

УДК 786

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ И. С. БАХА (К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ФАКТУРЫ)

Георгиевская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, институт культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: olgaseo@rambler.ru

В статье представлен анализ ряда специфических черт фактуры И. С. Баха, выполненный на примере одного из разделов токкаты для клавира ми минор. Детальное рассмотрение обнаруженных фактурных явлений позволяет определить фундаментальные движущие силы процесса развертывания музыкальной ткани и раскрыть глубокую внутреннюю диалектику полифонического и гармонического начал. Наглядно показано, как фрагмент прозрачной и лаконичной по средствам фактуры отображает свойства всеобъемлющего музыкального мышления композитора. Так, разворачивающаяся во времени одноголосная мелодическая линия несет в себе подразумеваемый ею закон гармонического движения; ее же полифонический потенциал реализуется в ходе рождающегося на наших глазах имитационного многоголосия; наиболее развитая и насыщенная степень полифоничности изложения, в свою очередь, становится ареной выдвижения на ведущие позиции логики гармонического слышания. Результаты проведенного анализа дают возможность существенно расширить понимание как важнейших особенностей баховского музыкального языка, так и указанных фактурных процессов в целом. Новые перспективы исследования открываются также благодаря предложенному методу работы, который базируется на соединении аналитического и практического подходов, теоретического изучения нотного текста и исполнительского слышания звучащей музыкальной материи.

Ключевые слова: Бах, фактурные процессы, многоголосие, гармоническое слышание, звучание, исполнительский анализ.

ON SOME FEATURES OF J.S. BACH'S CLAVIER MUSIC (TO A PROBLEM OF PERFORMING ANALYSIS OF TEXTURE)

Georgievskaya Olga Vladimirovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art, Institute of Culture and Arts, Moscow City Pedagogical University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgaseo@rambler.ru

The analysis of some distinguishing characteristics of J.S. Bach's texture is presented in the article. The example of one section of Bach's clavier toccata in E minor is given to show them. It is a detailed examination of observed texture phenomena that permits to define fundamental effective forces of music development process and to reveal the interior dialectic of polyphonic and harmonic principles. As it is demonstrated, the universality of composer's musical thinking is reflected in the texture of the fragment not containing a great number of notes. For instance, a series of texture transformations is described. Initially, unfolding the monophony makes to feel a harmony that is only implied by the melodic line. Then a many-voiced polyphony gradually is unfolded, originated from the same single voice. Finally, traditional polyphony techniques make it possible to emphasize the importance of harmony and to realize the leading force of harmonic hearing. Thereby, there is a significant parallel with global changes of creative musical thinking, the examples of which are given by the history of music.

The results of the analysis have a profound effect on our understanding the specific features of Bach's texture and musical language, his stylistics, as well as texture transformations in music generally. The proposed method of analysis is based on the synthesis of analytic and practical approach, theoretical study of the score

and a performer hearing the sounding texture. Opening up the uncharted horizons and new perspectives for scientific research, this point of view is also promising to allow more thorough study and rich interpretation of Bach's compositions.

Keywords: Bach, texture transformation, polyphony, harmonic hearing, sounding, performing analysis.

Бесконечное удивление и восхищение музыкантов и любителей, профессионалов и слушателей на протяжении вот уже нескольких столетий вызывает величественная простота некоторых музыкальных творений. Точнее, это величественность, соединенная с кажущейся простотой, внешней безыскусностью и лаконичностью формы выражения мысли. Подобные случаи всегда представляют особый интерес для анализа, во-первых, своей сложностью – они, как правило, требуют нетривиального подхода, а во-вторых, практической важностью для исполнителей. Сколь часто приходится видеть, как более глубокое понимание внутренних законов устройства музыкального текста немедленно сказывается на качестве интерпретации, оказывает незаменимую помощь в попытке освоения того или иного шедевра!

Обозревая почти необъятный фортепианный репертуар, тем не менее, трудно было бы найти пример, сопоставимый в данном аспекте с творчеством Иоганна Себастьяна Баха. Хорошо известно, что часть его произведений писалась для учеников, благодаря чему и сегодняшние школьники имеют в своем распоряжении «Маленькие прелюдии», «Инвенции» и другие полифонические сочинения великого мастера. Заметим, однако, что даже самые элементарные, с точки зрения фактуры и «технологических» пианистических задач, образцы баховской музыки ничем не уступают прочим в отношении содержательности и масштабности музыкальной мысли. Лучшее подтверждение сказанному – обращение к ним, отнюдь не случайное, выдающихся исполнителей прошлого и современности. Достаточно указать на интерпретации «Маленьких прелюдий» и «Инвенций» Г. Гульдом и Т. Николаевой (с которыми любой желающий может легко познакомиться в записи), не говоря уже о многих других.

Предельно прозрачные, использующие минимальное количество нот для своего фактурного выражения фрагменты встречаются и в произведениях, рассчитанных на более серьезный уровень подготовки играющего. Нередко оказывается, что

такой необычайной емкостью и одновременно лаконичностью обладают вступительные разделы относительно развернутых сочинений. Эта закономерность прослеживается не только в творчестве И. С. Баха: так, например, подобные свойства фактурного мышления композитора в поразительной мере раскрываются во вступлении Фантазии В. А. Моцарта ре минор [1], ряд интересных случаев обнаруживается и при рассмотрении музыки иных эпох и стилей. Но небольшой эпизод одного из баховских опусов, на котором здесь хотелось бы остановиться, представляется совершенно уникальным даже среди редкостных шедевров данного рода. Речь идет о первом разделе клавирной токкаты ми минор, BWV 914.

Токката ми минор, входящая в число семи созданных И. С. Бахом клавирных токкат, является также одной из двух наиболее компактных и доступных для исполнения в виртуозно-техническом отношении (наряду с токкатой соль мажор, BWV 916). Каждое из этих сочинений наделено собственными, оригинальными и неповторимыми чертами музыкальной формы, а в отношении гармонических откровений и фактурной работы сборник в целом можно без преувеличения назвать энциклопедией баховских открытий и предвосхищений, забегающих подчас не на одно столетие вперед. Именно в токкатах для клавира мы периодически встречаемся с авторскими обозначениями темпов, расставленными иногда ферматами и даже отдельными лигами, что абсолютно не характерно ни для творчества И. С. Баха, ни для соответствующей эпохи. Чем объяснить такую «вдруг» возникающую потребность, не проявляющуюся во множестве других, в том числе более поздних, опусов? Вероятно, той степенью иного, неординарного, нового слышания, которое здесь позволяла запечатлеть многомерность баховского нотного текста и свободней которого, по отзывам современников, была только баховская импровизация.

Три из четырех разделов ми-минорной токкаты снабжены темповыми указаниями ком-

позитора: Un poco Allegro, Adagio, Allegro. Не имеет его лишь первый, вступительный раздел. Он не только наиболее краток (в общей сложности тринадцать тактов), но и наиболее прозрачен по фактуре, даже в сравнении с медленным речитативного склада *Adagio*, где явно преобладает одноголосие. Присмотримся, однако, пристальней к этим начальным тринадцати тактам (в большинстве современных изданий – первые четыре строчки нотного текста). На протяжении пяти с лишним нот, с момента возникновения звучания, мы ни разу не слышим одновременно хотя бы двух нот; фактура полностью представляет собой плавно перетекающие друг в друга восьмые, в записи не встречается никакая другая длительность. Несмотря на то, что самый низкий звук в каждом из данных тактов находится на октаву ниже предшествующего ему (довольно ощутимый скачок для мелодического движения), за исключением этих нескольких басовых нот, мелодический голос перемещается чрезвычайно плавно, преимущественно на секунду либо терцию. Итак, чистое и ритмически выровненное одноголосие, ни малейшего фактурного изменения (подчеркнем еще раз) в течение пяти с лишним тактов, которые составляют почти половину всего вступительного раздела токкаты – учитывая то, что последний, тринадцатый такт состоит из единственного аккорда и пауз. Равномерное, неспешное развертывание *одноголосной* мелодии безусловно доминирует в музыкальном пространстве до наступления шестого такта. Но прежде чем перейти к обнаруживающимся затем изменениям, отметим следующий интересный факт. Отделенные октавным ходом от перемещающейся по близлежащим звукам мелодической линии басовые ноты – по одной в каждом из этих тактов, к тому же приходящиеся всегда на одинаковую метрическую долю – образуют последовательность: *ми* (с повторением) – *ля* – *си* – *ми*. Другими словами, в рамках основной тональности *разворачивающееся во времени одноголосие выявляет фундаментальнейший закон гармонического движения: тоника – субдоминанта – доминанта – тоника*. Как не вспомнить здесь высказывание С. В. Рахманинова: «Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление...» [2, с. 71].

Вернемся к постепенно вырисовывающимся в баховской фактуре процессам. В шестом такте изложение обретает несколько иную форму, которая останется неизменной вплоть до наступления девятого. Теперь уже, вне всякого сомнения, мы имеем дело с многоголосием, причем непосредственно рождающимся на наших глазах: мелодическая линия в шестом такте словно расслаивается, разветвляется и превращается в более многозвучную музыкальную ткань. Сколько голосов присутствует в данной фактуре? По внешним признакам – три; именно так графически выглядит нотный текст. Но, если верхний голос довольно отчетливо выделяется на фоне общего параллельного движения, являющегося, по сути, поступенно «сползающими» вниз секстаккордами – он чуть более развит мелодически благодаря вкрапляющимся секундовым интонациям из трех восьмушек, а остальные его звуки метрически не совпадают с параллельно идущей парой нижних голосов, – то эти последние, средний и нижний, представляют собой поступенное движение четвертями в терцию. Иначе говоря, одну мелодическую линию, звучащую в терцовом удвоении. Складывая все эти детали, можно понять, каким образом возникает отмеченное нами ощущение «расслоения» мелодического голоса. Четкая опора на параллельные секстаккорды продолжает ориентировать слух на *одну, единую* мелодическую линию, лишь ставшую более полнозвучной. *В то же самое время* верхний голос, не отрываясь полностью от целого, начинает проявлять большую самостоятельность, а сочетание нижних вообще сложно определить однозначно, выбирая между параллельным движением двух разных голосов и терцовым удвоением одной мелодической линии.

Девятый такт – очередная фактурная трансформация, происходящая настолько органично и естественно, что мы буквально чувствуем, как новая форма изложения мысли вытекает из предыдущей. В девятом и десятом тактах музыкальная ткань полифонична в самом строгом и классическом смысле слова: очевидное четырехголосие, все четыре голоса одинаково развиты мелодически, фактура построена на прозрачных и четко прослушиваемых имитациях. Попутно обратим внимание на два немаловажных обстоятельства. Во-первых, постоянное движение ровными вось-

мыми, будь то в одном или в разных голосах, остается неизменным (это верно и далее, до конца раздела, и представляет собой один из факторов, способствующих общему впечатлению плавности процесса). Второе: если предыдущая модификация – «расслоение» одноголосия и превращение фактуры в многоголосную – происходит в момент опоры на тоническую гармонию, то следующий «переход» (начало девятого такта) ознаменован субдоминантовой функцией. Далее, к концу того же такта, звучит доминанта, которая окончательно разрешится в тонику в начале одиннадцатого. Как будто совершила новый виток внутренней «ось» полифонического многоголосия – уже обнаружившая себя ранее фундаментальная гармоническая последовательность.

Заключительные такты раздела, с одиннадцатого по тринадцатый, выдержаны на тоническом органном пункте. На первый взгляд, количество голосов не уменьшается, а даже наоборот: в самом конце, благодаря терцовым удвоениям двух четвертных длительностей, в одновременном звучании возникает сразу пять нот. Однако не прекращающееся ритмическое движение восьмыми, переключающее наше внимание от одного голоса к другому (столь характерная для полифонии комплементарная ритмика), незаметно смещает акценты слухового восприятия в сторону сменяющих друг друга в мелодически развернутом виде интервальных структур. И так как теперь они оказываются преимущественно терцовыми, мы все больше и больше начинаем ощущать гармоническую природу этого движения, несмотря на многоголосие, подсознательно расценивать интервальные ходы как чередование звуков разложенного аккорда. Что, наконец, становится очевидным и бесспорным фактом со второй четверти двенадцатого такта (восьмые выписаны по принципу ломаного арпеджио ми мажора). Последний, тринадцатый такт – завершающая точка построения. Она представлена единственным аккордом, полным мажорным трезвучием в пятиголосном изложении, в котором сливаются и замирают все мелодические линии.

Итак, мы попытались детально проанализировать фактурные процессы, запечатленные композитором на небольшом отрезке весьма прозрачного музыкального материала. Резюмируем сказанное в нескольких словах. Одноголосие в на-

чале. Постепенное превращение его в многоголосную *полифоническую* фактуру посредством «расслоения» первоначальной мелодической линии, ответвления от нее других голосов, получающих все большую самостоятельность. Развитый и полнозвучный полифонический склад изложения как апогей данного процесса (такты 9–10). Обнаружение и кристаллизация в недрах полифонического многоголосия новой движущей силы, *гармонии*, которая со временем становится главным фактором, направляющим развертывание музыкальной ткани в целом. В результате – исключительно гармоническое восприятие наиболее полнозвучного из возникающих сочетаний голосов, последнего аккорда. Не напрашивается ли здесь сама собой довольно смелая аналогия, ни много ни мало, со всей историей развития западноевропейской профессиональной музыки? Одноголосие григорианского хора; пути формирования многоголосного склада; мощный расцвет и абсолютное доминирование полифонии; выход на первый план логики гармонической системы и соответствующего типа изложения... Причем для эпохи баховского творчества последнее звено еще находится в будущем! Просто назвать это гениальным предвидением композитора – совершенно недостаточно, чтобы охарактеризовать черты настолько всеобъемлющего музыкального мышления, глубинной и всепроникающей интуиции, непостижимо верного слышания законов внутреннего устройства музыкального мира.

Возможно, здесь, как ни в каком другом случае, для нас становится очевидным и явным диалектическое единство двух фундаментальных начал, организующих музыкальную материю, – гармонического и полифонического. Гармония, *подразумеваемая* одноголосием (и потому обнаруживающаяся лишь с его развертыванием во времени), получает шанс *реального* воплощения только в условиях многозвучия, соединения как минимум нескольких голосов, дающих комбинацию различных звуков одновременно. С другой стороны, любое многозвучие представляет собой сочетание голосов, пластов, слоев или каких-либо еще фактурных элементов, и именно в этом смысле любую многоголосную фактуру часто определяют как в той или иной степени полифоническую.

В заключение выскажем последнее соображение, относящееся к методу проведенного

нами анализа. Нетрудно заметить, что ключевым элементом наблюдений, исходным материалом для дальнейших рассуждений и выводов в большинстве случаев служит *звучание* нотного текста композитора. Отмеченные нами особенности, безусловно, должны находить подтверждение и отражаются в нотной записи, но отправной точкой, позволяющей их уловить и обнаружить, является не столько письменная форма первоисточника, сколько звучание музыкального материала. Так как подобного рода анализ базируется на исполнительском слышании нотного текста, это дает основания называть его исполнительским анализом. Способ фиксации произведения музыкального искусства – партитура, нотная запись – определяет специфическую роль музыканта-исполнителя, необходимого посредника между

текстом композитора и слушателем. Но музыка все же остается *искусством звука*. И в данном контексте правомерность указанного подхода, весомость аргументации, которая зиждется не только на графической, но и на звуковой реализации авторской идеи, представляется вытекающей из самой сути музыкального искусства.

Хочется верить, что предпринятая нами попытка раскрыть поразительную красоту творения И. С. Баха поможет немного приблизиться к пониманию его сложного и многозначного музыкального языка. Как сказал выдающийся ученый, крупнейший исследователь наследия композитора, «мы будем считать цель полностью достигнутой, если только наши наблюдения и выводы поведут к размышлению и творческим исканиям» [3, с. 276].

Литература

1. Георгиевская О. В. Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В. А. Моцарта // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 180–185.
2. Рахманинов С. В. Связь музыки с народным творчеством // Литературное наследие. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 70–76. – Т. 1.
3. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика–XXI, 2004. – 816 с.

References

1. Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya k rabote nad fortepiannymi sochineniyami V.A. Motsarta [Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 39, pp. 180-185. (In Russ.).
2. Rakhmaninov S.V. Svyaz' muzyki s narodnym tvorchestvom [Connection between Music and Folk Culture]. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. Moscow, Sovetskiy Kompozitor Publ., 1978, vol. 1, pp. 70-76. (In Russ.).
3. Shveytser A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2004. 816 p. (In Russ.).

УДК 78.03(470-571)

ПРОЯВЛЕНИЕ ПРИНЦИПА РОТАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ КУЗНЕЦКОГО И МАРИИНСКОГО УЕЗДОВ

Поморцева Нина Владимировна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: musiclogist@mail.ru

Статья посвящена анализу историко-культурных процессов, протекавших в русле формирования музыкальной жизни Кузнецкого и Мариинского уездов (будущих территорий современной Кемеровской области). Выявив определенные закономерности условий развития музыкального быта уездов, автор посчитал целесообразным проследить влияние на развитие музыкальной жизни принципа ротации (принципа взаимодействия центра и периферии, введенного в научную терминологию М. Н. Дрожжиной и И. П. Козловской). В данном исследовании действия универсального принципа