Лицей «РИТМ»

***ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ***

***СИМВОЛИКА МУЗЫКИ БАХА***

Дуброва Е.Д.

2006 год

Полнозвучие, «полногласие» - примета прежней традиции, но оно опирается на основу генерал-баса. Швейцер образно писал об этой основе: «Хрупкое и сложное каменное кружево, облекающее фасад страсбургского собора, поддерживается лишь потому, что оно укреплено на целом пучке тонких железных стержней...».

Художественные открытия Баха в музыкальном искусстве прокладывали пути в будущее. Он не приемлет ставшие в германии в период 20-30-х годов главенствующие жанры оперы и духовной оратории. Ему - «архитектору в звуках» - претили их недостаточная музыкальная организованность, однолинейность композиции. Вот почему дрезденские оперные спектакли он именовал «модными песенками». Ему, стремившемуся воплотить в музыке сущностное, надвремнное, чужда также авантюрно- развлекательная сюжетика этих произведений. Главные жанры, в которых работал Бах, традиционные: хоральные обработки, прелюдии (токкаты) и фуги, танцевальные сюиты, кантаты, «Страсти», мессы. Но он и не прошёл мимо новых жанров, таких как концерт.

Бах жил в переходное время, когда обозначилась грань между новым и старым в типе художественного мышления. Он размывал эти грани, приобщаясь к новому, и тем самым преодолевая запреты, которые представлялись незыблемыми. В его творчестве спрессовано то, что разовьётся в последующее десятилетие: сочетание чувственно-конкретного с рациональным, совершенное полифоническое мастерство с неслыханным богатством гармонии, индивидуализация тематизма с более отчётливым выявлением жанровых, танцевальных примет, драматической декламационности с кантиленностью, патетики с созерцательносью, личностного с всеобщим, сиюминутного с вечностью.

**СИМВОЛИКА МУЗЫКИ БАХА**

Исполнитель, владеющий языком баховских символов, сможет наполнить произведния духовным и эмоциональным содержанием, приблизиться к религиозному и философскому смыслу его музыки. Сам бах мог бы сказать о себе словами Шютца «...И после смерти я буду служить богу, миру и доброму имени своему». Его творчество «Великий концерт во Славу Всевышнего, а ближнему - во наставление».

В его музыкальном творчестве всё имеет свой смысл. Познакомимся с исследованиями белорусского музыковеда, философа Семеренко А.Ф.

Так им создано 6 сюит, партит, Бранденбургских концертов. Число 6 связывают с символом божественного создания мира (6 дней). Число 7 (7 кантат) с предсмертными словами Христа (7 слов последних), с 7 ангелами, с 7 чашами божьего гнева, с 7 золотыми светильниками.

Бах выбрал для своих циклов 2-3-ёх голосных инвенций число15, создав их 15. Интересна символика этого числа. 15 в роду от Вавилонского переселения явление Христа. В 15-ый день 7-го месяца установлен праздник жертвоприношений, в честь 40-летнего странствования евреев по пустыне.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ

«Многоступенчатый хорал к лазурной истине восходит

И - лицезрев её - нисходит за шагом шаг в незрячий зал.

Притихшие, в полупотьмах мы, наконец, как будто знаем,

Что ничего-то мы не знаем о Себастьяновских страстях».

Глеб Семёнов.

«Бах - это Дюрер музыкального искусства, величие создаётся у него глубоким развитием и неисчерпаемой комбинацией простых элементов».

А.Ф. Семеренко

«Лейпцигский кантор - божье явление, ясное, но всё же необходимое».

Гёте

«Изучайте музыку Баха. Язык этот состоит из символов, выражающих определённые чувства и представления. Изучать язык символов Баха - это и значит познать образную сущность его музыки».

А. Швейцер.

Нелегко определить, в чём сокрыта сила воздействия музыки Баха. Она подвергалась метаморфозам в восприятии многих десятков поколений, различным толкованиям и в теоретическом и практическом плане - в исполнительской интерпретации, - а сила её воздействия не ослабевала, а всё более возрастала.

Сложный мир запечатлен в баховской музыке. Она проникает в глубины состояний, стремлений, упований. Она взывает к сочувствию, к переживанию, к состраданию и к соучастию в жизненной радости. Бах именно взывает, а не диктует свою волю, как свойственно, например, Бетховену. В то же время, это не исповедь, в духе романтиков - не субъективная передача пережитого. Это опыт, в котором преломились культуроно-социальные движения эпохи, и который в творениях композитора стал наглядным. Его музыка приобщает нас к общезначимому, невременному; к тому, что заложено в тайниках души и что вызывает у нас ответный отклик. Мы словно пристальнее всматриваемся в себя, и в самих себе открываем дотоле неизведанные возможности, возвышающие нас. Такова сила нравственного внушения искусства Баха.

Внушение это возникает из-за особого дара Баха пребывать в одном состоянии: время словно растягивается, границы его размываются. Состояние это может быть сложным, его не определишь однозначно. Но каков бы ни был временной объём произведения характер «дления» остаётся тем же медленно разворачивающимся. Швейцер «У Бетховена процесс развивается динамично, тогда как Бах изображает идею в статичном состоянии, не развивает её в в становлении и развитии». Близкую к Швейцеру мысль высказал Римский-Корсаков «...Одна из отличительных особенностей музыки той эпохи заключается в том, что они все умели как-то особенно длинно и долго чувствовать одно и то же настроение и в этом настроений держаться весьма продолжительно».

«Художественное время» музыки Баха и добаховской поры, совсем иное, чем «время» Бетховена и романтиков. У Баха каждое мгновенье интенсивно, между собой они, эти мгновенья, взаимосвязаны. У Баха в миге - вечность. Метафорически говоря, так соотносится капля в море, в микромире преформирован макромир.

В Бахе и гены предков, и всё, что его окружало, всё, чем он жил, всё находилось не в отрыве от современности, в гуще её практики. В своём творчестве он обнаружил удивительное чутьё и восприимчивость ко всему сущностному, и потому противоречия воспринимал как неизбежность. Он не стремился к их разрешению, к сближению или слиянию полюсов. Это не принадлежащее обсуждению и разгадке тайны бытия. Радость его творчества рождена приобщением к гармонии, а страдание - отлучением от неё. Между ними пролегает бесконечное многообразие оттенков психических состояний. В целом же они подчиняются Высшему закону временной упорядоченности, которая превосходит способность человеческого сознания.

В каждом состоянии выражен определённый аффект, также статичный, заданный первоначальным музыкальным тезисом. В состоянии может быть выражен сложносоставной аффект, где выявлены разные грани этого состояния. Данный аффект неизменен, но каждое его претворение индивидуально, ибо творческая фантазия и изобретательность Баха неистощимы. Здесь проявляется столь присущий его творчеству метод множественности вариантов переизложения.

Характер движения, мотивное строение, скрещение разных мелодических линий, «интонационный жест», плотность или разрежённость фактуры, архитектоника пьес - служит выявлению аффектов.

Если вслушаться в бахоовскую музыку, то при всём необъятном её образном богатстве обнаружишь ритм шага. Музыка Баха - в быстром или медленном темпе - неизменно «вышагивает». В статичном времени такая поступь усиливает выраженность аффекта. Разумеется слово «шаг» не следует понимать дословно, по-бытовому: имеется в виду поступательная размеренность ритма. Означает ли это, что ритмическая сетка музыки Баха однообразна? Никоим образом, она очень подвижна. Речь идёт о пульсации ритма.

Есть единица счётного времени и её повтор неуклонен, как пульс на руке. Вне зависимости от того, сколько в данной единице нот и какова их длительность. «Счётное время» у Баха не регламентировано тактовой чертой. Она преодолевается вариантной акцентностью и в полифонических и в танцевальных произведениях. Над всем главенствует строение мотивов, их артикуляция и сцепление. Отсчёт равномерной пульсации создаёт ощущение непрерывно текущего движения. Оно может вздыматься или ниспадать, как волны прилива, но размеренность остаётся неизменной.

Франсуа Куперен писал (1717): «Я нахожу, что мы путаем размер с тем, что принято называть ритмом или движением. Размер определяет количество и равную длительность тактов, вернее долей такта, ритм же - это дух музыки и одновременно душа, которую следует в неё вложить»,

Характер движения - один из специфических признаков выражаемого аффекта. И. Кванц (1752): «Мы привыкли оперировать понятием»темп» как определением скоростных градаций от предельно медленных до предельно быстрых, причём в послебаховской музыке «время» постепенно всё более дифференцировалось в пределах отдельно взятого произведения - темпы контрастно сопоставлялись. В старинной же музыке это - ровное поле. Изначальный характер движения не нарушался. Движение регулировалось избранной единицей счётного времени.

Бах только изредка обозначал темп: Largo/ Adagio/ Lento/ Allegro/ Vivace. Преобладал умеренный шаг, который соответствует нашему Moderato. У Баха темп предопределялся не скоростью, а характером движения - «духом музыки». Характер же устанавливался самим рисунком нотного текста - соотношением длительностей, сплетением голосов, фактурой, жанровой предопределённостью. Современникам Баха достаточно было взглянуть не нотный текст, чтобы определить, каков в нём отсчёт времени. Поэтому и не требовались темповые обозначения. Более того, если у ключа проставлен не обычный четырёхчетверной размер, а «С» , то само собой предполагалось, что характер музыки возвышенный, строгий, в манере старинной, вокальной полифонии.

Бах, как правило, не проставоял динамических оттенков. Не проставлял не потому, что избегал любой нюансировки, как некогда ошибочно считалось, а потому, что главенствовал типологический принцип всё заложено в рисунке текста и этим рисунком определялись агогические возможности произнесения, артикуляции мотива, а динамические - сгущением или разрежением фактуры, сопоставлением высотных регистров, тонально-гармоническим движением. Прошло более пятидесяти лет со смерти Баха, как Черни произвольно испещрил динамические оттенки «Прелюдий и фуг» ХТК, ибо музыка, неотрывно связана от трактовки художественного времени эпохи.

С исключительной полнотой представлены в музыке Баха образы движения. В этом Швейцер усмотрел его склонность к живописанию звуками. Подобная трактовка является односторонней. Образы движения, запёчатлённые в художественных творениях, вызывают многозначные ассоциации, не обязательно зрительные. Коль речь идёт о музыке, главное заключается в протекании во времени или сквозь время. А время в философском понятии и константно, и изменчиво. Аналог тому содержится не в зрительном ряду, а в душевных движениях, что соответствует учению об аффектах.

Вряд ли кто из творцов музыкального искусства может быть сравним с Бахом в передаче смыслового значения таких образов движения.

Движение предполагает перемещение, а всякое перемещение вызывает пространственные представления. В простейшем первоэлементе баховской музыки - в интерваде, в соотношении высокого и низкого звука - уже содержится пространственное представление. Оно укрепляется при перемещении мотива в иные высотные регистры, при его обращении и т.д. Экспозиционное проведение темы наглядно расширяет звуковое пространство, будто «распахнутый небосвод предстаёт перед нами». Формообразующая роль гармонии, сосредоточенной в партии генерал-баса. Которая по словам И.Г. Вальтера (1708), «содержит все голоса», тональным движением укрепляет пространственное представление о смене «объёмов звучания».

Соподчинённая и организующая роль генерал-баса вводит новые принципы пространственных параметров по сравнению с контрапунктической музыкой предшествующей эпохи. Опираясь на этот бас, полифонические голоса движутся свободнее - ибо, соревнуясь, могут «концертировать» - и одновременно более взаимосвязано. Особое значение приобретают средние голоса, уплотняющие фактуру. Раздвигается диапазон горизонтально «распластанных» линий: глубиной измерения служит басовая линия. Так в старую композиционную технику Бах вдохнул новую жизнь.

Перемещение мотивов ясно прослеживается в двух и трёхголосном изложении. Они словно «перекочёвывают» из одной плоскости горизонтали в другую. Создаётся впечатление непрестанного движения, варьируемого, но неизменного. Такую манеру письма можно в общих чертах охарактеризовать, как технику перестановок. Бах постоянно ею пользуется. Перестановки возможны и при проведении в разных голосах, в горизонтально- либо вертикально-подвижном контрапункте. Функцию повторов выполняют в фугах варьированные интермедии, а в сольных ариях, в хорах или инструментальных произведениях - ритурнели.

«Ритурнелем, согласно Вальтеру (1708), именуется состоящий из немногих тактов музыкальный оборот, который многократно повторяется в пьесе». Интермедии и ритурнели - важные звенья в непрерывном пространственно-временном движении, в их последовательности и смене осуществляется модуляционный план произведения.

Это движение задано начальным музыкальным «тезисом». Он излагается то в виде мотива, то с противосложением, то как ритурнель, в котором совмещено несколько мотивов. Б. Яворский в 1925 году писал: «...Бах ... сначала писал один элемент, а затем присоединял другой элемент, одновременный. У Баха ...- одновременность существования, их сумма...». Далее Яворский пояснял, что у Баха это не результат сопоставления данных элементов и, тем более, не их синтез. Сгущая время и пространство, он совмещает в одновременности равноправные по значимости мотивные образования. Тут имеет место содержательное равноправие элементов, находящихся во взаимодополняющем, комплементрном единстве , они и соподчинены, и относительно независимы друг от друга, образуя сплошной неразрывный поток, в котором выражен сложносоставной аффект. Даже в пьесах гомофонного склада вариантное изложение первичного мотива элемента выявляет в нём многоступенчатые грани.

Воспользуемся -термином, введённым М. Бахтиным: «Хронотоп» баховской музыки инвариантен и в тоже время изменчив, статичен и внутренне интенсивен». Длительное пребывание в одном состояние создаёт впечатление, будто в процессе «дления» нет «событий», так как внимание не переключается с одного объекта на другой: этот объект детально рассматривается как бы с разных точек зрения, и присущие ему качества логически «обсуждаются», исчерпывающе демонстрируются.

Событиями преисполнена жизнь, ими отмечены рождения и смерть, смена времён года и социально-культурных явлений, этапы в духовном становлении личности в обновлении её душевного строя. События реальной жизни и в художественной реальности - это вехи в процессуальном движении времени. В ряду искусств их значение рельефнее всего проступает в драматургии театральных жанров. Имеет место также и музыкальная драматургия, не связная ни со словом, ни со сценой. В процессуальное™ музыки есть своя «событийность». Вопрос научно не разработанный, требующий уточнения. Однако несомненно, что там, неожиданным оборотом прерывается инерция движения или предугадывается кульминация, - там и возникает ощущение «события». При поворотах «действия», осуществляемым нагнетанием напряжения или внезапным контрастом, внимание воспринимает «событие», которое может рассматриваться как главное в данной композиции. Это семантические узлы произведения, скрепляющие его драматургию.

С данных позиций музыку Баха следует признавать как малособытийной. Здесь уместно прибегнуть к сравнению с живописью, не забывая, конечно, при этом, что сам материал и средства выразительности художника и композитора различны.

Со времён Ренессанса упрочился линейно-перспективный принцип построения картины. Иным является соотношение фигур в доренессанской живописи, где это соотношение определялось не центром перспективы, а иерархией изображаемых объектов, чем важнее фигура, тем более крупным планом, как бы ближе к зрителю, - в нарушение зрительного восприятия пространства человеком - она изображалась. Подобным определением можно воспользоваться для характеристики архитектоники творений Баха.

Многоцентровая композиция не управляется единым «центром перспективы»: её фазы развёртывания объединены разными узлами, пересечением и перемещением различных линий и характеризуются нестабильностью их соотношений.

Если же в качестве аналогов линейной перспективы избрать параметры тональные и динамические, то нельзя не признать, что у Баха проявляются и черты одноцентровые композиции. Стиль разработанный им - полифонно- гармонический. Бах разнонаправлен - и в прошлое музыкальных традиций и в будущее.

Однако при всём i значении тонально-гармонических организующих центров они скорее завуалированы, чем подчёркнуты, и далеко не всегда ими обозначаются кульминации. Но и в этом тезис не следует абсолютизировать. Например, в танцевальной сюите текучая по строению Аллеманда, с её хрупким рисунком, ближе к многоцентровой композиции. А в более гомофонной Сарабнде отчётливее выявляется роль гармонического фактора.

Теперь можно точнее обосновать, почему музыка Баха малособытийна. Зоны напряжения - семантические узлы - в. ней рассредоточены. Они соотносятся на разных уровнях композиции и объединены интонационно- вариантным изложением элементов, заданных первичным тезисом. В медленных частях заложенная в нём кинетическая энергия напряженно «разматывается», а в оживлённых, токкатно-моторных стремительно распрямляется, как туго натянутая пружина. Если возникают неожиданные энгармонизмы, уменьшенные септаккорды, они не рождают ощущения крупного плана: движение переводится в другую плоскость, перемещается в иные высотные регистры - при той же размеренности «шага». Как опытный оратор, владеющий искусством красноречия, Бах с помощью таких сдвигов ещё сильнее акцентирует содержание речи, не прерывая её общей направленности.

Множественность «микрособытий» не исключается, наоборот, они украшают и углубляют неразрывность музыкальной речи. «Жизнью» мотивов вызываются их модификаций, варианты, перестановки голосов. Надо уметь вслушиваться в такие детали при передаче длительно разворачиваемого внутренне единого состояния.

В статичное время «микрособытия1» вносят изменчивость, многообразие «точек зрения» на единый объект.

Крупные же события, которые мы привыкли улавливать слухом в масштабных произведениях венских классиков и композиторов послебетховенской поры, аппелируют к другой направленности внимания — к кульминационным зонам, «Центрам перспективы».

Подступы к подобным принципам формообразования встречаются у Баха. Вместе с тем, общая творческая манера немецкого мастера носит характер многоликого стиля, в котором переплавлены разнородные 'художественные тенденции. |

Бах в этом отношении был «ни позади», ни «впереди» своего времени. Он был на уровне, или точнее сказать в центре современных исканий. Все, кто писал о нём при жизни, отмечали многоголосную плотность звучания его музыки - одни, с осуждением (И. Шайбе, отмечал, что «всем голосам приходится звучать одновременно и притом исполнять их одинаково трудно, так что и не разберешь, где же главный голос»), другие с одобрением, подчёркивая совершенство контрапункта и небывалый дотоле уровень насыщенности средних голосов, придающих музыке полнозвучие (JI. Мицлер, Ф. Марпург).