянское барокко		392 Гц
Немецкое барокко	И. С.Бах, Г. Ф.Гендель	415 Гц
Венские классики	Й. Гайдн, В.А. Моцарт	430 Гц

**Таблица №3**

Ноты 1-ой октавы	Гц белых клавиш	Гц черных клавиш (диезы)
До	261,6	277
Ре	293,7	311
Ми	329,6	
Фа	349,2	370
Соль	392	415

<sup>2</sup> Темперация - (от лат. Temperatio) правильное соотношение, соразмерность, выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковысотной системы. Следует отметить, что система темперации у И. С. Баха была ещё не совсем совершенна и представляла нечто среднее между среднетоновой и равномерной.

Ля	440	460
Си	494	

Таблица показывает отличную от современной тембровую окраску барочных инструментов: музыкальная ткань звучит выше на четверть тона.

## 2.2 Метроритмические особенности и выразительность исполнения

Метроритмическая организация вообще играет особую выразительную роль в музыке барокко и в музыке И.С.Баха. Так, 1-я и 2-я ария представляет собой аллеманду и куранту в размере 4/4 и 3/4, финальная ария - ярко - выраженная жига в очень быстром темпе, несмотря на размер 12/8. Хорал №6 намного ближе к гавоту - спокойному, уравновешенному.

### Схема № 1

Ария	Ария	Хорал	Ария
Аллеманда	Куранта	Гавот	Жига

**Таким образом, исполнитель, обращающийся к тому или иному произведению, должен поставить задачей - выявить жанрово-танцевальную особенность каждого номера. Имея представление о том или ином старинном танце, исполнитель - вокалист сможет создать темповую схему, а вместе с тем воссоздать контрастность номеров. Нарушение чётких границ, сочетание сильных и слабых долей, чередование акцентов и слигованных построений значительно усложняет задачу вокалиста исполнителя.**

### Таблица №4

№	Тональность	Раздел	Темп	Размер	Форма	Состав
№1	c-moll	Recitativo		4 / 4		
№2	c-moll	Aria+recit	Adagio	4/ 4	Da capo	Solo ob
№3	B-dur	Recitativo		4/ 4		
№4	Es-dur	Aria	Andante	3 / 4	Da capo	
№5	c-moll	Recitativo		4 / 4		
№6	F-dur	Choral	Andante	4/ 4		
№7	B-dur	Recitativo		4/ 4		
№8	B-dur	Aria	Allegro(vivace)	12/ 8	Da capo	Solo ob

## 2.3 Особенности динамических обозначений в кантате №199

Исполнительская сложность произведений эпохи барокко и И.С. Баха связана с динамикой. Динамика была тесно связана с системой аффектов, орнаментикой, жанровыми особенностями и оркестровкой. «Crescendo» и «diminuendo» активно использовались при исполнении и являлись средством наиболее эмоциональной передачи смысла текста. Некоторые динамические обозначения выставлялись лишь в начале произведения, и только особые разделы с точки зрения указаний на динамику исполнения могли быть выделены специально.

В кантате №199 тема ритурнеля «da capo» в арии (ария с ритурнелем) в плане динамики является главенствующей и исполняется обычно **ярко и динамично**, чему способствует и полнозвучное использование оркестра. В результате **разделы, построенные на теме ритурнеля, должны звучать громче**, чем последующие разделы. В арии №2 тема ритурнеля переходит в вокальную партию и переплетается в полифонической ткани всего произведения. Вокалист должен хорошо **знать** партию сопровождения, **слышать** его и понимать динамические оттенки, то есть силу звучания голоса и слышать тему ритурнеля, так как вокальная партия не всегда бывает ведущей.

### Схема №2

I часть + da capo						II часть													
Solo		Solo				Solo				Solo				Rtcitativ					
R Тема a			Тема a			RТема			Тема b			R Тема a			Тема c				
4	4	2	4	4	2	4	4	4т			1т			2	1.5	4	6		
c-moll			c-moll			c-moll			c-As-Des-Ges-c-f			b-moll			Es-f-D-g			Es--G	
forte				Piano		forte		Piano		forte		Piano-		forte		mforte			

Музыкальная форма в арии №2 аналогична. Вокальная партия развивающего раздела производна из материала периода самого ритурнеля. Она часто попадает в средние слои оркестровой музыкальной ткани и по диапазону оказывается ниже, чем мелодическая линия в оркестре. Ведущей мелодической

линией в оркестре зачастую являются струнные инструменты, которые вступают в диалог с пением. В таких разделах динамическое наполнение будет помогать отразить смысл словесного текста. Ария №8 является ярким, мажорным, финальным номером кантаты. Текст ее - «радость сердца и раскаянье души». Номер заканчивается повторными словами: «Там воцарился Бог!» («Da Gott versohnet ist»).

## 2.4 Роль лиги

Расшифровка акцентов, ударных нот и безударных также зависит от слиговывания определённых ритмических групп. **Фразировочные лиги и ритмический рисунок дают ключ к исполнительской интерпретации произведений той эпохи** (рис 1). Каждая ритмическая фигура с лигой несла определенные ритмические традиции исполнения. Самыми распространенными были лига на 2 и 3 ноты. Лига являлась ключом расшифровке исполнения ритмического рисунка. Например, в кантате №199 они представлены гобоя следующим образом. В арии №2 главенствующая фигура - восьмая и две шестнадцатые под лигой. Эта фигура представлена в теме ритуэрнеля гобоя и арии. Этот выдержанный ритм придает музыке определенный танцевальный настрой. Однако сложность исполнения вокальных сочинений заключается в контрапунктическом стиле письма, в котором могут одновременно соединяться **разные ритмы вокальной партии и инструментальной партии**. Например:

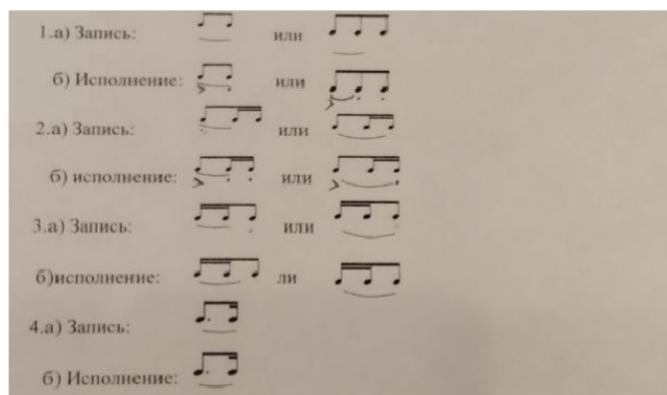


Рис.1

## 2.5 Музыка и слово в кантате №199

Музыка описывала такие явления, как: восхождение (ascensio), нисхождение (descensio), направленное движение (motus), бег (fuga), вопрос-ответ (quasitio или interrogatio-responsio), фигура креста (cruх), смерть (нисхождение) и воскресение (восхождение). И.С. Бах, прослужив в церкви почти всю жизнь, очень хорошо знал Священное писание и его сакральную символику. Мелодический вокальный рисунок у И.С.Баха всегда следует за словом или понятием, например: выдержанные ноты - статика, горе и подавленность - нисходящие хроматические ходы; ликование, торжество - стремительные восходящие пассажи.

И.С.Бах впервые начал использовать тембральные возможности певческих голосов: в звучании баса проявлялась глубина поющего (образы Христа, Проповедника), тенор исполнял драматические сцены, альт звучал тепло и искренне, сопрано передавало радость, торжество. Для сопрановых арий, композитор обычно использовал флейту или скрипку в качестве солирующего инструмента. Для альты чаще использовался гобой с ярким колоритным тембром либо альт. Зачастую солирующий инструмент вступал в диалог с вокальным голосом (контрапункт). «Генерал-бас» как организующее звено устанавливал гармонический строй, темп, ритм. Он обычно звучал в партии клавесина или органа и виолончели. Для равноправного звучания с другими голосами для органа подбирались определённая регистровая комбинация. Эти законы исполнения передавались от музыканта к музыканту.

**Таки образом, исполнитель должен был знать, что декламационное повествование текста должно гармонично сочетаться с мелодической линией в более тихой динамике. Речитативные разделы должны были быть контрастными сольным.**

## **2.6 Выбор темпа**

**Исполнительские сложности состоят и в выборе темпа.** Во времена И.С. Баха большинство темповых обозначений не имело современных значений и обозначений. Нередко это были определения настроения, а не прямое указание темпа, например, «весело и радостно», или «серьёзно, важно». Из-за

размытости понятий этих настроений в вокальных и инструментальных произведениях число ремарок не столь велико. Изначально инструментальные и вокальные пассажи рассчитывали по пульсу или биению сердца. До появления метронома главным трудом, связанным с темпом, следует считать трактат И. И. Кванца [4, с.126]. В нем выделены четыре основных темпа для исполнения инструментальной и вокальной музыки:

1. Allegro assai (которое включает также Allegro di molto и Presto).
2. Allegretto ( Allegro ma non tanto, non troppo, non Presto и Moderato.)
3. Adagio cantabile, (Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, poco andante, Affetuoso, Pomposo, Maestoso, Alla siciliana и Adagio spirituosо.
4. Adagio assai, ( Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto и Grave).

**Рис. 2**

Все представленные термины в одной группе в большей степени различаются по характеру, нежели по темпу. Вымеренные темпы в цифровом выражении **при появлении метронома** искажаются, поэтому исполнители всё громче начинают говорить о существовании традиции. В ней размер, длительности и аффект определённым образом связывались с абсолютной скоростью.

## **2.7 Требования композитора к голосоведению**

Будучи полифонистом, И.С.Бах рассматривал голос, как равноправный инструмент общего симфонического развития музыкальной ткани - «инструментальный стиль исполнения» [1, с.28].<sup>3</sup> В таком случае человеческий голос не требовал усиления звука, форсировки. Сами помещения-церкви соборы способствовали легкости звукоизвлечения. Исполнение украшений - гамм и трелей, пассажей - не предполагало движений губ, языка и нижней **челюсти**, а П. Ф. Този [5] подробно разобрал допустимую технику голосоведения и предлагал читать тексты, быстро проговаривая согласные.

---

<sup>3</sup> Инструментальный стиль исполнения: ровность звука, имитирующего тембр инструмента, перенасыщенного обертонами - смычкового, деревянного, точность и чистоту тона и полноправный инструмент полифонического оркестра

Всем требованиям соответствовали голоса мальчиков с их особо красивой тембровой окраской, красиво сливающиеся с голосами инструментов. В дальнейшем участие в хоровых и ансамблевых номерах голосов «фальцетистов», конечно, обогатило звучание.

Как правило, произведения эпохи барокко писались в расчёте на небольшие инструментальные составы с меньшей силой звука по сравнению с современными инструментами. Звучание аутентичных деревянно-духовых инструментов, клавесина, органа (особенность производства музыкальных инструментов и материала для изготовления) и др. с более мягким тембральным звучанием требовало ансамблевого баланса с полноценно сформированным и тембрально окрашенным вокальным звуком. Акустика концертных помещений со сводами соборов не требовала чрезмерной активизации дыхания и звука.

**Таким образом, само пение и подача звука должны были быть спокойными, а амплитуда вибрато голоса - небольшой. Громкое, резкое пение в ту эпоху расценивалось как проявление варварства и вульгарности. Форсировка, «дамская чувствительность» для Баха были неприемлемы. Сильная вибрация голоса, как и форсировка звука осуждались как антихудожественный приём.**

### **3 Заключение**

В наши дни исполнители привносят в музыкальную культуру эпохи барокко чуждую ей эмоциональность переживания. Напыщенность, динамизм, тембральная перегруженность в голосе – всё это разрушает сложившиеся традиции предыдущих эпох. Неслучайно поэтому на Западе стремятся к аутентичному исполнению. Они считают, что произведения созданные в ту эпоху должны быть исполнены на оригинальных музыкальных инструментах.

Говоря об аутентичном современном исполнении разбираемого произведения И.С.Баха логично обратиться к современным записям и исполнителям с целью небольшого анализа, который должен показать соблюдение или нарушение стилистики исполнения барочной музыки. Были прослушаны (You Tube) вся кантата (38 мин) и отдельные номера в исполнении

**Эммы Киркби, Мадгалены Кожена, Натали Диссей, Деборы Йорк** и солистки **колумбийского** канала барочной музыки. При прослушивании обращало на себя внимание исполнение речитатива, который наиболее мягко в соответствии со словом и стилистикой И.С.Баха прозвучал у М.Кожена. В речитативе Э. Киркби много агрессии в голосе, верхние ноты жестки и резки. Гласные немецкого языка становятся более открытыми и порой теряют объем при подходе к верхним нотам, тяжелее поются и мелкие длительности. Темп ее исполнения отличается в сторону убыстрения. М. Кожена показывает воздушность, полетность, отсутствие неоправданной и неразрешенной аффектации, форсировки - все, что может быть названо аутентичным исполнением. Ее голосоведение подобно голосу мальчика-дисканта, без излишнего вибрато, с легкой подачей воздуха под голосовые складки, с небольшим призвуком грудного звучания. Это голосоведение полетно, воздушно, обладает изяществом и беглостью. Лишь в некоторых номерах кантаты голос показывает большую динамическую громкость, как и в юбилеях перед заключительной арией, что оправдано смыслом поющего. Форсировка, резкость тембра полностью отсутствуют, причем человеческий голос и инструменты во многих моментах сливаются до неразличимости. У **Натали Дессей** эмоциональность, динамические всплески, яркость голоса и несдерживаемые верхние (в стилистике И.С.Баха – «стреляющие ноты»), на наш взгляд, нарушают канон исполнения барочной музыки. Резкие движения рук придали голосоведению чуждую И.С.Баху аффектацию. В исполнении **Деборы Йорк** записана ария №5. Темп ее пения быстрее, чем у первой исполнительницы, посыл ее голоса таков, что аппаратура, на которой прослушивались предыдущие исполнительницы, начинает зашкаливать на высоких нотах: Излишняя громкость, излишняя сила звука, не подобающая распеваемым словам и сакральному смыслу, заложенному в них. С сожалением надо констатировать, что **солистка колумбийского** барочного канала с ярко-выраженной грудной окраской центра и звучными низкими нотами пела фальшиво пение уже в первом речитативе, неверны и распевы слов. Состав

инструментов барочного оркестра также не в лучшую сторону характеризует это исполнение. Мои слова подтверждает и число просмотров записи (480).

**Таким образом, это небольшое обозрение исполнения барочной музыки на примере кантаты И.С.Баха №199 показывает небольшую вокальную культуру и незнание или даже умышленное осовременивание исполнения, которое не прибавляет красоты и не раскрывает глубины смысла поющего текста, что продемонстрировали четыре из пяти певцов.**

Итак, данное рассмотрение исполнительских проблем вокальных произведений эпохи барокко и сольных фрагментов на примере сольной кантаты №199 И.С.Баха показало сложность и одновременно большую пользу обращения к исполнению этой музыки. По нашему мнению, эта вокальная музыка дает большие возможности решать не только задачи развития гармонического слуха учащегося, но и проблемы голосоведения, изучения стиля произведений, учит петь на языках оригиналов, учитывая особенности вокального произнесения текстов, и что особенно важно для начинающего вокалиста - весь процесс исполнительства происходит под контролем в классе сольного и оперного исполнительства.

## **Литература**

1. Бараш А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала. М., 2005.
2. Библия. Лука, 18:13
3. Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.
4. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике. СПб., 2013.

5. Този П.Ф. Рассуждения о старых и новых певцах, или Примечания по поводу изобразительного пения (*Optioni deſ cantori antich e moderni*рус.пер. в кн.: Мазурин К.М. Методология пения. СПб, 1902, Т.1.