

# ИНТОНАЦИОННЫЙ ГЕНЕЗИС ФУГИ И.С. БАХА D-DUR (ХТК I Т) И ЕЕ ПРЕЕМСТВЕННЫЕ СВЯЗИ С КВАРТЕТОМ БЕТХОВЕНА G-DUR OP 18 №2

Р. ХОДЖАВА, профессор Тбилисской государственной консерватории  
ИМ. Вано Сараджишвили

Установление генетических связей музыкального произведения мы считаем приоритетом не только музыковедов-теоретиков, но и музыкантов-исполнителей. Основой для данного утверждения выступает мысль о том, что истинное и глубокое проникновение в смысл интерпретируемого (исполняемого) произведения возможно в том случае, когда исполнитель добивается оптимального слияния собственного «я» с личностным «я» композитора, — с замыслом, кодированным в нотном тексте. Это осуществляется в результате глубокого, подробного, аналитического изучения авторского текста, а также в силу закономерности, согласно которой человек непосредственно постигает переживания другого человека (Теория вчувствования (Einfühlung) немецкого психолога Т. Липпса).

Исполнение, основанное только лишь на интуитивном постижении содержания музыки, вне связи с логическим осмыслением, не может быть признано художественно полноценным.

Мы нередко являемся свидетелями того, что в исполнении даже одаренного пианиста произведение превращается в средство «изжить» собственные эмоции, вместо оптимально возможного «вживания», «вчувствования» в художественный мир образов автора. К сожалению, часто за музыкальность исполнителя принимают способность эмоционально отзываться на музыку, забывая при этом истину: «эмоциональное переживание только тогда будет музыкальным, когда оно является переживанием выразительного значения музы-

кальных образов, а не просто эмоций во время музыки».

Сегодня вновь на новом уровне встает извечная проблема широкой образованности музыканта, которой уже в XVII веке уделял огромное внимание известный немецкий композитор-клавирист И. Кунау. «Чтобы стать хорошим исполнителем, надо не только много упражняться на инструменте, но больше читать» говорил Брамс. Все они имели в виду необходимость овладения определенной системой знаний, без которых деятельность музыканта не может быть полноценной.

\* \* \*

Теоретической основой данной работы является положение Б. Асафьева о важности раскрытия исторического генезиса музыкальных явлений, поскольку оно помогает исполнителю найти объективную аргументацию того, что он постигает непосредственно интуитивным путем, а также благодаря ассоциативным связям, зависящим от богатства его «стиле-слухового» опыта.

Баховская клавирная музыка является объектом серьезного изучения не только со стороны музыковедов, но и пианистов-педагогов, пианистов-исполнителей. В предлагаемой работе автор ставит цель использовать методику анализа музыки под углом зрения ее интонационного генезиса для раскрытия содержания баховских произведений и задач их исполнительской интерпретации.

Для проникновения в художественный мир музыки Баха большое значение имеет изучение вы-

разительных средств этой музыки. Альберт Швейцер писал: «Изучение музыкального языка Баха — не забава для эстетика, но насущная потребность практического музыканта. Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу Баха в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой» и дальше: «Многие пьесы из «Хорошо темперированного клавира», из скрипичных сонат или из Бранденбургских концертов «заговорят», если понять значение отдельных мотивов, подобные которым в кантатах снабжены текстом». Большое значение имеет обнаружение связей между интонационным строем произведений разных жанров, так как они могут прояснить семантику тематизма. Наша задача — показать значения таких связей на примере анализа прелюдии и фуги D-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» BWV 850.

Исследование опирается на интонационную теорию Б. Асафьева, его понятия — «интонационный словарь», «интонационный фонд», «интонационный запас», «переинтонирование», соприкасающиеся с разрабатываемыми современным музыковедением проблемами интонационной модели, интонационной формулы. Одним из важнейших методов анализа Е. Ручьевская признает «Обнаружение и раскрытие смысла типовых интонационных формул как в синхроническом, так и в диахроническом (историческом, генетическом) аспектах, как в рамках стиля данного композитора, так и в рамках одного художественного произведения», поскольку такой анализ «...позволяет объективно судить о содержательности произ-

ведения, рассмотреть вопросы традиций и новаторства, национально-народного, реалистического и, в конечном счете, способствует выходу анализа к широкой эстетической оценке». Это положение является исходным для данной работы. На его основе рассматривается одна из мелодических формул интонационного словаря И.С. Баха.

Общеизвестно, что Иоганн Себастьян Бах часто использовал один и тот же музыкальный материал в разных произведениях — часто производил «пересадку» музыкального материала на «новую почву», что было характерно для его эпохи.

Как известно, для хвалебного хора *Gratias agimus* из *Gloria* Высокой мессы (BWV 232) Бах использовал музыку хора №2 «*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*» («Благодарим тебя Господи») из одноименной кантаты (BWV 29). В свою очередь *Gratias* Бах повторяет в Высокой мессе для «заключительной благодарственной песни» *Dona nobis pacem* («Мир даруй нам»). Интересно, что первая половина темы этих фуг лежит в основе органной пьесы *Allabreve* D-dur (BWV 589) Баха. Нам также удалось обнаружить сходство темы этих фуг с темой и противосложением клавирной фуги D-dur из It. «Хорошо темперированного клавира» (прим. 1 а, б, с).

В кантате №29 тему клавирной фуги D-dur встречаем также в ариях №3 и №7 *Halleluja* (№3 в тональности доминанты, A-dur). Тема и противосложение даны здесь почти полностью (в середину включен новый мотив прим. 2 а, б).

В высокой мессе, помимо *Gratias* и *Dona nobis* данную клавирную тему узнаем в №17 *Et resurrexit* («И воскрес»; прим. 3). Итак, в каждой из этих тем мы находим одни и те же обороты — в качестве неизменного элемента, то есть инварианта. Сохраняя в основном свою звуковую структуру, инвариант каждый раз попадает в новые фактурные, темповые, ритмические, динамические, тембровые условия; в некоторых случаях добавлены, или, наоборот, исключены звуки.

Сходство вышеприведенных

тем с темой клавирной фуги не всегда легко узнаваемо (имеется в виду слуховое восприятие). Так, если тема клавирной фуги маршеобразного характера, написана в стиле французской торжественной увертюры, то в хорах «*Wir danken dir*», в *Gratias* и *Dona nobis* тема предстает в облике хорального напева и ложится в основу хоровых двойных фуг; в ариях №3 и №7 *Halleluja* выступает субъективное начало — мелодия, построенная на широком дыхании, лирична и по своему грациозна; начало *Et resurrexit* написано в ритме и духе полонеза; тема фуги *Et resurrexit* представляет собой юбилею. Несмотря на такие различия, темы родственны и в идейно-эмоциональном плане — выражают Радость. Радость как высшая духовная категория — радость в Господе, радость любви Божьей, радость спасения, единения с Богом. Именно такую радость выражают рассматриваемые нами произведения Баха (Вспомним, что слово «счастье» в Библии не упоминается ни разу, в то время, как слово «радость» — много раз).

Указывая на куполообразное симметрическое строение основной темы *Et resurrexit*, М. Друскин писал: «Вероятно, в таком строении скрыт символический смысл: графический нотный рисунок вызывает представление о небосводе. Подобным строением характеризуется и тема клавирной фуги (прим. 4 а, б).

Помимо отмеченного тематического родства, клавирная фуга D-dur связана с Высокой мессой — с исполненным света и величия *Sanctus* (первый раздел) — также сходством отдельных интонаций. Имеются в виду связи материала на «внетематическом уровне», общность отдельных элементов звучания, которые Е. Ручьевская условно определяет как «элементные»: тональность, метр, маршеобразный ритм, присутствие гомофонного, аккордового начала, инвариантные интонации, выполняющие одинаковую опорную функцию.

В этих фрагментах парение голосов представляет собой юбилею (прим. 5 а, б).

Для обоих произведений харак-

терен пунктирный ритм, рассматривавшийся в музыке XVIII века как торжественный, величественный, и параллельное движение голосов, образующее секстаккорды и квартсекстаккорды, где также можно вычленивать инвариантные интонации. Однако их синтаксические функции не совпадают: в фуге D-dur они завершают весь цикл, а в *Sanctus* — рассредоточены и включены в единый тип движения.

Совокупность всех вышеприведенных условий не только свидетельствует об единстве баховского стиля, но и делает очевидной связь клавирной фуги и *Sanctus*.

Удивительно совпадение высказывания музыкантов о фуге D-dur и *Sanctus*. Антон Рубинштейн о Фуге D-dur писал: «Подобного этой мощной Фуге ничего на свете не существует»; и дальше: «в ней выразилось все величие, которого человек может достигнуть». А. Швейцер о *Sanctus*: «В музыке едва ли найдется еще одно произведение, с таким совершенством передающее величие». «Грандиозность сотворенной Бахом музыкальной картины бескрайне раздвинутого небесного горизонта по мощи выражения не имеет себе равных, даже у Генделя» пишет И. Друскин о *Sanctus*.

В самом деле, при рассмотрении фуг «Хорошо темперированного клавира» едва ли найдется такая, которую по торжественному величию и мощи можно было бы сравнить с фугой D-dur.

Обнаружение тематических и интонационных связей подтверждает впечатление (являющееся результатом непосредственного восприятия), что клавирная фуга D-dur связана с одной из основных сфер религиозной, поэтически-философской концепции Высокой мессы, со сферой Радости.

Интонационное сходство с темой хоровых и клавирной фуг обнаруживает и двухголосная инвенция D-dur (BWV 774).

Полная юношеского, наивного веселья прелюдия (к рассмотренной нами клавирной фуге) принадлежит к ряду тех произведений Баха, которые производят впечатление зафиксированной импровизации. В данном цикле налицо характерная для Баха форма музи-

цирования: импровизация – прелюдирование, за которой следует fuga, в данном случае интонационно связанная с прелюдией.

Отмечают сходство фигурации этой прелюдии с темой и фактурой фуги Баха a-moll (BWV 944).

Нам же представляется, что прелюдия имеет общее и с арией № 2 из кантаты № 110 «Unser Mund sei voll Lachens» («Наши уста полны смеха»).

Здесь налицо не только общность интонационного строя, но и музыкально-выразительного приема — состояние радости, которые Бах часто изображал «изобилием звуковых арабесок, вознесенных над спокойной гармонией».

Таким образом, нами было рассмотрено несколько произведений Баха, темы которых находятся в близком родстве с темой его клавишной фуги и произведения, с которыми данную прелюдию и фугу связывает сходство отдельных интонаций. Все эти произведения передают настроение радости. Тема Радости одна из центральных в творчестве Баха. В его музыке представлено воплощение самых различных оттенков радости: от наивной, простодушной, каждодневной человеческой радости, «тихой мистической радости», радостной надежды до религиозного экстаза, ликования.

О семантическом родстве рассмотренных нами произведений говорит и тот факт, что все эти произведения (кроме арий из кантаты №110) написаны в D-dur и во многих из них употребляются трубы.

D-dur — это излюбленная Бахом тональность, выражающая радость, величие, «хвалебная» ладотональность. Кроме упомянутых уже произведений в ней написаны оратория Magnificat (BWV 243) — «Симфония радости», как ее называют; «Рождественская оратория» (BWV 248), оркестровые увертюры (сюиты) № 3 (BWV 1068), №4 (BWV 1069); клавишная партита № 4 (BWV 828); клавишная токката (BWV 912); хоральная прелюдия «Ein feste Burg ist unser Gott» (BWV 720); органная прелюдия и fuga (BWV 532); прелюдия и fuga № 5 ХТК II т. (BWV874). В 24 номерах Высокой мессы D-dur встречается 12 раз.

Музыка Баха глубокими корнями

уходит в вековые традиции немецкой народной и профессиональной музыкальной культуры. «Вся история немецкой средневековой поэзии и музыки ведет к Баху.

Лучшее, что создала песня от XII до XVIII века, украшает его кантаты и «Страсти» — писал Швейцер.

Можно на слух обнаружить сходство темы клавишной фуги D-dur, хоровых фуг «Wir danken dir», Gratias u Dona nobis, с немецкой популярной народной песней «Ich bin so lang nicht bei dir gewest» («Давно я не был у тебя» прим. 6 а, b).

Но особо знаменательным нам представляется родство тем баховских фуг с мелодическими оборотами переосмысленного Бахом хорала Мартина Лютера «Ein feste burg ist unser Gott» («Господь наша твердыня» прим. 7 а, b, c, d).

Две типичные формы хорала «Ein feste Burg», которые мы воспроизводим по книге А. Швейцера о Бахе (23, с.20), повествуют не только об эволюции этого хорала, но говорят о том, что протестантский хорал в творчестве Баха является результатом глубокого претворения и обобщения его характерных интонаций.

Помимо трех четырехголосных обработок хорала «Ein feste Burg ist unser Gott» (BWV 302, 303, 80), данный хорал, интонации которого мы обнаружили в нескольких произведениях Баха, целиком исползуется им в хоральной прелюдии «Ein feste Burg», в величайшем творении — кантате «Ein feste Burg» («К празднованию Реформации») № 80 (BWV 80), и в кантате №80а (BWV 80а).

Проведенный нами анализ произведений Баха различных жанров дает право говорить об общей интонационной модели, восходящей к единому корню — лютеровскому хоралу. (Интонационное родство произведений Баха, а также их связь с баховской обработкой хорала «Ein feste Burg»отражает представленная нами схема).

Мелодические обороты, отдельные элементы баховской обработки хорала «Ein feste Burg» нам слышатся и в других подлинных протестантских хоралах. Например, такты 5-7 из хорала XVIII века «Когда лишь его я имею» (прим. 8).

Начало хорала «Владыко наш Иисус Христос», в котором использован напев из сборника К. Гудимеля (1565) (прим. 9) (схема).

В претворении и обобщении Бахом интонаций протестантского хорала сказывается глубокая связь его творчества с религиозным духом, христианским мировоззрением немецкого народа, в среде которого возникла большая часть протестантских напевов. «Напевы хоралов и элементов их — не только формальные стержни и «балки» полифонической конструкции, — это мысли, образы — идей, ставшие интонацией» — писал Б. Асафьев.

В лютеровском хорале зародилась та возвышенная духовность, которая впоследствии обрела новую жизнь в творениях Баха. Для ликующего величия Бога, Мироздания, из двухвекового интонационного фонда Бах черпает соответствующие выразительные средства — хорал Лютера, целиком или частично.

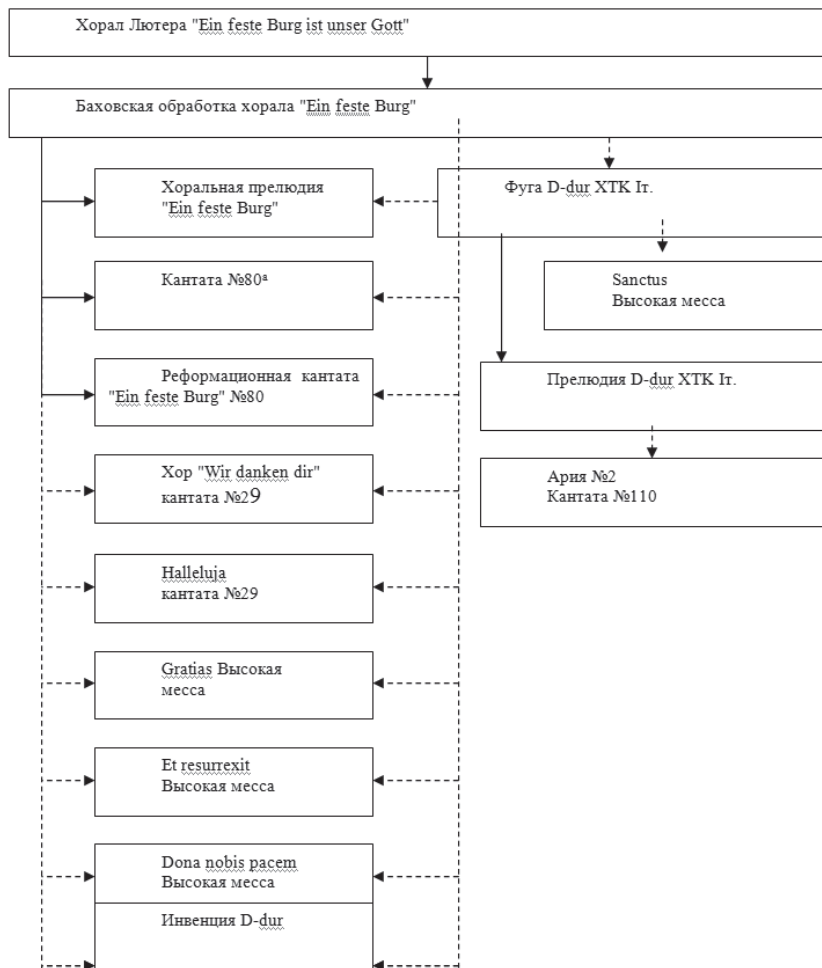
Итак, мы полагаем, что в основе нескольких баховских сочинений лежит мотив переосмысленного им протестантского хорала «Ein feste Burg» (прим. 10).

На его основе мы попытались вывести баховскую интонационную формулу, которая вне конкретного произведения представляет собой интонационную модель, инвариант многих музыкальных текстов (+прим. 11).

Отметим, что как в инварианте, также и в конкретных текстах мы имеем восходящий тетракорд, который Б.Л. Яворский рассматривает как «постижение воли Господней»). Думаем что мысль Яворского подтверждает наши наблюдения относительно семантики данного инварианта.

Асафьев объясняет и обобщает данную значительнейшую закономерность музыкального искусства: «...Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский — как оказывается при ближайшем рассмотрении состава их «интонационного словаря» — работали над сравнительно «скромным кругом основных выразительнейших интонаций окружающей среды», не боясь «разменной интонационной монеты». Но их мысль, их идейность, становясь их

Схема:



\* Пунктирной линией обозначены обнаруженные нами в результате анализа связи

художественным почерком, создавала из привычно слышимого богатейшие новыми возможностями обобщения».

\*\*\*

Установление генезиса темы клавирной фуги ведет нас вглубь веков — мелодия хорала «Ein feste Burg», которую приписывают Мартину Лютеру, «соткана» из оборотов григорианского хорала. Интонации же клавирной фуги Баха — «переинтонированные» — мы встречаем спустя почти восемьдесят лет в квартете Бетховена ор. 18 № 2 G-dur. Таким образом, перед нами встает актуальный вопрос музыкальной преемственности.

Явление переинтонирования — одна из сторон преемственности в музыкальном творчестве. Определенные интонационные единицы, которые несли в свое время ту или

иную смысловую нагрузку, позднее в измененном виде начинают входить в новые музыкальные целостности. Говоря об интонационных единицах, в данном случае мы имеем в виду такие фиксированные формы, мобилизуя которые композитор создает совершенно новое качество. Эта мобилизация необходима в силу психологического закона, согласно которому никакое новое содержание, будет ли оно относиться к музыке или к какой-либо иной области, не может быть создано или адекватно воспринято иначе, как на основе старой, имеющейся у субъекта определенной, так называемой апперцептивной опоры (что равнозначно асафьевскому понятию «интонационный запас»). У человека не возникает даже простого вопроса без соответствующей подготовки, тем более у него не может возникнуть идея но-

вого музыкального произведения без должного слухового опыта, без наличия в его памяти определенного интонационного запаса (если говорить словами Асафьева), иначе говоря, без должной музыкальной фиксированной формы. Именно новое, специфическое содержание замысла, которое должно творчески развиваться, обуславливает мобилизацию соответствующих данных из прошлого опыта. Целое вызывает из опыта те единицы, которые нужны для него как для такого.

Именно эти музыкальные единицы, или конкретнее частичные гештальты (целостности), несущие свой смысл, и являются содержанием проблемы переинтонирования. Иногда их смысл так своеобразен, что мы сразу узнаем его преемственность и указываем на его наличие у такого-то композитора в такую-то эпоху. Поскольку данные музыкальные единицы входят в совершенно новую музыкальную структуру, где доминирует новое объемное целое, их порой бывает трудно выделить. Поэтому нередко в нотной записи видят безусловное повторение последовательности, что создает факт зрительного сходства, но слух воспринимает только лишь новую большую музыкальную структуру.

Итак, в каждом новом музыкальном произведении посредством анализа мы можем обнаружить уже фиксированную в прошедшую эпоху форму, которая показывает себя в этом новом окружении с иной стороны.

Интонации квартета Бетховена иного рода, чем интонации клавирной фуги Баха — в них нет именно тех свойств, которые были общими с хоралом Лютера и с хоралом самого Баха. Бетховенская тема более грациозна и ее скачки и орнамент совершенно иные по смыслу (по той функции, которую они выполняют). Тем не менее, по нашему мнению, они являются примером переинтонирования уже существующих единиц, — интонационных единиц клавирной фуги Баха.

Рассмотрим для сравнения первые четыре такта главной партии первой части квартета (промежуточный эскиз и окончательный ва-



риант) и тему фуги Баха (прим. 12. а, b, c).

В нотной записи этих двух тем, созданных в разные эпохи, привлекает чисто визуальное, графическое сходство. Поскольку графический вид нотной записи имел для Бетховена большое значение — возможно, что на него и повлиял зрительный образ баховской темы. Кроме графического сходства, наблюдается родство отдельных музыкальных единиц: нижний тетракорд D-dur в фигурации тридцать вторых фуги тождественен верхнему тетракорду G-dur в квартете; интервал си-ля (с промежуточным эскизом); мотив, начинающийся с ля, в фуге является заполнением трезвучия тоники D-dur, в квартете — доминантсептаккордом G-dur.

Темы близки также и по принципу построения: противопоставление двух мотивов — «...вихреобразный разгон начальной фазы темы» — Курт о теме фуги D-dur и «... «уступчатый» ход вниз, к точке отправления» — Асафьев о теме фуги D-dur — присутствуют также и в теме квартета. Примечательно, что тема Баха имеет более осязаемое родство с промежуточным эскизом, нежели с окончательным, более изысканным вариантом.

На родство вышеуказанных произведений указывает еще один момент — использование принципа комплементарной ритмики в тактах 23-24 фуги Баха и в тактах 143-146 квартета Бетховена.

Полагаем, что обнаруженное нами родство подтверждает и финал квартета (прим. 13 а, b).

О связи данного квартета Бетховена со стилем баховской эпохи, с баховскими творческими принципами высказывались П. Мис и Вл. Протопопов.

По мнению П. Миса, бетховенская тема является как бы реминисценцией художественного образа, свойственного баховской эпохе. Об окончательном варианте этой темы П. Мис писал: «...стиль его... становится грациозно-галантным и наводит на мысль о начале торжественного приема (разумеется, во времена Рококо), с соответственными церемонными представлениями и поклонами».

Вспомним и то, что дан-

ный квартет Бетховена именуется «Komplimentier — Quartett». Фуга Баха тоже торжественно-церемониального характера — написана в стиле торжественной французской увертюры и, вместе с тем, необыкновенно величественна.

Протопопов о сонатном аллегро квартета №2 Бетховена, писал следующее: «...от начала экспозиции как бы перекидывается мост к концу Allegro, и повторение разработки с репризой становится излишним. Не возрождается ли своеобразно таким путем старый баховский принцип обрамления?».

Итак, к отмеченному Мисом сходству наиболее общего художественного образа и обнаруженному Протопоповым сходству формальной схемы мы можем добавить моменты более конкретного интонационного сходства, которое, на наш взгляд, является интересным и значительным смысловым компонентом.

Бетховен преклонялся перед Иоганном Себастьяном Бахом — «бессмертным Богом гармонии», великолепно знал его «Хорошо темперированный клавир», с которым его в детстве познакомил педагог Х.Г. Нефе, и который он называл своей «музыкальной Библией». По свидетельству К.Черни, Бетховен часто и с большим воодушевлением играл прелюдии и фуги из этого сборника.

Музыкальным впечатлениям, сложившимся в детстве, Асафьев придавал большое значение в накоплении слухового опыта композитора: «...из фиксированных детской наивной памятью фрагментов музыкальных впечатлений, начинают вырастать самостоятельные крепко усваиваемые сознанием «на слуху «тон-ячейки». Эти, как он их именует, ритмические, мелодические или гармонические стержни (чаще всего короткие напевы) «становятся с в о и м и. По ним уже направляется ищущая самовыявления мысль...». Отсюда становится понятным то, что фуга Баха могла явиться для Бетховена своего рода подсознательным, а может быть и вполне сознательным стимулом при воплощении близкого баховской эпохе художественного образа.

Об этой, одной из важнейших,

закономерностей музыкального творчества, — протекающей на бессознательном уровне зависимости композитора от предшествующего музыкального опыта, — писал Пауль Хиндемит в статье «Мир композитора». «...Когда мы говорим о творческом воображении композитора, лучше всего выразит то, что мы хотим, немецкое слово «Einfall» от глагола «einfallen» («западать»). Оно прекрасно раскрывает ту своеобразную стихийность, которую мы ассоциируем с понятием первичной художественной идеи вообще и с музыкальной, в частности. Нечто (вы сами не знаете что) западает в ваш ум (причем вы не знаете даже откуда) и развивается там (вы не знаете как) в некую форму...»

...Когда мы говорим «Einfall»; мы обычно имеем в виду небольшие мотивы, состоящие из нескольких тонов, которые часто даже ощущаются не как тона, а всего лишь как неопределенная звуковая кривая. Их слышат все люди. Но если в сознании непрофессионала они угасают неиспользованные... музыкант-композитор умеет уловить их и подвергнуть дальнейшей обработке».

Чем многочисленнее, богаче, разнообразнее, питающие стиль композитора интонационные истоки, чем глубже, самобытнее, по-новому переосмыслены им наиболее ценные музыкальные элементы предшествующих эпох, тем сильнее воздействие этой музыки и долговечнее жизнь, тем более велико влияние на музыку будущих эпох. Подтверждение тому — музыка Иоганна Себастьяна Баха и Бетховена.

\* \* \*

В свете современного понимания вопросов создания пианистом собственной исполнительской концепции, мы попытались определить один из возможных вариантов разностороннего подхода к вопросу интерпретации. Именно этот вариант ложится в основу предлагаемой нами методики работы над музыкальным произведением в классе специального фортепиано. Анализируемая в данном исследовании методика имеет определенное основание — автору в классах профессоров

А.Б. Гольденвейзера, Л.И. Ройзмана, Я. И. Мильштейна приходилось быть свидетелем того, насколько плодотворными оказывались подобные «экскурсы» в область музыкального генезиса и интонационных связей, как мгновенно находилось адекватное исполнительское решение той или иной художественной задачи, включая и ее техническое воплощение.

Элементы подобной методики могут быть использованы на всех этапах обучения. Целостный же подход возможен лишь на высшем этапе, в вузовской педагогике, ибо подобный подход предполагает наличие у музыканта (педагога и учащегося) определенного уровня не только музыкальной, но и общей духовной культуры. Только, в таком случае возможно проникновение в смысл исполняемого произведения, «вживание», «вчувствование» в то, что хотел выразить автор — «конструирование чужой жизни на основе сопереживания», та высокая исполнительская «эмпатия», которая становится ныне предметом изучения и наблюдения и к которой в меру своих сил и возможностей должен стремиться каждый исполнитель.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

1a

8

1b

Wir dan - ken dir, - Got, wir dan - - ken dir

1c

2a

8

2b

Hal - - - - le lu - ja,

4

Stark und Macht sei des Al ler

3

et re-sur - re - - - - -

4a

Et re-sur re - xit, re-sur re-xit,

4b

8

5a

5b

6a,b

7a

7b

7c



12a



7d



12b,c



8



9



13a,b



10



11

