

Принцип единовременного контраста

Творчество Иоганна Себастьяна Баха — не только высокая художественная, эстетическая и этическая ценность для людей XX века, не только неповторимо своеобразный памятник своей эпохи, но и неиссякаемый источник познания музыки в целом, ее законов и принципов. Выступая как завершитель большого этапа развития европейского музыкального искусства, И. С. Бах открыл для него новые пути и перспективы, многие из которых были по-настоящему оценены и нашли продолжение лишь спустя длительное время — в XIX и XX столетиях. Бах стоит в самом начале исторически развертывающейся панорамы авторских стилей, все более и более дифференцирующихся. Но он, вместе с тем, остается для нас художником всех времен, прочно опирающимся на самые глубинные основания музыки и ее природы. Именно поэтому, обращаясь к его произведениям, музыканты, слушатели, ученые находят в них наряду с ярко индивидуальными чертами и нечто общезначимое, непреходящее.

В данном исследовании ставится задача показать эту связь специфического и общего на примере действующего в музыке Баха принципа единовременного контраста, впервые описанного в 1948 году известным советским музыковедом Т. Н. Ливановой¹.

Предложенный ею термин «единовременный контраст» впоследствии стал использоваться в изучении музыки не только Баха, но и других композиторов. Теория единовременного контраста, детально и глубоко разработанная уже к 1948 году, была дополнена и развита в более поздних трудах Ливановой². Однако если применить к первой части работы «Музыкальная драматургия И. С. Баха» известное латинское изречение «Habent sua fata libelli» («Книги имеют свою судьбу»), то можно утверждать, что к главе о единовременном контрасте судьба была менее благосклонна, чем к главам о циклической форме. А это представляется несправедливым, хотя отчасти и может быть объяснено.

¹ См.: Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 1: Симфонизм.— М.— Л., 1948.

² Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII—XVIII веков в ряду искусств.— М., 1977; ее же. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 2: Вокальные формы и проблема большой композиции.— М., 1980.

В учебники по анализу музыкальных произведений это понятие, можно сказать, не вошло. В самом деле, в первом издании «Строения музыкальных произведений» Л. А. Мазеля (М., 1960) рассматриваемый термин вовсе не упоминается, а во втором издании (М., 1979) он встречается один-единственный раз (на с. 197) — в кавычках и в скобках (со ссылкой на Т. Н. Ливанову). Правда, в обоих изданиях говорится о «контрасте в одновременности» в связи с вариациями на *basso ostinato* (с. 302 по изданию 1979 года).

В учебнике специального курса анализа, посвященном вариационной форме, единовременный контраст также связывается лишь с *basso ostinato*. «Здесь необходимо прежде всего упомянуть о принципе „единовременного контраста“, — пишет В. А. Цуккерман, — термин, предложенный Т. Н. Ливановой для обозначения психологического конфликта в музыке одновременно и напряженной, и сдержанной»³. Однако Цуккерман, по-видимому, считает возможным ограничить применение этого термина сферой художественного стиля барокко и старинными вариациями. В следующем выпуске учебника, касающемся общих принципов формообразования в музыке, целый параграф посвящен понятию контраста, его видам, формам и критериям классификации. Здесь говорится и о «единовременном сочетании», под которым подразумевается полифоническое соединение контрастирующих в образном отношении компонентов фактуры: приводятся примеры из репризных разделов увертюры к «Мейстерзингерам», «Князю Игорю», из «Картинок с выставки» («Богатый и бедный») и др.⁴ Но это явление не соотносится с термином «единовременный контраст», да и смысл, вкладываемый Цуккерманом в понятие «единовременное сочетание», оказывается несколько иным, чем суть единовременного контраста в понимании Ливановой. Речь идет здесь скорее о драматургическом контрасте — о сопоставлении в одновременности двух объективных внешних сил, тем-персонажей, притом — о сопоставлении, являющемся условием (либо итогом) сюжетоподобного музыкального развития.

Не так уж широко используется понятие единовременного контраста и в специальных теоретических и исторических исследованиях.

В статье В. В. Медушевского, посвященной роли контрастов в музыке, есть немало интересных мыслей о «контрасте сдерживания», о напряженности, которую создает сдерживание⁵, но и здесь имеется в виду музыкальное развитие, подобное драме, тогда как единовременный контраст есть прежде всего явление лирической поэтики.

Позднее Медушевский упоминает феномен единовременного контраста, рассматривая его как частный случай более обширного множества выражаемых музыкой внутренне поляризованных психических состояний⁶.

³ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма.—М., 1974, с. 118.

⁴ См.: Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы.—М., 1980, с. 25.

⁵ См.: Медушевский В. В. О динамическом контрасте в музыке.—В кн.: Эстетические очерки, вып. 2.—М., 1967, с. 233—237.

⁶ См.: Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.—М., 1976, с. 58—59.

В интереснейшей монографии С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973) используется термин «контраст в одновременности». Однако он появляется лишь в главе о Моцарте и Бетховене. Здесь описываются оперные вокальные ансамбли «противоречия» и упомянутый термин вводится в связи со спецификой драмы, со сценическими столкновениями характеров. И даже в главе «От Монтеверди к Баху», где специально ставится вопрос об эволюции контраста в музыке барокко, где анализируются месса си минор и «Страсти по Матфею», автор не касается единовременного контраста. Дело здесь в его исходной позиции, проявляющейся в характеристиках всех исторических музыкальных стилей. Это позиция драматургической интерпретации музыки. Поэтому и Бах интересует исследователя прежде всего с такой точки зрения. «Барокко лишь приближается к классическому стилю, где музыкальный образ становится воплощением живого человека, *дсижущегося* на сцене театра, — пишет Скребков.— Но гений Баха проник и в этот мир живых сценических образов. Свидетельством тому служат „Страсти по Матфею“» (с. 204). Заметим попутно, что и Ливанова осуществила анализ единовременного контраста — понятия, относящегося к лирической поэтике, — в работе, само название которой «возглавляется» термином «музыкальная драматургия».

Ю. К. Евдокимова и Ю. Н. Холопов пишут: «Предложенный Ливановой тридцать — тридцать пять лет назад термин ныне, можно сказать, укоренился в нашем музыкознании, стал широко обиходным, расхожим и иногда применяется не совсем точно, сбиваясь на обозначение единовременного тематического контраста»⁷. Здесь наряду с высокой оценкой мы находим также и констатацию расхожести, что отнюдь не противоречит всему сказанному ранее. Термин, оставаясь широко известным, выполняет главным образом функцию отсылки к оригинальному труду Ливановой. Понятие же, как правило, не служит основой для исследований и иногда трактуется достаточно произвольно, свободно, чаще же не ощущается авторами как необходимое и не привлекается ими даже при изучении музыки Баха.

Сравнительно редко прибегает к нему как к инструменту анализа В. В. Протопопов в книге «Принципы музыкальной формы И. С. Баха» (М., 1981), хотя связанную с этим принципом теорию он во введении оценивает исключительно высоко и впоследствии неоднократно на нее ссылается (см. с. 5, 6, 11, 49, 56, 98, 181, 238).

Ни одного упоминания о единовременном контрасте мы не найдем в историческом исследовании М. С. Друскина «Пассионы и мессы И. С. Баха» (Л., 1976), хотя примеров действия рассматриваемого принципа в этих произведениях немало.

Чем же объясняется факт столь ограниченного и осторожного обращения музыковедов к принципу, играющему в творчестве Баха огромную роль?

⁷ Евдокимова Ю. К., Холопов Ю. Н. Проблемы истории и теории музыки в трудах Т. Н. Ливановой.—В кн.: Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом.—М., 1981, с. 32.

Причины, как можно предположить, здесь весьма разнообразны. Дело и в самом термине, и в стоящем за ним понятии, дело в исследовательских установках и в исторически изменяющейся оценке музыки немецкого композитора. Для нас, однако, важнее другое. Рассмотрение этих причин, интересное и само по себе, позволит не только еще раз углубиться в эту великую музыку музык, но и увидеть через напряженно изогнутую линзу единовременного контраста сокровенные, коренные законы музыкального искусства.

Разработанная главным образом на материале баховской музыки, теория единовременного контраста, естественно, несет на себе отсвет ее величия, отражает ее интонационный строй. Она позволяет многое понять в творчестве Баха; с другой же стороны, последнее дает исключительно богатую основу для построения самой теории. Конечно, принцип единовременного контраста вряд ли можно считать исключительно баховским. Заметим, что уже в момент первоначальной разработки теории были рассмотрены и произведения предшественников мастера, прослеживались судьбы единовременного контраста в классической, романтической и современной музыке. Однако наиболее яркие и высокие образцы проявления этого принципа были обнаружены именно в музыке Баха, и особенно в его пассионах. Таким образом, в момент своего появления теория единовременного контраста, естественно, воспринималась как бахоцентричная, и даже — пассиоцентричная.

В соответствии с таким пониманием были определены наиболее важные условия обнаружения единовременного контраста, а также его существенные характеристики.

Во-первых, единовременным является контраст, который возникает между интенсивностью выраженного в музыкальном произведении чувства и сдержанностью его внешних проявлений. Он, как ясно из самого термина, предполагает синхронное развертывание противостоящих начал в едином времени. Контраст такого рода непосредственно связан со сферой психических состояний, эмоций, а не со сталкивающимися в конфликте театральными героями, то есть относится к лирике, а не к драме.

Во-вторых, он сопутствует прежде всего трагедии и требует патетики, высокой нравственной, гуманистической идеи. Исключительно ярко и непосредственно раскрывается единовременный контраст при отображении чувств, переживаний, страданий человека, взявшего на себя миссию борца за все человечество. Воплощаемый в пассионах трагический образ Спасителя, с его страданиями («страстями») и гибелью на кресте при внешней неподвижности распятого, прямо соответствует структуре единовременного контраста. Отвечают ей и образы скорби, воспринимаемые как отражение страданий, как сопереживания.

В-третьих, образно-смысловое противопоставление внутреннего динамизма и внешней сдержанности выражается весьма характерным для Баха комплексом определенных музыкальных средств. Это медленный темп, минор, полифоничность ткани, подчиненной гомофонно-гармоническому согласованию, интонационные формулы стонов, вздохов и т. п. Но при единстве образного и музыкально-звукового планов

первый из них — внутренний, психологический — является основой единовременного контраста. Евдокимова и Холопов пишут о «„невидимых“ противоречиях контрастных внутренних начал, создающих ту „глубину“ образа, которая как бы открывается восприятию в едином характере звучания музыки»⁸.

Положения теории единовременного контраста, чрезвычайно важные и для понимания музыки Баха, и для дальнейшего развития теории музыки и музыкальной эстетики, в большинстве своем не только не отражены в самом термине «единовременный контраст», но и приходят в известное несогласование с ним. И термин, и понятие поэтому требуют всякого рода оговорок и уточнений.

Контраст был назван единовременным.

По-видимому, это сравнительно редкое ныне слово обладало для исследователя той повышенной стилистической экспрессией, которая, с одной стороны, важна для подчеркивания научного терминологического статуса найденного словосочетания, а с другой — желанна и в художественном, поэтическом описании музыки.

Слова «един», «единожды», «едиnorodный», «единовременный», как и другие, подобные им, издавна постепенно вытеснялись из обжитых ими смысловых ячеек и приобретали оттенок устаревших. Многие из них нашли новые семантические поля (как правило, по соседству со старыми), отдав прежние словам-потомкам; например, «единообразие» уступило одно из обозначавшихся этим словом качеств «однообразию», «единогласие» — «одноголосию» и т. д. Многие оказались способными нести вместе с новой службой и старую. Слово «единовременный», обычно значащее теперь «однократный», «осуществляемый только один раз» (ср. выражения «единовременный акт», «единовременное пособие»), стало выступать в работах Ливановой вместо слов «одновременный», «синхронный» (действующий параллельно в едином времени) — как их остраненный стилистической окраской вариант. Это придало термину необходимую маркированность, запоминаемость. Но все же никак нельзя было полностью исключить возможность возникновения нежелательных ассоциаций с уже упрочившимся новым бытовым смыслом, и это, несомненно, могло быть одной из причин, по которым термин до сих пор либо избегается (какой-то частью авторов музыкаловедческих исследований), либо ставится в кавычки⁹, либо замещается эквивалентами типа «контраст в одновременности».

К этому следует добавить и то, что слово «единовременный» довольно сложно соотносится с временными измерениями и процессами анализируемой музыки. Сама протяженность произведений, характеризующихся единовременным контрастом, часто довольно велика. Ария «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею» содержит 54 такта. Хор «Crucifixus» из мессы си минор — 52 такта. Краткие же единицы музыкальной ткани, например диссонирующие созвучия, не могут отно-

⁸ Евдокимова Ю. К., Холопов Ю. Н. Отмечая 70-летие Т. Н. Ливановой. — Советская музыка, 1979, № 5, с. 78.

⁹ Бывает, однако, что в кавычках он появляется просто как заимствованное (цитируемое) выражение — как термин, принадлежащий Т. Н. Ливановой.

к полноценным обнаружениям единовременного контраста. Продолжительность его действия, по-видимому, следует измерять протяженностью экспонирования и развития музыкально выраженного эмоционального состояния, содержащего в себе контрастные начала. Кроме того, единовременный контраст вовсе не предполагает полного выключения временной оси развития. Противостояние элементов может то усиливаться, то ослабевать, один из них может выходить на первый план или уходить на задний. Сам характер образности может в конце концов даже модулироваться, не возвращаясь к исходному. И все же мы говорим здесь об одном контрасте, и притом о контрасте, едином для всего времени развертывания музыки, о таком контрасте, при котором контрастирующие элементы не чередуются в композиции, а развертываются параллельно («одновременно»). Преимущества слова «единовременный» обнаруживают себя здесь в том, что оно сразу же подчеркивает — вместе с параллелизмом, одновременностью — также и единство.

Довольно непросто обстоит дело и со словом «контраст», равно как и с самим обозначаемым им явлением.

Раньше, чем в других отраслях знания, это слово, этимологически связанное с итальянским глаголом *contrastare* (букв. «противостоять»), нашло применение в физиологии и психологии зрения, а также в теории изобразительных искусств. Понятие контраста обобщает те эффекты, которые возникают при непосредственном сопоставлении глазом объектов, резко различающихся по освещенности или цвету. Способность зрения соотносить различные элементы, не смешивая их, естественна. Она отражает их реальную пространственную разграниченность в поле зрения. Намного слабее выражена эта способность у других органов чувств, что связано с фактическим смешением, подчас довольно сильным, различающихся элементов, например запахов, вкусовых агентов, разнородных звуков.

Пространственное разграничение звуков осуществляется слухом со значительно большими трудностями, чем разграничение (практически беспрепятственное) объектов зрения, ибо звуковые волны, исходящие из разных источников, пространственно смешиваются.

Отсюда проистекает исходное ограничение понятия «контраст» зрительной модальностью и одновременностью восприятия сопоставляемых элементов.

Довольно быстро, однако, власть этого слова распространилась и на резкие различия неодновременно воспринимаемых объектов. В первую очередь под эгиду слова «контраст» в его расширившемся значении подпали эффекты, связанные с непосредственным, мгновенным переключением от восприятия одного объекта или его состояния к восприятию другого — подобные переходу от мрака к свету.

Такие переходы совершенно естественны во всех видах искусства, связанных со временем и его художественной организацией. Часто здесь еще действует и подлинный контраст — контраст в первоначальном и узком смысле: при внезапной перемене сценического освещения глаз зрителя, удерживающий на какие-то доли секунды яркий след предшествующего светового состояния, соединяет его с новым впечат-

лением. Но все-таки мы имеем дело в таких случаях лишь с иллюзией одновременности. Поэтому понятие «контраст» уже приобретает здесь первый индекс условности. Оно еще относится к зрительным впечатлениям, еще связано если не с физической, то с психофизиологической одновременностью, но уже с одновременностью мимолетной, хотя и успевающей создать эффект контрастного сопоставления.

Второй индекс добавляется при переносе понятия на сопоставления не зрительных, а каких-либо других впечатлений, например на резкие переходы из одной тональности в другую, от *piano* к *forte*, от низкого регистра к высокому в музыке. Подобного рода переключения, получившие в теории музыки название сопоставлений (в отличие от плавных, определяемых, в частности, как модуляции), способны вызывать более или менее заметные зрительные и пространственные ассоциации, и уже поэтому понятия контраста и контрастного сопоставления здесь оказываются достаточно естественными, хотя и возводятся во вторую степень метафоричности.

Как известно, контраст сопоставления выступает в качестве важнейшего в системе музыкально-теоретических терминов, в особенности при описании композиционной структуры музыкальных произведений.

Предельного расширения сферы применимости слово «контраст» достигает при использовании его для обозначения разницы впечатлений, разделенных более или менее значительными промежутками времени. Такой «контраст на расстоянии» — контраст во второй или третьей степени условности — используется во многих временных искусствах и связан, как правило, с активизацией памяти.

Так в конце концов и возникает, казалось бы, странная ситуация, при которой слово «контраст», изначально несущее в своем значении указание на одновременное восприятие контрастирующих элементов, начинает в некоторых случаях требовать дополнительного тавтологического определения «одновременный», «единовременный», «в одновременности».

Особенно настоятельным это требование оказывается в теории музыки, как искусства, связанного с временем, ибо из трех видов контраста — контраст сопоставления, контраст на расстоянии, контраст в одновременности — именно последний кажется наименее приложимым к музыке.

Впрочем, эта логика рассуждений была бы вполне справедливой лишь при взгляде на музыку как чисто временное искусство. Очевидно, однако, неадекватность подобного взгляда истинному положению дела. Пространственные компоненты и стороны организации музыкального материала столь существенны, что могут быть не только поставлены наравне с временными, но и отнесены к специфическим для музыки. Речь идет в первую очередь о звуковысотной организации, в основе которой лежат особые пространственные представления и закономерности. К тому же ими, как известно, пространственные компоненты музыки не ограничиваются, а потому контраст в одновременности есть понятие столь же правомерное в музыковедении, как и контраст сопоставления или контраст на расстоянии.

И все же следует кратко охарактеризовать некоторые особенности

проявлений контраста одновременно звучащих компонентов музыкальной ткани, послужившие причиной того, что этот вид контраста был завоеван музыкой не сразу, а лишь в процессе длительной эволюции.

Ограничения на возможность музыкально-звуковых контрастов в одновременности изначально накладывались самой природой музыки, в основе которой лежат противостоящие контрасту законы тождества, согласования, гармонии, симметрии, пропорциональности. Гармония есть согласование разного. Но это прежде всего *согласование*. Самая малая единица музыки — тон — может быть определена как сохранение частоты колебаний во времени, то есть высотное тождество начала, середины и окончания. Вокальный, голосовой напев на первых порах развертывался, как правило, в небольшом звуковысотном диапазоне, регистровые скачки и контрасты исключались.

Почвой для контрастов становится постепенно развивающееся многоголосие, а затем инструментальная музыка. Различие реально участвующих в исполнении голосов — регистровое, тембровое, динамическое, артикуляционное, пространственное, ритмическое, ладовое или гармоническое — вот основа для возникновения явлений, которые могут определяться понятием контраста. И как часто музыканты говорят именно о регистровых, тембровых и динамических контрастах! Инструментальная музыка еще более расширяет возможности создания контрастов, ибо с помощью инструментов увеличивает звуковысотный диапазон, множит тембровые оттенки, раздвигает границы колористической и динамической палитры.

И все-таки в многоголосной вокальной и инструментальной музыке продолжают действовать, иногда даже с удвоенной или утроенной силой, ограничители контраста — лад, гармония, ритм, слаженность, согласованность всего и вся. В огромном большинстве случаев там, где глаз видит в партитуре контраст голосов, где резкое различие в организации одновременно действующих компонентов музыки позволяет говорить об их контрастности, непосредственное слуховое восприятие вовсе не замечает контраста, не расценивает различия как контраст.

Применяя слово «контраст» к таким случаям, мы существенно меняем его смысл и фактически создаем синоним к словам «резкое различие»¹⁰. И разве не жаль, что так получается! Ведь тем самым обедняется музыкально-теоретический язык. Не всякое различие, замечаемое слухом, создает тот яркий, особый и непосредственный эффект соприкосновения противоположностей без их смешения, который и является настоящим контрастом. Чаще всего мы имеем дело с контрастом мнимым.

Приведем примеры мнимых контрастов.

Глубокий фортепианный бас и высокий звук, завершающий мелодию. Они контрастны лишь номинально. В восприятии же они соединены в одно целое и благодаря идентичности ладогармонической функции, и благодаря обертоновому шлейфу басового звука, соединяющему

регистрово разобщенные (в нотном выражении) тоны. Здесь то же уничтожение контраста, что и в соединении двух номинально контрастных цветов гаммой переходных цветовых тонов.

Контрастная полифония. Термин возник в теории музыки в ответ на потребность как-то обозначить те виды полифонического многоголосия, которые основаны на сочетании двух или трех разных в мелодико-интонационном и тематическом отношении голосов. Он призван был также терминологически отграничить такую полифонию от имитационной, основанной на движении и развитии одной темы во всех голосах. Однако сразу же была осознана неточность термина. Далеко не всегда в том, что именуется контрастной полифонией, одновременно проводятся действительно резко отличные друг от друга темы, такие, как темы «Бедного» и «Богатого» в «Картинках с выставки». Но даже и при достаточно ярких отличиях разные темы, соединившись в одновременном звучании, часто не оцениваются как контрастные — настолько сильно действуют при этом факторы единства (и в том числе сама одновременность).

Спектр факторов единства простирается в музыке от физического пространственного смешения, слияния звуковых волн, исходящих из разных источников, и от акустической согласованности обертоновых комплексов — до специфически музыкального, ладового объединения.

Совершенно естественными в этой связи кажутся и все те сомнения, которыми окружен термин «контрастная полифония», и попытки заменить его, например, термином «разнотемная полифония»¹¹.

Создание непосредственно ощущаемого контраста полифонических голосов оказывается делом не таким уж легким и требует применения целого комплекса параллельно действующих средств. У Мусоргского в упомянутом примере — это, во-первых, различие регистров, ритмов, артикуляционных приемов, то есть более или менее элементарных средств, и, во-вторых, различие субтональностей разграничиваемых тем.

Но в полифонии уже сама одnogолосность каждой из сочетающихся тем действует как фактор тождества, а не контраста¹². И потому, как это ни парадоксально, мелодия и аккомпанемент в гомофонно-гармонической ткани, где усиливается гармоническое единство вертикали, все-таки более отвечают требованиям контраста в одновременности, чем разные темы в полифоническом соединении. Заметим здесь, что примеры единовременного контраста, приводимые Ливановой из музыки Баха, оказываются чаще всего более близкими к гомофонно-гармоническому, нежели к полифоническому складу.

Однако и здесь действуют противостоящие эффектам контраста факторы единства.

Наиболее существенным из них оказывается принцип субординации (централизованного единства), в соответствии с которым аккомпане-

¹⁰ Мы уже не говорим здесь о том, что в имитационной полифонии различия тем и противосложения часто оказываются значительно более заметными, чем различия разных тем в так называемой контрастной полифонии.

¹² Здесь не имеются в виду приемы дублировки одного или нескольких голосов полифонической ткани (которые применяются не так уж часто).

¹⁰ Этому способствуют и некоторые толковые словари. В словаре Ожегова, например, контраст определяется как резкая противоположность (см.: Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М., 1973, с. 171).

ментный слой воспринимается не как рядоположный по отношению к мелодии, а как подчиненный ей. Контраст же требует не субординации, а координации. Глаз улавливает контраст в рядом положенных листах шестной бумаги значительно легче именно в силу рядоположности сравниваемых листов. Сложнее дается восприятие контраста при оценке соотношений предмета и окружающего его фона. Но глаз и в этих случаях «талантливее» уха, ибо даже в фигуристо-фонных отношениях способен одновременно с субординацией видеть и координацию. Поэтому и здесь ему удается выявить контраст.

В отличие от зрения, слух в большинстве случаев руководствуется принципом субординации — в этом суть музыкального восприятия — и очень часто не способен непосредственно ощущать звуковые различия одновременно развертывающихся компонентов ткани как контраст. Если яркая световая реклама на фоне темного ночного неба выделяется как контрастный образ, то громкая мелодия над тихим сопровождением вовсе не воспринимается как контрастная. Она подчиняет себе сопровождение, сливаясь с ним в некоем единстве. Здесь нет контраста, как нет его между цветком и несущим цветок стеблем, между человеком и его тенью.

Для создания непосредственно ощущаемого контраста (ибо косвенное его осознание возникает в таких случаях часто) необходимы специальные средства — достаточная регистровая, ритмическая, тембровая разница и многое другое. Но и в таких случаях контраст не поддается до уровня, способного нарушить связность, цельность. Зрительный же контраст есть результат одновременно и связывания, и резкого отграничения элементов, находящихся в поле зрения. Эффект контраста создают вместе предмет и окружающая его среда, но, с другой стороны, предмет перцептивно отделяется от нее.

Из всего сказанного ясно, почему контраст в одновременности появился в музыке далеко не сразу и лишь в слабой степени обнаруживается в организации ее звуковой материи.

Ко времени, в котором жил и творил Бах, средства, способствующие созданию контрастов в одновременности, были разработаны достаточно богато. И все же непосредственное восприятие не часто сталкивается в его произведениях с прямо ощутимыми их проявлениями.

Интересно о применении контрастов у Баха говорит Альберт Швейцер: «Вообще Бах отмечает в своей музыке только совсем необычные эпизоды текста, ограничиваясь выражением основного чувства. Иногда оно состоит для него в контрасте, который он изображает в виде борющихся характерных мотивов. Классический пример этого дает вступительный хор кантаты „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen“ („Вы восплачете и возрыдаете, а мир возрадуется“, № 103). Подобные тексты при любви Баха к острым контрастам особенно его привлекали. И даже тогда, когда противопоставление идей в тексте дано скорее случайно, мимоходом, он кладет этот контраст в основу музыкального развития»¹³.

¹³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах.— М., 1964 (1965), с. 347.

Совершенно ясно, что речь идет здесь о контрастах одновременно проводимых фрагментов и построений, хотя не исключаются и краткие одновременные сплитения. Чисто звуковые контрасты, образуемые синхронно движущимися компонентами музыкальной ткани и непосредственно улавливаемые слухом, в музыке баховской эпохи сравнительно редки, хотя резких различий, вполне осознаваемых и отмечаемых восприятием, достаточно. Для выявления же противопоставлений, более или менее глубоко запрятанных, скрытых, необходимы были другие подходы.

И вот появляется понятие единовременного контраста.

Это не контраст в буквальном смысле слова. Здесь нет резко разграниченных и непересекающихся плоскостей, нет рядоположных, но отличных по характеру и звуковым свойствам компонентов фактуры. А когда они есть, то чаще всего вовсе не могут быть восприняты как контрастные, ибо подчинены единой гармонической функции, единой строго действующей ритмической организации. Здесь есть скорее единое целое, неразрывное переплетение враждебных сил, которое не столько воспринимается, сколько непосредственно переживается. «Контраст» здесь — метафора! Скорее же это конфликт, ибо единство противостоящих сил тут столь же безусловно, как и их противоположность.

Необычность подхода позволила Ливановой выявить в музыке контраст такого типа, какой нельзя отнести к явлениям прямого, непосредственного музыкального восприятия, но можно — к миру эмоций и чувств, выражаемых музыкой.

Трудности научного аналитического описания единовременного контраста связаны не только с его высокой метафоричностью, не только с тем, что он чаще всего не обнаруживается как собственно звуковой контраст, но и с особым характером взаимосвязей контрастирующих сторон, которые нельзя однозначно определить ни понятием координации, ни понятием субординации. Более того, и само понятие контраста в его первоначальном, коренном значении здесь не очень подходит, хотя две его характеристики — противостояние элементов и одновременность их действия — налицо.

Единовременный контраст не является внешним, но его нельзя безоговорочно назвать и внутренним. В самом деле, хотя борение страсти и сдерживающих ее сил есть внутренняя субстанция психики и именно оно запечатлевается в музыке, вызывается ею в душе слушателя, все же отнесение и страсти, и сдерживания к внутреннему миру не может быть абсолютным.

Нетрудно убедиться в этом, взвешивая все внутренние и внешние элементы, из которых складываются контрастные по направленности силы.

Да, чувства страдания и скорби мы оцениваем обычно как чувства, идущие из самых глубин человеческого «я», чувства, которые в то же время прячутся глубоко, отесняются в глубину усилиями самого человека. Напротив, волевые усилия сдерживания оцениваются как направляемые извне. Чувство рвется наружу и наталкивается на сковывающие, тормозящие силы, нацеленные внутрь.

Такая оценка не случайна. Она отражает и психофизиологическую, и социально-культурную основу рассматриваемого феномена.

Со стороны психофизиологической мы имеем дело с явлениями торможения, сдерживания именно внешних — мимических, интонационных, дыхательных — обнаружений страдания. Ощущение же, переживание и осознание его остаются непосредственно в интроспективной, недоступной наблюдателю сфере. Лишь некоторые неподавляемые обнаружения все же оказываются видимыми извне, такие, как бледность, как расширенные зрачки глаз.

Все это так. Однако резкую демаркационную линию между внутренним и внешним здесь провести невозможно. Во-первых, и все внешние обнаруживающие скорбное чувство проявления содержат оба компонента страдания — по ним видно и напряжение, которое сдерживается, и сами усилия успокоения. Суровое, окаменевшее от горя лицо резко отличается от безразличной, расслабленной мины. Во-вторых, к интроспективной сфере относится не только само ощущение страдания, но и осознание необходимости сдерживаться, как и усилия, заставляющие сжимать зубы, закусывать губы, удерживать слезы и рыдания. Значит, противоборство, если рассмотреть его с психофизиологической только стороны, разветвляется и внутри, и снаружи. И лишь феноменологически наблюдение выделяет здесь конфронтацию внутреннего и внешнего как страсти и сдерживания. Однако эти позиции вовсе не столь однозначны. Более того, стоит лишь посмотреть на них под другим углом зрения, как они меняются местами. Действительно, страсть, страдание можно представить как деятельность одержимого ими тела, а преодоление, сдерживание — как властный импульс, повеление, исходящее от духа, от внутреннего «я», способного у волевых людей даже спокойно и с презрением созерцать наносимые телу увечья и боль.

Так какую же точку зрения здесь предпочесть? Далее будет показано, что и в социально-психологическом плане невозможно принять однозначное решение о том, что является хотя бы по преимуществу внешним, а что есть внутреннее в единовременном контрасте, сопряженном с чувствами скорби и страдания.

Сказанное объясняет до некоторой степени, почему образ распятого Христа — а не прикованного Прометея — выступает как наиболее сильное и полное олицетворение внутреннего страдания, в котором единовременный контраст оказывается особенно заметным и даже ярчайшим. И Похититель Огня, и Спаситель наказаны. И там, и тут наказание связано с орудиями, причиняющими страдание (цепи и скала в одном случае, гвозди и крест — в другом). Однако различия между этими образами огромны. Прометея сдерживают цепи, сам же он рвется на свободу — безуспешно, но всегда, вечно. Иисуса держат гвозди, причиняющие боль. Но что значат гвозди по сравнению с внутренним терпением и примирением, с сознанием предопределенности такого исхода!

«Тема „Crucifixus“ занимает столь большое место в искусстве баховской и добаховской эпохи, — пишет Ливанова, — что ее значение необходимо связывать не со случайными или приводящими обстоятель-

ствами, а с самими эстетическими принципами того времени»¹⁴. «Образ распятия, то есть страдания, совершенно лишено внешних проявлений и в то же время глубочайшего по своей внутренней силе, стал для Баха центральным трагическим образом» (там же). «...В образе баховского героя выступает не „освобожденный Прометей“, а скорее распятый Христос, символизирующий скованное, страдающее человечество»¹⁵. «Более чем где-либо они (образы скорби. — Е. Н.) достигают у Баха трагической силы, соединяют в единовременном контрасте высокое напряжение чувств и крепкое сдерживающее начало» (там же, с. 212). Эти высказывания автора теории единовременного контраста не оставляют никаких неясностей относительно трактовки библейского образа у Баха как образа высокогуманистического, общечеловеческого, образа героико-трагического, связанного с идеей жертвенного служения человечеству.

Личное на одном полюсе и общее, принадлежащее роду, племени, народу, человечеству, на другом — вот сопоставляемые в единовременном сплетении ценности и смыслы. Личное в пассионах — это страдания, скорбь. Эти чувства остаются личными, хотя возводятся в общественное, общечеловеческое. Общее, социальное, входящее с младенчества в сознание, в структуру личности, выстраивающее ее, призывающее к подвигу, к жертве, к выполнению долга вопреки невзгодам, страхам, боли, оказывается глубоко личным, сокровенным, но остается по своей сути общечеловеческим. Внутреннее и внешнее предстают здесь как индивидуальное и общее, личность и социум, как категории социальной психологии и явления человеческой культуры.

И с этой позиции трудно отнести что-то одно к внутреннему, а что-то другое к внешнему. Индивидуальное обнаруживается для людей, оценивается и переживается ими. Общее уходит внутрь, становится убеждением, чувством любви, благодарности, братства. Значит, и в социально-психологическом, социально-культурном плане стороны, образующие в трагической патетике Баха единовременный контраст, так сложно переплетены, что нельзя говорить о какой-либо их координации или субординации.

Одно остается несомненным. Во внутреннем мире человека действует и то, что по законам живого естества принадлежит индивидууму, и то, что по природе своей общественно. Внутреннее и внешнее внутри — в этом специфика единовременного сочетания. Силы, стоящие по разные стороны от грани, разделяющей биологическое и социальное, теперь оказываются рядоположными и вступают в схватку, которая порождает наблюдаемое извне статическое, но напряженное выражение.

Может ли в таких условиях, при таком переплетении проявлять себя контраст, понимаемый в первоначальном, буквальном смысле? Конечно, нет. Термин «единовременный контраст» обозначает здесь нечто более сложное, опосредованное физиологией, психологией, культурой,

¹⁴ Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 1, с. 22.

¹⁵ Там же, ч. 2, с. 5.

вместе с тем — это следует еще раз подчеркнуть — непосредственно выражающее, втягивающее в сопереживание, в катарсическое состояние.

В теории единовременного контраста мы получаем ответ на многие руднейшие вопросы, которые составляют предмет внимания не только искусствоведов, но и психологов, философов, эстетиков. И сама множественность сходных с единовременным контрастом явлений, а также путей их изучения, оборачивается широким контекстом аналогий, параллелей, размыванием границ понятия, что, с одной стороны, как и терминологическое своеобразие, затрудняет его дальнейшее развитие и практическое применение в музыковедении, а с другой — позволяет в любом освещении увидеть концепцию единовременного контраста.

Невозможно рассмотреть все параллели. Остановимся лишь на некоторых.

Внутренним аналогом единовременного контраста является так называемое амбивалентное состояние, при котором психика находится в напряженно-неустойчивом равновесии между двумя возможными исходами, одинаково желаемыми — или нежелаемыми (как в драматической истории прохождения античных путешественников между Сциллой и Харибдой).

Отличие подчиненного единовременному контрасту состояния страдания или скорби от амбивалентного состояния очевидно. В первом с самим собой борется «я», находящееся одновременно в двух позициях — и разных по природе, и сопряженных. Во втором — противостоящие элементы равноправны и однотипны, и каждый из них пытается овладеть появившимся между ними «я» и в конце концов склонить его на свою сторону. И все же есть в психологических закономерностях этих состояний нечто общее — принадлежность внутреннему миру, сильнейшая эмоциональная динамика, противостояние полюсов.

Более близким аналогом можно считать состояния, характерные для обширного класса ситуаций типа «запретного плода». Многие из них послужили основой для произведений искусства, получили художественное отражение. Это библейская история изгнания Адама и Евы, «Ромео и Джульетта», «Тристан и Изольда».

Не случайно к сфере явлений, подвластных принципу единовременного контраста, Ливанова относит и порождаемые антитезами любви и смерти, страдания и оцепенения состояния героев вагнеровской оперы, считая, однако, что в их выражении Вагнер приходит к пределу, ибо усложнение музыкальных средств у него приводит к стиранию различий между динамическим началом и началом сдерживающим¹⁶.

Широкий круг сложнейших явлений человеческой психики, тождественных рассмотренным в связи с баховской патетикой или родственных, близких, соприкасающихся с ними, порождал и порождает множество самых различных исследовательских подходов и объяснений. Панорама их изобилует контрастами. Здесь и аристотелевское понятие катарсиса, а также его теория трагического, равно как и эстетическая

концепция родов искусства — лирики, драмы и эпоса (все эти идеи получили в эстетике и музыковедении нашего времени широкое развитие). Здесь и западные фрейдистские направления, углубившиеся в подсознательные психические процессы, связанные с инстинктами, аффективными противоречиями, неврозами. Здесь и разрабатываемые советскими и зарубежными психологами положения теории психологической установки, понятия стресса, проблемной ситуации, теории эмоций и психических состояний. Здесь и нейропсихологические концепции функциональной асимметрии головного мозга, восходящие к павловским представлениям о мыслительном и художественном типах людей.

Теория единовременного контраста дает свое объяснение и истолкование внутренне конфликтных эмоциональных состояний, получивших высокое художественное отображение в баховском творчестве. Это объяснение вытекает из музыкально-исторического видения изучаемых явлений. Оно касается не только и не столько самих эмоций, сколько их музыкальных образов и характера запечатления их, прежде всего в музыке Баха. Оно увязывается с единой теорией эволюции художественных стилей и развивает аристотелевское учение о катарсисе, трагическом и лирике.

Развертываясь в контексте господствующих в наше время искусствоведческих и эстетических исследовательских установок, теория единовременного контраста утверждает одни из них и полемизирует с другими, а сама при этом оказывается скрыто пропитанной полемичностью.

Что здесь имеется в виду?

Прежде всего — господствующий взгляд на музыкальное искусство (в том числе на «чистую» инструментальную музыку) как на форму отражения, запечатления, донесения до слушателя определенного содержания. Само понятие единовременного контраста относится прежде всего к тому, что стоит в глубине за внешним слоем сложно организованного комплекса музыкальных средств, — к образному, эмоциональному содержанию.

Здесь исследователи сталкиваются с извечной искусствоведческой трудностью — с неизбежной гипотетичностью всяких суждений о содержании творений искусства, об авторском замысле и смысле произведения, о характере восприятия его самим создателем и его современниками. Но ведь даже сама мысль о правомерности исторической реконструкции замысла именно с содержательно-смысловой стороны, о тотальной применимости понятия содержательной функции требует оговорок. Действительно, классико-романтическая установка, выражаемая формулой «всякое произведение искусства создается для воплощения некоего образа, мысли, эмоции», вряд ли может быть без оглядки распространена на все исторические эпохи развития искусства. Если высказывания Даргомыжского или Мусоргского о правдивости интонации, о близости музыки к речи, вне всякого сомнения, можно рассматривать как адекватные их творчеству и эстетике и, более того, как одно из выражений общего принципа европейского искусства XIX века, то уже XVIII век и век XVII нуждаются в иных подходах.

Для нас несомненно одно. Музыка Баха сейчас воспринимается как глубоко содержательное искусство, хотя, быть может, в эпоху Баха со-

¹⁶ См.: Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 1, с. 38.

отношение содержательной функции музыки с другими ее функциями носило несколько иной характер.

Было бы неправомерно утверждать, что баховские замыслы, замыслы Пахельбеля, Корелли, Букстехуде, Вивальди именно таковы, какими их представляет музыкальное сознание слушателя XX века. Но абсолютно неоспоримо, что в музыке старых мастеров для нас важно то, что в ней слышим, можем и хотим услышать мы. У Ливановой описания арии «Seufzer, Tränen» из 21-й кантаты Баха, арии «Erbarme dich» из «Страстей по Матфею», хора «Stucifixus» из мессы си минор выполнены с позиций исследователя-историка, глубоко проникшего в специфику изучаемой эпохи, но вместе с тем — с позиций слухового мира музыкантов XX века. Отсюда акценты на анализе эмоциональной палитры баховской музыки — музыки, как бы заново аранжированной самим нашим временем, пропитывающим сознание и всю психику принадлежащего ему человека.

Здесь могут возникать, однако, самые разные вопросы. Не представляется ли нам Бах сейчас — в XX веке, когда мы уже знаем романтиков, веристов, экспрессионистов, — гораздо более сдержанным, уравновешенным, чем он был для своих современников? Не казался ли он им более страстным и эмоциональным? В 1737 году И. А. Шайбе, например, характеризует музыку Баха как «напыщенную», «запутанную», «смутную», «неясную», упрекает его в игнорировании требований «естественности» и «красоты гармонии»¹⁷ (хотя тогда же высказывались, как известно, и противоположные мнения). К этому вопросу мы еще вернемся.

Исторически менялись вместе с оценками музыки Баха и взгляды на то, что является в ней главным. И. Н. Форкель (в 1802 году) видит в творчестве Баха вершину, вершину недостижимую, с какой бы стороны на нее ни смотреть. Но сам он в наибольшей степени подчеркивает высшую свободу владения техникой и духом, блестящее техническое мастерство композитора, торжественность и величественность¹⁸. К XX веку оценки и взгляды меняются. Альберт Швейцер в своей монографии рассматривает творчество И. С. Баха полно и всесторонне; но при этом он подчеркивает живописную грань в его музыке.

Существенно, однако, для нас то, что Швейцер полемизирует с теми, кто трактует произведения Баха с позиций драмы и драматургии. «...Правы те критики, — пишет он, — которые, возражая против хорошего и дурного модернизирования Баха, называют его искусство „чистой музыкой“. Этим они указывают, хотя и неясно, на то, что Бах, в отличие от Бетховена и Вагнера, не передает эмоциональное содержание в виде драматического действия»¹⁹. «Он изображает идею в статическом состоянии, но не развивает ее в сопоставлении и изменении. Правда, он подчеркивает характерные детали, выявляет контрасты, да-

¹⁷ См.: Шайбе И. А. [Памфлет в эпистолярной форме (в журнале «Der Critische Musicus»)]. — В кн.: Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха. — М., 1980, с. 184 (док. 293).

¹⁸ См.: Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. — М., 1974, с. 7, 111, 116 и др.

¹⁹ Швейцер А. Цит. соч., с. 349.

ет мощное нарастание, но напрасно мы будем искать у него переживание идеи, ее борьбу, отчаяние, умиротворение — все то, о чем говорят бетховенские произведения и что хочет выразить послебетховенское искусство. Однако из этого не следует, что баховское искусство выражает чувство менее совершенно, чем бетховенское. Речь идет о качественно другом совершенстве. Чувство, которое Бах хочет выразить, передается его звуками так потрясающе и мощно, как вряд ли у кого другого» (там же, с. 348). «И он драматург, но как живописец... Музыкальная драма для него — последовательность драматических картин; он осуществил ее в своих „Страстях“ и кантатах» (там же, с. 349).

Швейцер отстаивает взгляд на музыку И. С. Баха как искусство лирического рода, искусство, призванное по преимуществу запечатлеть, «живописать» эмоциональное содержание. Здесь не место анализировать швейцеровскую теорию музыкальной живописи, заметим только, что, как это видно, в частности, из последней приведенной выше цитаты, Швейцер утверждает свое мнение, считаясь с доминирующей в послебетховенском музыкознании драмоцентристской установкой («И он драматург, но как живописец»).

В русле этой установки в наше время возникает множество концепций, теорий, понятий, относящихся к строению музыкального произведения во времени, к драматургии в инструментальной музыке. Эта установка так или иначе распространяется и на изучение музыки Баха. Сюжетность, событийность усматривается при этом не только в пассивах, где она содержится уже в поэтическом тексте, но даже в полифонических инструментальных произведениях²⁰.

Уже упоминалось о трактовке явлений контраста в музыке Баха, которую дает С. С. Скребков. Скрытый, сложно отраженный в музыкальной ткани внутренний контраст, характеризующий эмоциональное состояние, автор труда о художественных принципах музыкальных стилей оставляет в стороне. Его больше интересуют процессы тематического развития, связанные со спецификой драмы. Для него наиболее показательным примером в этом плане оказываются «Страсти по Матфею» — произведение с весьма ярко выраженным сюжетным стержнем.

Иной взгляд лежит в основе теории единовременного контраста. И это тем более важно, что ее автор детально рассматривает также и проблемы драматургии. В книге «Музыкальная драматургия И. С. Баха» разворачивается убедительная и доказательная идея лирической, а не драматической природы музыки великого композитора. Но сквозь детализированные доказательства просвечивает и более общая мысль: музыка вся — как вид искусства — прежде всего является совершеннейшим инструментом для художественного запечатления эмоций, чувств, разнообразных психических состояний.

Работа Ливановой оказывается полем непосредственного столкновения двух видений музыки — драматургического и лирического. В этом нет противоречивости, ибо музыка, оставаясь лирикой, притом наиболее высокой и совершенной, способна довольно широко и интенсивно

²⁰ См., например: Кац Б. А. Сюжет в баховской фуге. — Советская музыка, 1981, № 10, с. 100—110.

использовать также поэтику драмы, как, впрочем, и законы эпоса. Но зато создается яркий эффект полемической заостренности текста. Ливанов на страницах своей книги прямо полемизирует с теми, кто схематично уподобляет музыку искусству сцены (эта полемика проходит достаточно заметной нитью и в последующих трудах автора); вместе с тем самой разработкой теории единовременного контраста она поднимает проблему рода в музыке на полемический уровень.

Музыкознание в большой своей части до сих пор продолжает оставаться драмоцентричным. И этим во многом объясняется судьба теории единовременного контраста. Совершенно ясны в этой связи причины невольной совершаемых подмен единовременного контраста контрастом одновременно проводимых музыкальных тем. Отсюда и факт сравнительно редкого обращения к понятию и термину «единовременный контраст». Ясно, однако, и то, что благодаря высокому научному потенциалу теории единовременного контраста не может не толкать теорию и эстетику музыки на дальнейшее развитие. Она решает многие важнейшие вопросы музыкознания, но еще больше вопросов готовит и ставит.

Одним из них является вопрос о возможных границах применения термина «единовременный контраст», обозначаемого им понятия и теории зафиксированного в нем феномена.

Термин никак не маркирован ни в историческом, ни в стилевом, ни в содержательно-образном, ни в музыкально-технологическом отношении. В нем нет, например, никаких указаний на его предпочтительное отношение к сфере патетики и трагедии. Он ничего не говорит нам о том, почему образ Стратотерпца в большей мере отвечает структуре единовременного контраста, чем образ прикованного Прометея. Из термина никоим образом не вытекает, что он должен быть отнесен в первую очередь к плану содержания и к единству содержания и формы; не указывает он и на то, что им нельзя воспользоваться при описании контрастов собственно звуковых, заключенных в самой музыкальной ткани.

Однако и после углубленного усвоения текста тех разделов труда Ливановой, в которых излагаются все особенности проявлений единовременного контраста, читатель не может окончательно решить для себя вопрос о границах его действия. Исследование само намечает дальнейшие пути разработки теории и наталкивает на такую разработку.

Вопрос о границах можно конкретизировать.

Почему, например, термин применяется по отношению к той сфере музыкальной образности, которая преимущественно связана с выражением страдания? Ну, а если музыка не трагична, а все-таки полна внутренней страстности, динамизма и вместе с тем — волевой сдержанности? Разве в экстатических, насыщенных эмоцией рахманиновских *Adagio*, в его тихих кульминациях мы не чувствуем контраста напряжения и сдерживания? И разве этот контраст не образуется в единовременности?

Какой же критерий можно положить в основу определения эмоций, подвластных принципу единовременного контраста?

Два типа состояний не имеют никакого отношения к единовременному контрасту. Это, во-первых, состояния достаточно слабые, вялые по своей динамике и потому не требующие особых усилий сдерживания. Это, во-вторых, дикие, импульсивные эмоции, не обуздываемые ни выработанными кодексами приличия, ни боязнью противодействия.

Но тихий смех, суровая печаль, еле сдерживаемый гнев, немой восторг, замаскированная ирония — все подобного рода состояния соединяют в себе два противостоящих начала, весьма характерные для эмоциональной сферы жизнедеятельности человека как социального существа. Структура их по своей сути однотипна, хотя сама эмоция может быть различной (гнев — восторг, печаль — ирония). Все они подчинены принципу единовременного контраста. В основе же лежит еще более глубокий принцип — это принцип культуры, понимаемой в самом широком смысле. Действительно, культура образованного, интеллигентного человека получает свое выражение, например, в принципе единовременного контраста спокойной речевой интонации и смысла слов. Говорить с чувством достоинства и с уважением к собеседнику — это значит не повышать тон даже в тех случаях, когда ситуация и эмоциональное отношение к ней, казалось бы, требуют более сильных средств выражения.

Иоганн Николаус Форкель пишет об игре Баха: «Когда он хотел передать сильные аффекты, то делал это не так, как многие, путем чрезмерного усиления удара по клавишам, но с помощью гармонических и мелодических фигур, то есть обращаясь к посредству внутренних сил искусства». И добавляет: «Его ощущение здесь было совершенно правильным. Разве можно добиться выражения сильной страсти, если, играя, так барабанят, что из-за сплошного грохота и стука нельзя различить ни единого звука, а тем более отличить один звук от другого?»²¹

Аналогичную мысль о преобладании внутреннего и сдержанности внешнего Форкель высказывает и при характеристике баховской артикуляции. «Рассказывают также, — пишет он, — что Бах играл такими легкими и незаметными движениями пальцев, что их едва можно было уловить. В движении пребывали лишь первые суставы пальцев, кисть руки же при игре даже в самых трудных местах сохраняла закругленную форму, пальцы лишь слегка поднимались над клавишами, не более чем при исполнении трелей, и если двигался какой-либо палец, то другие оставались в спокойном положении. Еще меньшее участие в процессе игры принимали другие части его тела, в противоположность тому, что можно наблюдать у многих, чьи руки пока не достигли необходимой легкости» (там же, с. 27).

Эти свидетельства примечательны. Они подтверждают, что и Форкель, и те, кто слышал самого Баха, осознавали и отмечали единовременный контраст между сильными аффектами, сильной страстью и внешней скупостью динамических, телесных движений. В том, что Форкель относит «гармонические и мелодические фигуры» к «внутренним силам искусства» можно видеть еще одно указание на невозмож-

²¹ Форкель И. Н. Указ. соч., с. 33.

ность провести однозначные демаркационные линии между внешним и внутренним, между формой и содержанием.

По-видимому, для Баха — так же, как для его предшественников и современников, — постоянным учителем и естественной подсказкой служили сами клавишные инструменты эпохи, как правило, не обладавшие экспрессивной и подвижной динамикой, не дававшие возможности не только каждый отдельный звук и его развертывание подчинять причудливым и гибким движениям эмоционального тонуса, но и звуковые последовательности выстраивать по принципу нарастания, спада или закругленной волны. Внутреннее напряжение эмоции должно было искать выражения в более скрытых, внутренних средствах гармонии и мелодического движения.

Важно также и то, что естественная, диктуемая динамически одноплановыми инструментами, выровненность артикуляционных игровых движений не могла — по принципу взаимосвязи («обратной связи») — не вызывать и выровненности самих аффективных движений, не могла не способствовать отбору таких эмоций, которые изначально — даже при высшем тонусе — обладали относительной ровностью.

«Легкие и незаметные движения пальцев» были естественной реакцией музыканта на своеобразную динамическую невосприимчивость клавиатуры большинства тогдашних инструментов к изменениям силы удара, были следствием опыта исполнителя-профессионала. Но мудрость экономии движений тут же отдавалась и мудростью эмоций.

Принцип одновременного контраста мы можем почувствовать и в описании присущих Баху приемов туше: «ни один палец не должен падать на клавишу, его нельзя (как это часто случается) бросать, но его следует нести с определенным чувством внутренней силы и власти над движением» (там же, с. 25). «Внутренняя сила» и «власть над [внешним] движением» — элементарное проявление одновременного контраста!

Форкель всячески подчеркивает здесь отличия Баха от других исполнителей той эпохи, одни из которых по неопытности не могут «избегать излишнего расходования усилий, возникающего вследствие ненужного напряжения и насильственных движений», коль скоро их руки «пока не достигли необходимой легкости» (с. 27), а другие специально «барабанят», желая «добиться выражения сильной страсти» (с. 33). Однако вряд ли здесь имело место эстетическое размежевание исполнительских манер, свойственных эпохе. Скорее речь идет о разнице между опытными и неопытными музыкантами.

И все же указания на эти различия для нас существенны. Из них видно, что не только для слушателей XX столетия баховская сдержанность оказывается яркой и заметной, поскольку фоном для нее является знакомое слушателям экспрессивное искусство более поздних веков, но и у современников Баха она рождала впечатление необычности, хотя и не была антиподом, а, напротив, образцом, так что «те, кто претендовал на то, чтобы считаться хорошими музыкантами, — пишет Форкель, — завидовали ему» (там же, с. 24).

Глубинность эмоции и внешняя сдержанность, конечно же, шли не только от особенностей инструментария. Ибо более общим источником

служили здесь и принятые обществом правила хорошего тона, культуры, благовоспитанности. Это ясно из другого свидетельства, которое фиксирует Форкель, а вслед за ним Швейцер и — в России — Э. К. Розенов.

«Он рассматривал свои голоса как людей, беседующих в тесном кругу. Если голосов было три, то одному можно было время от времени помолчать и послушать других до тех пор, пока сам он не сможет сказать что-либо дельное. Но если вдруг в середине самой приятной беседы сюда неожиданно врываются несколько незваных и назойливых чуждых звуков и хотели без всякого на то основания вставить в разговор хотя бы одно слово или даже один только слог, то такое вмешательство расценивалось Бахом как большой беспорядок, и он указывал своим ученикам на его недопустимость»²².

«По сведениям, дошедшим [до нас] через учеников Баха, — пишет Розенов, — он учил их смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение — как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них „говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее не дойдет очередь“»²³.

Как ярко противостоят эти свидетельства приводимому выше мнению Шайбе о «запутанности», «неясности» музыки Баха, об игнорировании законов «естественности» и «красоты гармонии»! Нет, Бах был строг и уравновешен в своем искусстве, он владел высочайшей культурой мысли и эмоции, культурой музыкального исполнительства и сочинения. Он расчетливо, мудро управлял факторами сдерживания. Заметить и с восхищением описывать действие этих факторов в искусстве Баха современников побуждало не только само по себе неизменное следование великого музыканта этому принципу, но и та противостоящая факторам сдерживания сила, которая рождала впечатление «сильного аффекта», страсти.

Вопрос о том, был ли Бах уравновешенным или, напротив, внутренне страстным, динамичным человеком, требует особого изучения. Однако дошедшие до нас свидетельства современников композитора говорят скорее о последнем. И с этой точки зрения весьма близким к истине оказывается преувеличенно романтический образ Баха, созданный почти без опоры на факты В. Ф. Одоевским. Правда Одоевского и других исследователей идет от ощущения музыки Баха, запечатлевающей во многих случаях сильнейший одновременный контраст внутреннего и внешнего, эмоциональной напряженности и сдержанности выражения, контраст страсти и нравственного долга, бурно волнующегося чувства и умеряющей его системы норм, контраст природы и культуры.

Но культура, традиции, опыт, каноны, язык — все это лежит в самой основе существования человека как существа одновременно биологического и социального. Эти сдерживающие, упорядочивающие факторы

²² Форкель И. Н. Указ. соч., с. 67.

²³ Розенов Э. К. И. С. Бах (и его род). — В кн.: Розенов Э. К. Статьи о музыке. — М., 1982, с. 92 (впервые работа Розенова о Бахе была опубликована в 1911 году). В конце приведенного фрагмента — цитата (в переводе автора указанной работы) из монографии Швейцера (см. также: Швейцер А. Указ. соч., с. 160).

дробятся и множатся в сотнях и тысячах оттенков и вариантов в многообразных сферах проявления человеческой деятельности — в его эмоциональной жизни, в нравственной сфере, в деловой практике, в искусстве, играх, ритуалах, в ситуациях драматических и комических, требующих подвига или сдержанного молчания. А потому принцип единовременного контраста оказывается специфическим отображением взаимосвязи культуры и жизни. Поэтому нетрудно показать, что сфера его действия охватывает гораздо более широкий круг ситуаций, состояний и образов, притом не только в музыке, но и в других видах искусства.

В портретах высокопоставленных особ подчас явственно виден контраст между живостью человека и сдержанностью, диктуемой церемониалом. Обнаруживается его действие и в литературных и драматических произведениях о «личной жизни» королей и королев, государственных мужей и священнослужителей. В «Принце и нищем» Марка Твена рабство юного монарха предстает как единовременный контраст, многократно отражаемый в состояниях и ситуациях обоих героев. Будучи всеохватным принципом человеческого бытия, единовременный контраст общественной роли и естества субъекта, играющего эту роль, ярко проявляется в сильнейших по драматизму эпизодах судьбы епископа Монтанелли из романа Э. Войнич «Овод». Жизнь человека и судьба, рок, фатум — вот одно из наиболее характерных противостояний в искусстве. Чаще всего это борьба жизни и смерти. Но нередко до символической фигуры рока сгущаются окружающая человека социальная среда и ее разнородные силы — силы обычаев, морали, права, религии, государства. Зловещая фигура подчас полностью отделяется от социальных истоков, предстает как нечто мистическое, трансцендентное, надчеловеческое — и все же остается порождением человеческой культуры. Поэтому полем едва ли не самых сильных сражений судьбы и человека оказывается внутренний мир его личности — царство единовременных контрастов.

Сфера героики также лишь наполовину выходит за пределы этого царства, лишь там, где герой проявляется в действии, борется, жертвует собой, гибнет или побеждает. Но героизм как противоборство страданий и упорного молчания во время пытки, как напряженность тихого и дрожащего от боли и гордой неуступчивости голоса — такой героизм всецело находится во власти принципа единовременного контраста индивидуального и общего, природы и культуры.

Однако разве во власти его только образы мучения, страданий, скорби, только трагическое? А любовное томление, напряженность острых ситуаций, смех сквозь слезы!

Культура кристаллизуется в категориях и чувствах чести, долга, совести, стыда, гордости и во многих других, которые оказываются внутренними посланцами внешнего социального бытия человека и вступают в сложные отношения единовременного контраста с его природными склонностями, стремлениями, естественными реакциями, страданиями.

Но из кристаллов культуры состоит также любой человеческий язык, его понятия и образы, его грамматика и словарь. Это относится

и к языку музыкального искусства, к его средствам и системам их организации.

Здесь теория единовременного контраста ставит перед нами новый серьезный вопрос, вернее, даже целую группу вопросов, касающихся уже не содержания отраженных в музыке эмоциональных состояний, а их материального, звукового, интонационного воплощения художественными средствами музыки.

Конечно же, действующие в музыке языковые системы, кристаллическая симметрия ладов, ритмов, пропорции форм сдерживают, упорядочивают, специфицируют музыкальную интонацию, облагораживают и организуют самую сильную эмоцию, самую неуправляемую фантазию. Прежде всего благодаря им Бах достигает уравновешенности, гармоничности в выражении насыщенных контрастами эмоциональных состояний. Антитезами, берущими на себя образную нагрузку в их выражении, могут быть и полифонические голоса или целые пласты ткани, и гармонические функциональные столкновения, и тематическая дифференциация ткани, например функциональное обособление голоса, ведущего *cantus firmus*.

Cantus firmus имеет к принципу единовременного контраста не явное — чаще всего косвенное — отношение. Но косвенное — не значит несущественное. Напротив, техника, с которой связан *cantus firmus*, затрагивает самое ядро единовременного контраста.

Ливанова рассматривает протестантский хорал, включаемый в фактуру вокальных произведений Баха, как своего рода критерий, точку отсчета, позволяющую слушателю или исследователю почувствовать все величие достижений композитора, ту небывалую высоту, на которую поднялась у Баха музыка, развиваясь со времен зарождения протестантских хоральных напевов.

«Экспрессия баховских мелодий, „скорбные“ хроматизмы его гармонии, свобода импровизационно-патетического развертывания в сложных ритмах, многообразие полифонических форм с их мудрой зодческой основой, наконец, путь к высотам трагического — все „измеряется“ хоралом (о котором Бах никогда не забывает), и все получает свою эстетическую оценку по естественной шкале художественного восприятия»²⁴.

Эта особенная — измерительная — функция ставится в связь со смысловой, содержательной функцией: «*Cantus firmus!* Старая и вечно новая для Баха традиция. Как велика его роль в баховских произведениях, когда он мерно и веско звучит над хором, или пререзает его звучание в партии альты, или тяжело движется в басу, или раздается „трубным гласом“, покрывая своей силой все остальное! <...> *Cantus firmus* образует, так сказать, контрапункт ко всей полифонической структуре композиции, своего рода надстройку над ней. Здесь уже „постоянная величина“ хорала вплотную соприкасается с индивидуальным баховским стилем, и входит и не входит в него, благодаря чему мы и постигаем истинную цену ему» (там же, с. 58).

²⁴ Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, ч. 2, с. 57—58.

Отталкиваясь от этих суждений, можно сделать еще один шаг в характеристике глубинной роли хорального напева. Этот напев, канонизированный самим временем, получающий уже благодаря этому силу объективного начала, принятого человеком, общиной, выполняет роль сдерживающего этического момента. Он выступает как хранитель возможности, носитель идеи подчинения личного надличному, мудрой сдержанности, противостоящей индивидуальным переживаниям, страстям. Даже когда сам этот напев интонационно отражает эмоцию страдания или ликования, он все же спокойнее, проще, объективнее, чем окружающие его новые интонационные элементы. Он все же задается человеку или ликованию, он все же задается человеку вопреки противопоставления хоральной мелодии и новой интонации доводится до максимальной интенсивности. Противостояние выступает чаще всего уже как столкновение слабого человека и сильного рока. Но рок нередко оказывается все-таки связанным именно с нравственными обязанностями человека, с его долгом перед другими, перед совестью и т. д., то есть опять-таки с общим, социальным, принадлежащим социуму, а не индивидууму.

В контрасте хорального напева и других, более индивидуализированных компонентов музыкальной ткани обнаруживает себя не только столкновение силы культуры с силой природы в человеке. Здесь еще и сопряжение разных исторических времен — глубокого прошлого и настоящего. Прошлое — это протестантская традиция, за которой стоит более ранняя, григорианская. Настоящее — это баховская интонационная среда. Но вместе с тем прошлое в художественном мироощущении композитора — это «подлинные» события библейской истории, а настоящее — ее толкование и переживание.

Таким образом, *cantus firmus* включается не только в самую сердцевину механизмов, порождающих единовременный контраст. Он обнаруживает историческую многослойность баховской музыки, и притом не только в материальном языковом слое, но и в слое содержательном, образном.

Конечно, это не является специфическим ни для Баха, ни для его эпохи. Действие принципа исторической, временной многослойности мы ощущаем и в музыке последующих эпох, и в наше время, ощущаем практически во всех жанрах — от сложнейшей симфонии до массовой песни.

И всюду прошлое, зафиксированное в освященных традицией средствах музыкального языка, объективнее настоящего и способно выступать для него как точка отсчета, мерило, а еще — как воинство, готовое в моменты единовременного контраста вставать в ряды сдерживающих сил.

Отсюда тянется нить и к другим вопросам.

Если воплощаемый музыкой единовременный контраст запрятан глубоко внутри, если сама эта сокрытость является законом, требующим сдерживания внешних обнаружений, и если, наконец, подспудному контрасту отвечает внешне единый характер звучания музыки, то как же передается слушателю невидимое противостояние, как создается при осязании единстве ясно воспринимаемая противоречивость? Дру-

гими словами, какие средства, приемы, принципы организации музыкальной ткани используются при единовременном контрасте?

Само собой разумеется, что и только что охарактеризованная историческая диахронность, и описанные Форкелем артикуляционные приемы Баха, хотя они и затрагивают самое существо дела, все же составляют лишь малую часть интересующих нас средств и приемов. Не вызывает сомнения и то, что немаловажные для Баха риторические фигуры, способные «живописать» те или иные идеи, связанные с образами скорби, страдания, не образуют основы для принципа единовременного контраста, который передается со всей силой, со всей непосредственностью и неискушенным в риторике эпохи Просвещения слушателям XX века. Основа эта — в самой интонационной материи и ее организации.

Большинство приемов организации музыкального материала группируется вокруг двух главных сопутствующих единовременному контрасту принципов.

Первый принцип — имитация естественных реакций сдерживания. При этом создается эффект активности, направленной не вовне, а внутрь. И поскольку никакая другая цель, кроме торможения эмоциональных проявлений, не требует такой направленности, последняя и вызывает у слушателя соответствующие ассоциации.

Это цезуры, имитирующие задержку дыхания, и их особое артикуляционное оформление — активное, четкое начало пауз, а также ритмическое укорочение заключительных звуков мелодических построений, препятствующее расслабленности окончаний. Отчетливо видна их прямая противоположность приемам активного выражения, внешнего обнаружения эмоций: там, где эмоциональная открытость требует полновесного звука, дается — напротив — пауза; там, где чувство, казалось бы, диктует кантилену с протяжным заключительным тоном, возникает сжатый каданс. Таковы в арии «*Erbarme dich*» («Смилуйся») из «Страстей по Матфею» такты 18, 22, 42, 45, в арии «*Von den Stricken meiner Sünden...*» («От тенет моих грехов...») из «Страстей по Иоанну» — такты 17, 22, 34, 39, 50 и др.

Второй главный принцип объединяет вокруг себя гораздо больше средств и приемов.

Это — параллельное внутреннему контрасту внешнее противопоставление элементов музыкально-звукового материала. Оно вовсе не идет вразрез с требованием единства, гармоничности, цельности музыкального движения — и по той причине, что, как уже говорилось, факторы единства в музыке значительно сильнее факторов контраста, и потому, что антитезу образуют не рядоположные элементы, а, напротив, элементы разные, например гармония и мелодия, темп и ритм, регистр и динамика и т. п.

Факт нерядоположности следует подчеркнуть особо. Он как бы имитирует разнородность сталкивающихся в единовременном контрасте сил. Хотя эти силы принадлежат внутреннему миру психики, все же по своей природе они полярны, ибо одна идет из глубин человеческого естества, другая же извне — от его социальной сущности.

Поэтому и элементы, воплощающие единовременный контраст, как

правило, поляризованы по своей направленности. Одни из них в наибольшей мере ассоциируются с внутренним эмоциональным тонусом и его полнениями, другие — с внешними силами сдерживания.

Одним из наиболее типичных и непосредственно действующих средств торможения считается медленный темп. Эффект торможения при замедленности возникает тогда, когда другие средства создают ясно ощутимую динамичность. Среди них находятся в первую очередь гармония и мелодия — те «внутренние силы искусства», о которых говорил Форкель в связи с баховской игрой. Ливанова называет в их ряду также свободную ритмику мелодического голоса, развертывающегося на фоне мерного поступательного движения сопровождающих голосов.

Другим способом торможения оказывается остановка на одном тоне, которой противостоит движение, осуществляемое в других голосах. Этот способ является одним из наиболее сильных и характерных, причем не только для баховской эпохи, но и для всего последующего времени. Поэтому его необходимо рассмотреть более подробно.

Начнем с того, что одновременное сочетание движения в одних голосах с неподвижностью в других есть один из наиболее широко действующих принципов голосоведения в любой музыке. Сопоставляются при этом мелодия и аккомпанемент, бас и верхние голоса. В полифонической ткани этот принцип проявляется в том, что движение переходит из голоса в голос, образуя так называемую комплементарную ритмику.

Охватывая полифонию и гомофонию, указанный принцип голосоведения, называемого в школьной теории «косвенным», как бы стягивает в себе возможности создания контраста, существующие в этих типах многоголосия.

В музыке Баха, органично соединившей полифонию с гомофонией, прием интенсивного движения на фоне выдержанного или повторяющегося (в реальном либо скрытом голосе) тона опирается на богатейшие ресурсы функционально централизованной гармонии с ее сильнейшими эффектами тяготений, ожиданий, разрешений. При этом выдержанный тон оказывается фактором торможения, выразителем сдерживающих сил, добивающихся нередко максимального успеха — полной внешней неподвижности останавливающегося мелодического или какого-либо другого голоса. Но все-таки выдержанный тон меняет свою функционально-гармоническую окраску. И эти скрытые в гармонии изменения, связанные с эффектами тяготения, направленного ожидания, способны ассоциироваться с внутренней скрытой эмоциональной динамикой, создавая высокий напряженный тонус.

Музыка при этом может быть не только медленной и чисто лирической, но и достаточно живой, насыщенной элементами игры, никогда, впрочем, не выходящей на уровень театрально-сюжетный, как это присуще поэтике драмы.

Так воспринимается в первой части 2-й (до-минорной) партиты Баха (такты 23—25) судьба пунктирно проводимого звука *соль*. Как прекрасна эта музыка, как стройна ее форма, как логична интонационная логика! Она может быть воспринята и описана как процесс доказательств, как увлекающий и убеждающий процесс, как движение, эмоционально переживаемое. Доказывается, что *соль* — это нечто главное, ос-

новное, утвердительное, истинное, нужное! Доказывается с разных сторон, главным образом — со стороны субдоминантовых гармоний, освещающих «застывшее» сверху *соль*. Близится конец первого раздела. Освещения — разные, как будто взвешиваются все «за» и «против» с разных позиций. И с этой точки зрения приемлемо, и с другой — подходит, и с третьей! Звук *соль* все время меняется, оставаясь самим собой. То он первая ступень тональности *соль* минор или *соль* мажор (и притом основной тон доминанты в до миноре), то — квинта субдоминанты (она же — основная тоника партиты), то звук *соль* оказывается септимой в аккорде II ступени и к тому же застрявшим, не желающим идти в *фа-диез*, задержанием. Благодаря этим повторам и регистровой выделенности тон *соль* воспринимается и как предмет обсуждения, и как неотступная идея. Доказательство это растягивается во времени пропорционально степени той неуверенности слуха, которая вызвана двойственностью тона как побочного в до миноре и главного в *соль* миноре. Доказательство продолжается после каденции — полной, но не очень прочной (т. 25). И звук *соль*, пройдя цикл различных гармонизаций, уступает (в 26-м такте) тону *ля-бемоль*, как контраргументу самому яркому и сильному (II низкая ступень)! Далее развертывается движение к каденции с речитативом — тоже обсуждение или рассуждение, риторическое и окончательное, приводящее к последнему в этом разделе *соль*. Но и последнее решение все же двойственно. *Соль* — и заключительная тоника (на фоне которой в баховском стиле может быть дана укрепляющая ее субдоминанта), и доминантовый тон (т. 30). Так и начата fuga, восстанавливающая в своих правах до минор.

У Баха используется здесь, в сущности, игровая фигура «застывшего тона», но она переведена в другую область — в атмосферу мысли, эмоции и их движения. У Гайдна, Д. Скарлатти это было бы игрой сил, материй, персонажей. «Игра как инструментально-полифоническое искусство ориентировалась не на психологию личности, а на человека в его общественном проявлении и поведении: как его ощущают и понимают окружающие его люди по его же повадкам и чувствам в их проекции вовне...»²⁵

У Баха иное. В большинстве случаев игровая логика у него подчиняется логике эмоциональных состояний. В единовременном контрасте, как правило, сплетаются две глубинные силы, одна из которых есть тоже проекция норм, мотивов, нравственных обоснований общественно-го поведения человека, но проекция внутренняя. Именно ее суровая сдерживающая власть чувствуется в остигнутых, повторяющихся или тянущихся звуках, противостоящих движению гармонии.

Гомофонный склад здесь оказывается более предпочтительным, так как, во-первых, из двух «внутренних сил искусства» ставит мелодию в положение рельефа, а гармонию — в положение глубинного фона (что по структуре изоморфно эмоциям, подчиненным единовременному контрасту), а во-вторых, создает наиболее благоприятные условия для смены аккордов с сохранением общих тонов на одной высоте, в одних и тех же голосах — для так называемого гармонического соединения.

²⁵ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971, с. 256.

Уже в начальных тактах арии «Erbarne dich» из «Страстей по Матфею» заметно интенсивное использование принципа общих тонов: *си* в первых двух и в 6-м тактах, *ми* — в тактах 2—3 и 7, *фа-диез* — в тактах 4—5 и др.

First system of the musical score for 'Erbarne dich'. It features a vocal line in G major, 12/8 time, and a piano accompaniment. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and a *p sempre* marking. The vocal line begins with the lyrics 'Er - wä - ge, er - wä - ge, er - wä - ge, er -'.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The vocal line has a trill (*tr*) on the word 'wä'.

Third system of the musical score. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The vocal line continues with the lyrics 'wä - ge, er -'.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment has a trill (*tr*) on a chord. The vocal line concludes with the lyrics 'wä - ge, er -'.

В арии «Ergwä, wie sein blutgefärbter...» («Представь, как он, окровавленный...») из «Страстей по Иоанну» звук *соль* — V ступень в до миноре — служит эффекту сдерживания многократно. Его октавная рамка, стремящаяся ограничить диапазон мелодического голоса, лишь иногда раздвигается (сверху на одну ступень, снизу — на одну-две). На фоне длительно выдерживаемого в партии солиста звука ощутимо дыхание гармонии — и подчиненной ему, и самостоятельной.

First system of the musical score for 'Ergwä, wie sein blutgefärbter...'. It features a vocal line in D minor, 12/8 time, and a piano accompaniment. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The vocal line begins with the lyrics 'Er - wä - ge, er - wä - ge, er - wä - ge, er -'.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The vocal line has a trill (*tr*) on the word 'wä'.

Этот прием можно назвать, пожалуй, самым специфичным, ибо он запечатлевает конфликтные отношения в наиболее высокоорганизованной стороне музыки — ладогармонической.

Своеобразной его макропроекцией можно назвать технику остинатных вариаций, где неизменным, сдерживающим оказывается уже выполняющий особые тематические функции голос, например характерный для сарабанд и пассакалий нисходящий бас.

Вершиной в использовании этой техники явился «Crucifixus» из си-минорной мессы Баха. Но ведь техника *basso ostinato* развилась задолго до него! Да и общий принцип противопоставления разных компонентов музыкального звучания — *punctum contra punctum* — уходит в глубину веков. И здесь мы снова возвращаемся к поставленному в начале статьи вопросу об индивидуальном и общезначимом, непреходящем в музыке Баха, а также к общей оценке теории единовременного контраста.

Понятия контрапункта и единовременного контраста отнюдь не тождественны ни по объему, ни по рангу, ни по содержанию. Но глубокая их связь несомненна. Контрапункт подготовил многие приемы выражения внутренне сложных эмоциональных состояний. И не случайно принцип единовременного контраста зародился в творчестве полифонистов, не случайно сам термин был выдвинут в связи с музыкой Баха.

Баховский единовременный контраст есть выявление и эффективное использование художественных возможностей всего того комплекса музыкальных средств, которые были развиты к его времени. Здесь и fuga (и имитационная полифония в целом), и централизованная тональность, и органые пункты, и *basso ostinato*, и стабильные по динамике органы, клавесины.

Но здесь и система представлений и идей эпохи во всех ее сферах — этической, религиозной, культурно-художественной, бытовой, эмоциональной. Движение к принципу единовременного контраста шло и от техники сложения полифонической фактуры, и от требований соответствия музыки особым состояниям души, одновременно напряженным и скованным, требующим сдержанности в выражении. Единовременный контраст страдания и терпения распятого Иисуса, страдания и терпения народа, контраст бурных чувств и сдерживающих их внешние проявления актов социального поведения и сознания, и еще многое — все это не было изобретено Бахом, но было гениально отражено им в музыке, подчиняющейся принципу единовременного контраста.

И если, вслед за Форкелем, уподобить Баха самой высокой, высочайшей вершине, то ярко выявляющийся в его музыке принцип единовременного контраста предстает как упруго ограниченный менник из горного хрусталя, собирающий в фокусе скорби и сдержанности огромный мир эмоций, образов, страстей человечества. В его фокусе стягиваются и важнейшие принципы музыки, как и художественного творчества вообще. Страдание — скорбь как сострадание — художественное воплощение сострадания. Или (в более общем виде): чувство — сопереживание — и художественное запечатление сопереживания. В этом многоступенном отражении, в возрастании сил гармонии, сдерживания, упорядочивания, возведения в ранг эстетического нетрудно увидеть особое взаимодействие природы и культуры, соединяющихся в целостности искусства как второй природы.

С этой точки зрения принцип единовременного контраста выступает как специфицированная модель самого искусства, причем в первую очередь музыкального, как самого лирического. Ведь именно в музыке живое дыхание эмоции непосредственнее, чем где бы то ни было, сталкивается с канонами языка, техники, строгих систем организации. Основой интенсивного действия единовременного контраста в музыке оказывается ее интонационная природа. Изоморфны ему внутренне диалектические сопряжения свободной, гибкой, упругой интонации и строго упорядочивающих ее проявления лада, строя, ритма. А это значит, что концепция единовременного контраста должна занять свое место в самом центре общей теории музыки как вида искусства.