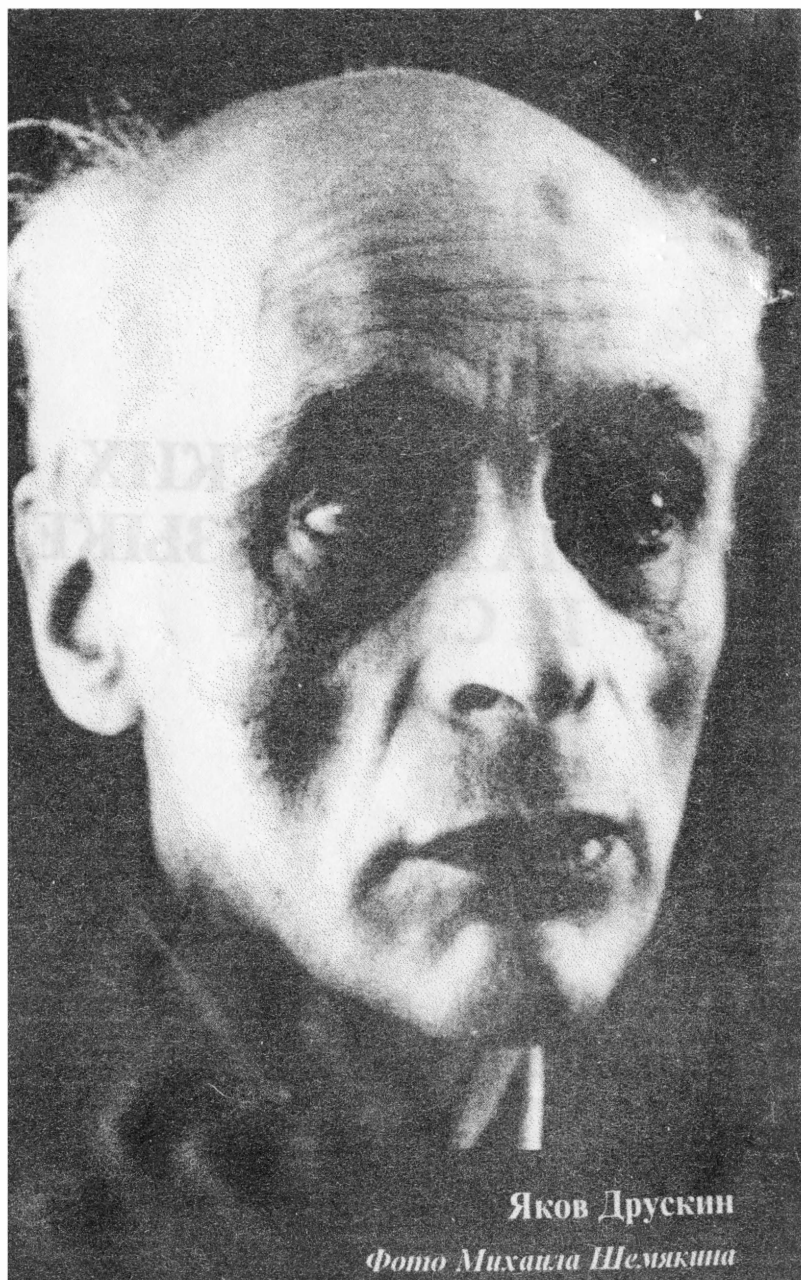


Я. С. Друскин

**О РИТОРИЧЕСКИХ
ПРИЕМАХ В МУЗЫКЕ
И. С. БАХА**

**«Северный Олень»
Санкт-Петербург
1995**



Яков Друскин

Фото Михаила Шемякина

О СОДЕРЖАНИИ КНИГИ И ЕЕ АВТОРЕ

Предлагаемая книга необычна по содержанию. Читая ее, словно погружаешься в исторически отдаленное от нас время Баха — в мир музыкальных идей прошлого, диктовавших определенные требования к композиторской технике. Автор рассматривает эти требования в свете распространенного тогда учения о риторике (ораторском красноречии). Труден объект исследования и тем большего уважения заслуживает научная инициатива и пытливость автора, его чуткая наблюдательность.

Круг затронутых в книге вопросов значителен. Но изложение целеустремленно — оно обусловлено, с одной стороны, стремлением реконструировать теории XVIII века об использовании в музыкальном искусстве приемов риторики, а с другой — их конкретизацией в анализе баховских творений с позиций нынешнего уровня знаний, в частности лингвистики. История смыкается здесь с современностью, и исследования специфики музыкальной речи Баха приобретают новый методологический аспект.

Но сначала некоторые сведения об авторе книги.

Яков Семенович Друскин (1902—1980) принадлежит к числу тех редких необычных людей, в биографии которых нет приметных внешних событий. Все сосредоточено на интенсивности внутренней жизни. Несущественное отмечается, в том числе суетное желание занять достойное своим знаниям и таланту место в иерархии общественного служебного положения. В это же время сфера духовных интересов исключительно широка, она включает в себя вопросы философии, квантовой механики, русской классической литературы, языкознания, новейшей поэзии, живописи, музыки...

Однако это не проявление всеядности: то, что не соответствовало его системе взглядов, отбрасывалось и по каждому вопросу, по которому высказывался, он имел *собственное* суждение, нигде не заимствованное и ничем не замутненное. Ясностью взора и отчетливостью цели отмечено все, о чем

писал Яков Семенович, в чем сможет убедиться читатель данной книги, а писал он, не задумываясь о том, где и когда это может быть опубликовано, писал на протяжении всей своей сознательной жизни — писал, потому что не мог не писать.

Его жизнь протекла в Петербурге — Петрограде — Ленинграде. Он и не помышлял о том, чтобы посетить другие города, страны. Жил замкнуто — в кругу семьи¹ и небольшого числа друзей. Брат, пишущий эти строки, в молодости откололся от семьи, жил отдельно, но тесная связь между братьями никогда не прерывалась. Сначала 20-х годов Яков Семенович имел близких друзей — поэтов, писателей: Николай Олейников (1898—1937), Даниил Хармс (1905—1942), Александр Введенский (1904—1941), Леонид Липавский (1903—1941). После войны сблизился с некоторыми художниками (преимущественно из школы К. Малевича и П. Филонова), увлекался творчеством нововенцев (Шенберг, Веберн), отчасти Стравинского, и поддерживал отношения с немногими музыкантами, в их числе композиторами, которые разделяли его убеждения. Но сквозь всю жизнь Яков Семенович пронес безграничное преклонение перед музыкой И. С. Баха.

В 1923 году как философ он закончил Петроградский университет (руководители: профессора Н. О. Лосский и Э. Л. Радлов), в 1929-м — консерваторию как пианист, в 1938-м — математическое отделение того же университета. До пенсионного возраста преподавал в школах русский язык и литературу (недолго), затем — математику. Как пианист, Яков Семенович не концертировал (а программа выпускного экзамена была сложной: тут и 32-я соната Бетховена, его же 5-й концерт и т. д.), не давал и частных уроков музыки. Дома иногда играл близким друзьям, но преимущественно — для себя.

Как уже было сказано, Яков Семенович не стремился к «публичности», более того — сторонился ее. Лишь благодаря моим настояниям удалось кое-что опубликовать из его работ о Бахе.

Наша первая совместная работа — краткая брошюра о Страхтах по Матфею (1940, изд. Ленинградской филармонии).

¹ Отец — врач (умер в 1934 году, мать — три десятилетия спустя), сестра — по специальности физик.

Позднее им был осуществлен капитальный труд по переводу на русский язык классической монографии Альберта Швейцера (изд. 1964, 1965). К книге приложен очень ценный, чрезвычайно тщательно составленный Яковом Семеновичем, хронограф жизни и творчества И. С. Баха. (Разумеется, новые изыскания современного баховедения требуют внесения в хронограф существенных коррективов.) Наконец, в 1972 году вышла из печати публикуемая книга. Она была написана по-русски, киевское издательство ею заинтересовалось, и потому публикация состоялась на украинском языке.

Работа имела предысторию.

С 1938 по 1941 год в Ленинградской консерватории существовал Баховский кружок при органной кафедре, которую возглавлял профессор И. А. Браудо. К работе этого Кружка я привлек брата; он осуществил перевод ряда старинных трактатов, в том числе «Совершенный капельмейстер» И. Маттезона (1739). Был намечен к изданию сборник статей (издание не состоялось). Яков Семенович написал первый вариант работы о риторических приемах в музыке Баха. После войны Кружок распался, а Яков Семенович продолжал делать для себя заметки о баховской музыке. К счастью, удалось в архивах найти его прежнюю работу. Удалось также уговорить его подготовить свое исследование к печати. Оно было обновлено, заново пересмотрено, дополнено и расширено.

Что же представляет собой это исследование?

Исходные положения достаточно убедительно изложены автором. Кое-что дополню.

О применении ораторских приемов в музыке писали многие старинные авторы, среди них первым в наиболее развернутом виде И. Бурмайстер (1606). В позднейших немецких трактатах XVII — первой половины XVIII века (почти исключительно немецких — вплоть до И. Н. Форкеля, 1788) более или менее подробно освещаются вопросы музыкальной риторики. В первую очередь указывалось, как словесные риторические фигуры, т. е. особые обороты, отличающие ораторскую или поэтическую речь от обыденной, превращаются в музыкальные. Учение по-немецки именовалось *Figurenlehre*. «Музыкальные фигуры» рассматривались на вокальных примерах — там, где слово

непосредственно соприкасается и взаимодействует с музыкой. Таких «фигур» насчитывалось не менее 80-ти (применялись греческие наименования). Другой раздел общей риторики, посвященный принципам расположения или разделения ораторской речи (*Einschnitte*, по-немецки), был менее развит, обстоятельнее всего он разрабатывается в упомянутом трактате И. Маттезона, но опять же на вокальном материале.

Как в свое время Герман Кречмар попытался реконструировать в XX веке старинное учение об аффектах (что до конца не удалось осуществить по сей день), так Арнольд Шеринг впервые в 1928 году обратил внимание на учение о музыкальных фигурах (ссылки на его работу содержатся в этой книге). Затем, одно вслед за другим, появились исследования на ту же тему Г. Брандеса (1935), Г. Унгера (1941), А. Шмитца (1950), Г. Эггебрехта (1959) и других. Я. Друскину не пришлось с ними ознакомиться. Но если бы даже он знал их, вряд ли это отразилось бы на его концепции, ибо названные музыковеды обращали основное внимание на *Figurenlehre*, к тому же в связи со словом, тогда как автора предлагаемой книги интересуют прежде всего вопросы риторической диспозиции материала, причем не в вокальной, а в инструментальной баховской музыке.

Вообще содержание книги в известной мере уже, а с другой стороны, шире ее названия. Уже из-за того, что собственно музыкальные фигуры — *figurae musicae* — только попутно упоминаются, а шире, потому что, анализируя музыку Баха, автор выходит нередко за пределы темы — рассматривает ее построение (диспозицию), кульминационные зоны (эмфазис), формулы мотивов (в последней главе книги.)

Выдающийся советский лингвист Е. Д. Поливанов, отмечая существенное значение в речи «звукового мышления», особо выделял роль «интонационного жеста». Вслед за ним Ю. Н. Тынянов пользовался тем же термином в характеристике стихотворений различных поэтов.

«Интонационный жест» — одно из важнейших, но трудно поддающихся анализу свойств музыкального искусства. Работа Я. Друскина ценна именно тем, что в ней исследуются, едва ли не впервые столь оригинальным путем, особенности интонацион-

ного жеста баховской музыки. (Неудивительно поэтому, что автор в третьей главе оперирует лингвистическими терминами). Естественно, этот «жест» обнаруживается прежде всего по горизонтали — в линейном развитии. Остальные факторы отступают на второй план, им уделяется меньше внимания (ритм, гармония, фактура, полифония), хотя, разумеется, не полностью элиминируются.

Здесь можно усмотреть соприкосновение с учением о линейном контрапункте Эрнста Курта. Не пройдя мимо его плодотворных идей, Я. Друскин, однако, отвергает основные посылки о кинетической («двигательной») энергии мотива, как о некоем эмоционально-волевом начале, запрятанном в таинственно-непроницаемых глубинах психики. К тому же в своих наблюдениях и выводах он стремится как отправную точку избрать современные Баху трактаты, что Курту никак не свойственно — его умозаключения опираются на Gestaltpsychologie.

Как же отнестись к тому, что Я. Друскин подробнее не рассмотрел *figurae musicae*? Мне представляется, что в данном отношении он оказался прозорливее упомянутых выше современных авторов: увлечение музыкальной риторикой сейчас остыло у зарубежных музыковедов.

Музыкальные фигуры — это типизированные лексические обороты, некогда выполнявшие определенную семантическую функцию, иногда более устойчивую, иногда менее, но, повторяю, типизированные, то есть не характеризующие индивидуальную творческую манеру данного композитора. Помимо того, номенклатурное обозначение «фигур» лишь в малой степени способствует пониманию образной сути произведения, тем более его архитектоники. Далее: в развитии музыкального искусства на протяжении полутора столетий роль, отводимая «фигурам», модифицировалась, и, например, то, что служило определяющим фактором для «мастера красноречия» вокальной музыки Шютца, не является таковым для Баха. Наконец, пока не доказуемо, что семантика «фигур» в вербальной музыке выполняла ту же образно-смысловую функцию в музыке и инструментальной. (Я. Друскин на некоторых примерах отмечает такие параллелизмы.)

Итак, в предлагаемой книге избран иной путь. Рассмотрим теперь пристальнее ее содержание.

В старинных музыкальных трактатах по-разному толковались риторические принципы диспозиции материала от трехчленного деления (*exordium — confirmatio — epilogus*) до шестичленного, используемого Маттезоном, которому следует в своих анализах Я. Друскин. Я бы назвал их микроанализами. Почему исследователь обратился именно к такому методу, до некоторой степени затрудняющему чтение работы? (Приведенных нотных примеров недостаточно; читая книгу, надо иметь перед собой ноты анализируемых пьес.) Потому что именно микроанализ позволяет вслушаться в музыкальную речь Баха, поэтому и рассматриваются не крупные инструментальные произведения, а небольшие пьесы. Причем автор пользуется амбивалентной стилистикой: то он строго логично постулирует мысль, а то вдруг вводит поэтическую метафору, сознательно нарушая «математически формульную» манеру изложения.

Шестичлен, конечно, не прокрустово ложе, в которое должно быть втиснуто любое произведение — автор на этом и не настаивает (см. заключение первой главы.) Вслед за Гете или Гумбольдтом он различает внешнюю и внутреннюю форму. (Советские музыковеды употребляют понятие «вторичные формы», которое, однако, не всегда тождественно «внутренней»). В последней, как указывает автор, существенна роль «активных центров». Одним из главных является *Confutatio*, дословно — «опровержение», но Маттезон добавляет — «разрешение противоречий», а Я. Друскин смысл этого слова разъясняет из первоначального значения глагола *confuto*: сдерживать, останавливать, унимать. У Баха, говорит он, *Confutatio* обозначает «сдерживание, останавливание движения». Далее дается метафорический образ: «покой и блаженство». (На примере арии из кантаты BWV172 на текст «O Seelen paradies» — «Душевный рай»). Ощущение покоя предшествует завершению пьесы, а путь к такому «полному выдоху» пролагается через последовательное нарастание напряжения. (По ходу анализа отмечаются соответствующие подразделения речи.)

Обнаружение *Confutatio* — открытие Я. Друскина. Оно имеет не только научное значение — может оказать большую помощь

исполнителям в понимании архитектоники пьесы и в определении общего характера движения, ибо в этом активном центре сосредоточены, по словам автора, цель и смысл пьесы, ее замысел и идея.

Я. Друскин обнаружил *Confutatio*, опираясь на старинное учение о риторической диспозиции речи. Мне представляется, однако, что функцию *Confutatio* можно усмотреть и вне таких разделений, тем более шестичленных. Автор пишет, что этому разделу свойственны: «Периодичность, повторение одинаковых ритмических, нередко и мелодических оборотов, волнообразное движение — все это создает характер укачивания». Но не такова ли функция интермедии во множестве фуг Баха? (Именно ими, интермедиями, а не темой — «вождем», предопределен, на мой взгляд, общий характер движения фуги, что может дать верный ключ исполнителям к ее интерпретации.) На более поздних этапах музыкальной эволюции семантика баховской трактовки *Confutatio* выветрилась, но в отдельных композиционных приемах приметы его сохранились. Смотри, например, распределение сольных каденций в концертах композиторов венской школы. Показательны также в финалах бетховенских фортепианных концертов «обманные эффекты» успокоения, умиротворения движения, которые внезапно «снимаются» блестяще оживленным заключением. Короче говоря, открытие Я. Друскина, если его трактовать не догматически, дает богатый материал для размышлений.

Но вернемся к Баху — его *Confutatio* специфично.

Замечательный русский поэт и ученый Михаил Ломоносов написал, но не завершил, «Краткое руководство к красноречию» (1744, 1748). Он требовал, чтобы декламация сопровождалась жестами и, между прочим, указывал, что надо тихим движением рукою «кверху и книзу показывать *важность* вещи» (т. е. сообщения; подчеркнуто Ломоносовым). Подобным «тихим движением» выделено важное «сообщение» *Confutatio* в пьесах Баха.

В другом контексте Ломоносов говорит: «В вопрошениях, в восклицаниях и других сильных фигурах надлежит оный (голос) *возносить* (снова подчеркнуто Ломоносовым) с некоторым стремлением и отрывом...» Это и есть эмпазис, который рассматривается во 2-й главе книги Я. Друскина. Согласно его

убедительному разъяснению, эмфазис в музыке «дает не прямой, очевидный акцент, а иносказательный, скрытый, исполненный другого, чем логический акцент, смысла. Его семантика иная».

Далее вводятся, как «разные уровни сдвига» в патетике речи, разграничения между «эмфатическим устоем» и «собственно эмфазисом». Впрочем, пересказывать то, что содержится в начале 2-й главы, незачем, настолько ясно и стройно здесь изложены теоретические положения автора. (Снова отмечу: с ними полезно ознакомиться не только теоретику, но и исполнителю.) Они конкретизируются на анализе *Andante* (темп обозначен самим Бахом!) Итальянского концерта.

Автор пишет об *Andante*: «Это не обычная трехчастная форма, а скорее три повествования или три уровня повествования на одну и ту же тему», где развертывание мелодической линии «протекает волнообразно».

Замечание справедливое, однако терминологически правильнее говорить не о «трех частях», а о трех фазах развития. По немецкой терминологии (не принятой в советском музыковедении), структура *Andante* — двухчастная, а не трехчастная *Liedform*, несмотря на то, что каданс в 12-м такте создает ощущение завершенности. Схема представляется следующей: $A + B - AB$, т. е. двухфазность в первой части синтаксически разъединена, где B — моделирующий раздел с органическим пунктом на доминанте к F , тогда как во второй части двухфазность совмещена с аналогичным подходом через доминанту к d . Попутно добавлю, что коду, на мой взгляд, можно уподобить *Confutatio*.

Во 2-й главе много чутких, тонких замечаний об иносказательном смысле подчеркиваний и выделений семантически важных «узлов» музыкальной речи. К этому полезно прислушаться не только пианистам, играющим Итальянский концерт, но и исполнителям любой другой музыки.

3-я глава названа «О фигурах», но, как уже указывалось, автор не занимается классификацией *figurae musicae*, взятых сами по себе (по ходу изложения они только упоминаются): он изучает морфологию мотива, как основной композиционной единицы баховской музыки. Если сформулировать вкратце, то

основной задачей Я. Друскин поставил себе выяснить, каковы типологические особенности музыкальной мысли Баха, отразившиеся в мотивном строении. (Понятие «музыкальная мысль» утвердилось именно в баховское время; сам Бах учил своих учеников прежде всего «музыкально мыслить».)

Задача исключительно важная и крайне трудная, поэтому полностью исчерпать ее одному исследователю, тем более в кратком изложении, не под силу. Но подход к такому решению намечен, причем оригинальный, весьма необычный: при изучении строения мотива автор прибегает к лингвистическим понятиям, прекрасно отдавая себе при этом отчет в том, что тут нет и не может быть полного соответствия с морфологией слова. (Желательно все же уточнить границы и возможности применения определения «корневого мотива»: этот непроинтонированный «корень» сам по себе абстрактен, лишь графически нагляден.) Под конец книги сказано, что автор, «реконструируя теории музыкантов XVIII века, пытался их дополнить некоторыми достижениями современного языкознания». Сказано верно и точно: в таком двуединстве предстает методологическое новаторство Я. Друскина.

Альберт Швейцер был первым, кто проложил путь к определению семантики баховской музыки. Эрнст Курт, не без полемики с живописно-изобразительной швейцеровской трактовкой, вопросы семантики начисто элиминировал. Изыскания Я. Друскина образуют связующее звено между этими полярными воззрениями. Но, пожалуй, ему ближе наблюдения Курта, нежели приблизительно описательные характеристики Швейцера, что в известной степени обусловлено дополнительными причинами.

Швейцер — поклонник Вагнера, Я. Друскин — Шенберга. Швейцер стремится зафиксировать у Баха «мигрирующие» мотивы наподобие вагнеровских лейтмотивов, что удалось ему осуществить когда более, когда менее удачно, но в целом успешно; ориентиром служило слово. Я. Друскина, досконально изучившего додекафонную технику, особенно по произведениям Веберна, более интересует само строение мотива; ориентиром служит не слово, а соотношение интервалов в мотиве, его опорные или неустойчивые звуки; это соотношение осмысли-

вается путем обозначения соответствующих риторических фигур, т. е. приближается к семантическому толкованию. (В таком толковании, например, «мотив арки» можно уподобить небосклону, интервально вытянутую «дугу» сравнить с радугой и т. д.)

Автор анализирует ряд мотивных образований, метко, точно их характеризует, тщательно прослеживает их модификации. Это никак не исчерпывающий набор морфологических значений в баховской речи, а очень поучительные отдельные примеры новых методов ее изучения, предложенные Я. Друскиным. Надо полагать, баховедение далее разработает то, что им плодотворно осуществлено.

Следовательно, отправляясь от изучения риторических разделений в пьесах Баха, он переходит к исследованию смысловых акцентов в баховской музыкальной речи для того, чтобы затем вернуться к главному компоненту ее строения — мотивно-вариационному строению. Тем самым книга приобретает цельность.

Закончив книгу (а возможно, параллельно с работой над ней), Яков Семенович продолжал делать заметки о Бахе, то более развернутые, связные, то совсем краткие. Его мысль продолжала работать в том же направлении — вслушивание в биение «линейного пульса» баховской музыки, проникновение в ее интонационную семантику. После кончины Якова Семеновича обнаружилось, что он собирался написать специальный трактат под названием «Формула Баха». Однако неизвестен план трактата, разрозненные заметки не дают представления о замысле.

Ноябрь 1984 года

М. С. Друскин,
доктор искусствоведения, профессор

ВВЕДЕНИЕ

Трактаты XVII—XVIII веков содержат указания на применение ораторских (риторических) приемов в музыке¹. Обстоятельно пишет об этом современник Баха, крупный теоретик Иоганн Маттезон в книге «Der Vollkommene Kappellmeister» (1739)². Упоминания есть и в трудах другого видного теоретика XVIII века Фридриха Марпурга, а также в терминологических словарях Жан-Жака Руссо, Зульцера³. Разрозненные замечания встречаются в трактатах по теории музыки, которые, согласно практике того времени, служили пособием для обучения генералбасу и игре на клавире (см., например, труд Хейнихейна)⁴. Поздний отклик теории музыкальной риторики находим в книге Иоганна Форкеля (1777), первого биографа Баха.

Со времен Средневековья вплоть до XVIII века вопросам риторики уделялось много внимания. В системе образования ей посвящались специальные дисциплины, они изучались в богословских семинариях. Проповеди в церкви, особенно в протестантской, являли образец красноречия. Поэтому неудивительно, что классический труд Квинтилиана «Об ораторском образовании»⁵ неоднократно переиздавался в Германии, в частности, Иоганном Геснером, который был ректором кантората при церкви Св. Фомы в Лейпциге, когда служил там Бах⁶.

¹ Нуциус (1613), Кальденбах (1664), Алз (ок. 1700) и др.

² «Совершенный капельмейстер», далее сокращенно «СК»; см. также его более раннюю работу «Exemplarische Organistenprobe», 1719; непериодическое издание «Critica musica», 1722—1725 и др.

³ Rousseau Jean-Jaques. Dictionnaire de Musique, 1768; Sulzer J. Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1772 (автор статьи J. A. P. Schultz)

⁴ Heinichen Johann. Der Generalbass in der Composition, 1728.

⁵ Quintilianus M. Fabius. Institutio oratorio. Квинтилиан — знаменитый римский педагог и литератор, жил в I веке н. э.

⁶ Они находились в близких отношениях. Геснер посвятил Баху восторженный панегирик в одном из примечаний к труду Квинтилиана. См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965. С. 134—135.

Немецкие музыканты, работавшие тогда в церкви бок о бок с пастором, естественно, интересовались учением о риторике и по своему усваивали приемы ораторской речи.

О чем же писали авторы трактатов XVII—XVIII веков, в чем конкретно они усматривали связь музыки с ораторским искусством?

Начинаются эти трактаты обычно с общих, на наш взгляд — наивных, рассуждений о возникновении музыки, об отношении музыки к поэзии и литературе, о значении риторики для музыки. Затем авторы трактатов переходят к исследованию теоретических музыкальных вопросов, попутно сообщая интересные и ценные советы и наблюдения в связи с тем или иным приемом композиторской или исполнительской практики. Но их эстетическое обоснование или вообще не дается, или очень наивно. При этом авторы, как правило, ограничиваются примерами из вокальной музыки; здесь ясна связь с текстом и часто речь идет только о том, как лучше музыкально выразить мысль текста. И все же чувствуется, что все эти рассуждения основаны на большой исторической традиции, закрепленной практикой композиторского творчества. О многом, что нас интересует, авторы не говорят, потому что для них это было нечто само собой разумеющееся, не требующее доказательства.

Музыка выражает определенные аффекты, то есть душевные движения. (И об этом писалось тогда столь же смутно и неотчетливо.) Передача аффектов наглядно осуществляется определенным кругом типизированных средств выразительности. Среди последних важное значение придается риторическим приемам.

Вот, например, высказывание одного современника Баха: «Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса, тот, кто не поинтересовался исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять; а ведь из этого в общем и в частности вытекают все особенности хорошего и плохого стиля»¹.

Этот современник (Шейбе) — недруг Баха — упрекает его в недостаточных познаниях именно в той области, в которой Бах проявил себя с исключительной полнотой. (Кстати, он давал школьникам кантората уроки латинского языка и, вероятно, как

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 137.

полагалось, говорил о риторике.) В баховской музыке риторические приемы явно ощутимы, что я попытаюсь показать в своей книге. В этом отразился дух времени, наряду со специфическими особенностями творческой манеры Баха.

Надо различать обычаи, взгляды и, шире, — установившуюся композиторскую практику данного времени и творчество гения. Гений, как и талант и даже посредственный талант, живет в своем времени, но вместе с тем гений далеко выходит за его пределы. Иначе мы сейчас не чувствовали бы Баха лучше, чем его современники. Поэтому надо разобрать два взаимосвязанных вопроса: во-первых, как Бах в своей музыке чисто формально применял риторические приемы, согласно тогдашней эстетике, и, во-вторых, как, воспользовавшись этими приемами, он осуществлял свои музыкальные идеи.

Авторы XVIII века настойчиво говорят о необходимости четливого разделения в музыкальном развитии пьесы. В методических пособиях по игре на клавире часто выдвигается значение *Interpunction*, то есть пунктуации, иногда со ссылкой на Квинтилиана: в четырех книгах его классического труда — а всего их двенадцать — говорится об *elocutio* (выражении в слове) и *pronuntiatio* (произношении). Куперен в предисловии к третьему сборнику своих пьес (1722) писал: «Здесь встретится новый знак, отмечающий окончание мелодии или гармонических фраз и дающий понять, что надо отделить конец предшествующей мелодии, прежде чем перейти к следующей... Это делается почти незаметно. Однако, не услышав этой маленькой паузы, люди тонкого вкуса почувствуют, что в исполнении чего-то не хватает». «Главное — это обнаружить разделение в мелодии», — пишет Тюрк (1789). «Кто не знает, — говорит Шульц (1772), — что в речи какая-либо последовательность слов может получить разное, часто даже противоположное значение благодаря своему различному произношению? То же самое бывает в мелодической последовательности звуков».

В XIX веке эту большую область *pronuntiatio* в музыке назовут фразировкой. В отношении к баховской музыке мы говорим об артикуляции мотива (мелодии), главными средствами которой являются связь и разобщение звуков, что осуществляется приемами *legato*, *non legato*, *staccato*, *détaché*. Об этом подробно и убедитель-

но пишет знаток Баха органист И. А. Браудо в книге «Артикуляция» (Л., 1961)¹.

Я хочу разобрать вопрос не о музыкальной пунктуации (хотя в анализах должен буду говорить о произношении мотива), но о разделениях (по-немецки *Einschnitte*), которые касаются всей пьесы, то есть отдельно взятого произведения, и которыми обуславливается ее архитектоника. Здесь воздействие ораторского искусства сказывается прямее и непосредственнее. Пунктуация — это область грамматики, распределения логических акцентов в речи. Я же имею в виду принципы строения пьесы на основе определенных, установленных риторикой разделов, отграниченных и соотносенных друг с другом. Об этом писал Квинтилиан в пяти книгах своего труда (III—VII), где трактуются вопросы изобретения (*inventio*) и изложения речи (*dispositio*). На важность изобретения, то есть «выдумки», указывал Маттезон. На *loci topici*, то есть приемы такого изобретения, в конечном итоге восходящие к искусству оратора, обращает внимание Хейнрихен. Бах свой цикл инвенций² снабдил заглавием, где, между прочим, читаем: «Истинное руководство... как познакомиться с хорошими изобретениями и научиться хорошо проводить их...» Как образцы «хорошего изобретения» и «хорошего проведения» (т.е. изложения) мною будут изучены некоторые инвенции в подтверждение тезиса о применении в музыке ораторских (риторических) разделений. Для анализа привлекаются также клавирные и виолончельные сюиты и клавирные партиты.

Второй большой круг вопросов связан с использованием в музыке тропов и риторических (или поэтических) фигур. Троп — иносказание; таковы метафора, метонимия, синекдоха и т. п. Что считать в музыке тропом? На эту тему есть содержательные работы Арнольда Шеринга³. Я дальше (в главе III) скажу о них, сейчас лишь отмечу, что музыка, как искусство не предметное, сама по себе иносказательна, иначе говоря, — она не называет, не описывает предмет, а переводит его в иной план образного срав-

¹ И. А. Браудо предполагал также написать работу об ораторских приемах в музыке Баха, но не осуществил своего намерения. См. ссылки в книге Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Л., 1930. С. 13.

² Бах заимствовал это наименование для клавирных пьес у итальянца Боннорти.

³ Публиковались в *Bach-Jahrbuch* в 1925, 1928, 1937 г. г. Собраны воедино в сб.: Arnold Schering. *Das Symbol in der Musik*. Berlin, 1941.

нения, в иное измерение. Кл. Леви-Стросс определяет музыку, как «метафору речи»¹. Если музыка сама по природе своей метафорична, то что значит метафора, вообще троп в музыке? Об этом я говорю дальше в третьей главе.

Другое дело риторические фигуры. Приемы образной речи могут быть переведены на язык музыки. Они связаны не с логическим акцентом, а, условно говоря, с поэтическим акцентом. Даже более того: последний вызывает отклонение от логического акцента, уводит в сторону от привычного, и, в конечном итоге, исходя из риторики (и поэтики), рождает конструктивно оформленные музыкальные фигуры, которые наделены образным смыслом, определенной семантикой. В этом направлении шли изыскания Альберта Швейцера, Андре Пирро², правда, несколько односторонние, слишком прямолинейные в своей трактовке семантики баховских мотивов. С иной, формально-конструктивной, стороны изучал мотивную технику Баха Эрнст Курт в книге «Основы линейного контрапункта»³. И хотя он совершенно не касается воздействия риторических фигур, тем не менее, интуитивно близко подходит к проблемам, волновавшим музыкантов XVIII века.

Вопрос о тропах и фигурах наиболее трудный. Поскольку сам вопрос возникает только при сравнении музыкального языка со словесным, то для того, чтобы приблизиться к решению этой задачи, мне кажется, надо прежде всего установить, возможна ли аналогия между словом и мотивом, и, если возможна, то в каких пределах и как понимать ее. Этой теме посвящен первый раздел третьей главы «О строении мотива».

Но прежде чем говорить о фигурах, я проанализирую один частный, но существенный фактор. В музыкальной речи важное значение имеет эмфазис, как «поэтическое» (или риторическое) нарушение логического акцента в целях повышения выразительности (по Руссо - - accent, по Зульцеру — Nachdruck). Маттезон, наиболее полно освещающий также другие вопросы, о которых шла речь, хотел даже создать «эмфатику», то есть особое учение о

¹ Мелетинский Е. Клод Леви-Стросс. Только этнология? // Вопрос литературы. 1971. № 4. С.125.

² P i r r o A. L'esthetique de J. S. Bach. Paris, 1907.

³ К у р т Эрнст. Основы линейного контрапункта. М., 1931.

«подчеркивании в музыке мыслей, звуков и слов». Уделяет этому внимание и Кванц (1752), и Филипп Эммануил Бах (1753) в своих известных трактатах, а также Шульц, Тюрк и др. Поэтому и я остановилось на роли эмфазиса подробнее; в качестве основного объекта анализа изберу вторую часть Итальянского концерта Баха.

Таким образом, в книге три главы: «О разделении», «О эмфазисе» и «О фигурах».

В каждой главе я попытаюсь опираться на теоретические высказывания современников Баха. Правда, их рассуждения иногда могут показаться тривиальными, — но только потому, что Маттезон и другие теоретики XVIII века не сообщали тех сведений, которые в их время считались общеизвестными.

Для того, чтобы восстановить ход их мыслей, надо найти то, о чем умалчивалось, — найти уже в конкретной музыке, — и соединить с тем, что высказывалось в их трудах. И если для нас рассуждения музыкантов XVIII века кажутся порой тривиальными, то им, вероятно, показалась бы тривиальной наша реконструкция их теорий. Но это и подтвердило бы правильность нашей реконструкции.

Пчела строит соты так, что получается наибольший объем при наименьшей затрате материала, то есть при наименьшей площади поверхности ячейки. Мы решаем эту задачу с помощью интегрального и вариационного исчисления. Предположим, что пчела обладает сознанием и ее начинают учить интегральному исчислению. Как она отнесется к этому? Вероятно, удивится: зачем мне интегральное исчисление, если я и без него умею строить ячейки наибольшего объема при условии наименьшей площади поверхности ячейки? Как отнесся бы Бах к нашей попытке реконструировать старинные теории? Я думаю, удивился бы и сказал: зачем все это? Ведь все музыканты знают риторику и все практически пользуются ею.

В XVIII веке эти идеи носились в воздухе. Авторы, писавшие о них, не считали, что они сообщают что-то новое, они только иллюстрировали на примерах, как лучше и нагляднее применять риторические приемы в музыке. При этом ограничивались почти исключительно вокальной музыкой, так как она связана с текстом и потому лучше поддается объяснению. Я пытаюсь применить эти приемы и методы и к инструментальной музыке Баха, при этом ограничиваю свою тему: преимущественное внимание уделяю

линейному развитию — характеристике мелодической (мотивной) и отчасти ритмической структуры, абстрагируясь от других средств выразительности — гармонии, фактуры и пр.

В последнем разделе третьей главы я пытаюсь определить некоторые особенности музыкального языка Баха, сравнивая его в духе учений XVIII века со словесным языком.

І. О РАЗДЕЛЕНИЯХ

Современная Баху риторика требовала от ораторской речи четкого разделения на шесть частей. Эти части назывались:

Exordium (Eingang) — начало или вступление;

Narratio (Bericht) — рассказ, сообщение;

Propositio (Antrag) — главное положение;

Confutatio (Wiederlegung) — опровержение (возможных возражений);

Confirmatio (Bekräftigung) — подкрепление;

Peroratio (Schluß) — заключение¹.

Не обязательно, говорит Маттезон, *все* эти части присутствуют во всяком музыкальном произведении, но «большинство из них действительно встречается там в искусной последовательности» (§ 5).

«Exordium, — говорит Маттезон, — это вступление и начало мелодии, где одновременно должны быть показаны цель и общий замысел» (§ 7).

«Narratio — это как бы сообщение, повествование, где излагается точка зрения на предстоящее исполнение и его свойства» (§ 8).

Из остальных частей требует пояснения только четвертая часть — Confutatio.

«Confutatio — это разрешение противоречий и в мелодии может быть выражено либо с помощью связей, либо также путем приведения и опровержения чужеродных элементов, так как именно подобными контрастами, если они достаточно подчеркнуты, усиливается внимание слуха и все, что могло оскверлять его диссонансами и скачками, сглаживается и разрешается. Тем не менее эта часть встречается не так часто, как другие, хотя она действительно одна из прекраснейших» (§10).

Для Баха из всех шести традиционных частей Confutatio — наиболее существенная. Слово «confutatio» происходит от глагола confuto, первоначальное его значение: сдерживать, останавливать,

¹ Маттезон, «Совершенный капельмейстер». Отдел XIV, § 4 Далее пишу сокращенно: «СК».

унимать; вторичное значение, применяемое в риторике, — опровергать. Очевидно, и Маттезон чувствовал, что в применении к музыке риторическое значение слова *confutatio*, то есть опровержение, непонятно, поэтому и поясняет его, как сглаживание, разрешение противоречий. Для Баха, мне кажется, важно именно первоначальное значение слова: сдерживание, останавливание движения.

В некоторых инвенциях Баха, в пьесах из сюит и партит, особенно в аллемандах, можно найти, помимо обычных разделов, например, двух- или трехчастной формы, еще другие музыкальные зависимости и отношения, несводимые к традиционной форме. Об этом говорит и Э. Курт: «Определение этого простейшего типа формы одноголосного произведения у Баха, как двух- или трехчастной формы нельзя назвать удачным»¹. Курт имеет в виду пьесы из скрипичных и виолончельных сюит, но его слова применимы и к клавирным сюитам и партитам. В четвертом разделе своей книги, говоря о фуге, он вводит понятие «внутренней сущности», противопоставляя ее традиционному понятию формы «на основе внешнего вида»². Мне кажется, что ораторские разделения речи и, прежде всего, *Confutatio* в применении его к музыке Баха поможет понять ее «внутреннюю сущность». Риторические членения, чтобы избежать путаницы понятий, я буду называть не частями, а разделами.

Полностью и наиболее четко шестичленное деление осуществлено в двухголосной До-мажорной инвенции Баха. Первые два такта — *Exordium* — «цель и общий замысел» пьесы. В верхнем голосе проводится тема: семь шестнадцатых и восьмая, взятые скачком на квинту вверх (мотив «а»); противосложение — мотив «б». Келлер говорит об этой теме, что она дает «превосходный пример, как «inventio» (то есть выдумка — Я. Д.) развивается без помощи нового материала: мотив «а» создаст контрапункт «б», оба вместе составляют тему»³. В мотиве «а» надо различать его основное ядро, или мотивный корень — две опускающиеся (в обращении — восходящие) терции, три первых звука — как бы приставку к мотивному корню, и последний звук, взятый скачком

¹ Курт Эрнст. Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 176.

² Там же. С. 241.

³ Keller Hermann. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950. S. 112

на квинту вверх. Но большей частью последний звук первого мотива — его окончание — попадает на секунду вверх, а в обращении — на секунду вниз после основного «ядра», в обоих случаях — в интервал второй терции. Так же мотив «в» или его видоизменения часто не следуют непосредственно за мотивом «а», но противопоставляются ему в другом голосе, например, в тактах 3—6: это уже второй раздел — *Narratio*.

Первый мотив проводится здесь в обращении и только в верхнем голосе (за исключением одного проведения). Основное положение мотива напряженнее его обращения: в первом такте мелодия диатонически поднимается на кварту, затем опускается двумя терциями, соединенными шагом на секунду в направлении, противоположном направлению нисходящих терций; это придает мотиву характер упорства, преодоления некоторого препятствия. В обращении мотива нет такой напряженности: диатонически опускающиеся звуки — разбег, накапливающий энергию для последующего подъема двумя восходящими терциями. К тому же и несколько измененное противосложение (мотив «в») идет тоже вверх. Общее направление движения первых двух тактов *Narratio* нисходящее: четыремя волнами-секвенциями мелодическая линия опускается почти на октаву. После двух скачков в пятом такте мелодия снова поднимается секвенциями шестью восходящими терциями. Этот подъем не напряженный, скорее стремительный, устремленный вверх, доходит до *ми*², затем, как бы раскатываясь на *ре*, отталкивается от него скачком вверх до *соль*², то есть почти до того звука, с которого началось нисхождение мелодии в *Narratio*, после чего в спокойном заключительном кадансе мелодия падает до *соль*¹. Из всех модуляций в этой Инвенции Бах ясно и отчетливо выделяет кадансом две: в *соль*-мажор (такты 6—7) и в *ля*-минор (такты 14—15). С такта 7 начинается третья часть — *Propositio*, с такта 15 — *Confutatio*.

В шестичленных пьесах Баха *Propositio* обычно самый большой раздел, в первой Инвенции он имеет два подраздела, каждый из восьми тактов. В первом подразделе тема проводится, как и в *Exordium*, попеременно то в одном, то в другом голосе, но начинается не в верхнем, а в нижнем голосе, и расстояние между двумя первыми вступлениями темы вместо одной октавы — две.

И вступление темы в басу, и вдвое больший интервал между голосами создают напряженность более сильную, чем в *Exordium*.

Начинается оживленный диалог двух голосов, и в первом же такте *Propositio* чувствуется иной характер изложения. В начальных двух разделах только два кратких сообщения: в *Exordium* дана тема, показаны «цель и общий замысел», в *Narratio* показаны некоторые возможности, заключенные в теме — «излагается точка зрения на предстоящее исполнение». В *Propositio* начинается новое повествование — о взаимодействии двух голосов, о возникающем между ними конфликте. Уже второе проведение темы заканчивается не легким скачком на квинту или кварту, а тяжелым опусканием на *fa-dies*, подчеркнутое мордентом. После этого в первом голосе вместо второго мотива — противосложения — пауза; тем сильнее выделяется ведущий голос в басу. И в следующих двух тактах в верхнем голосе проводится только главный мотив без противосложения, от этого иначе звучат и восьмые, попадающие, начиная с девятого такта, в интервал последней терции — пауза выделяет, подчеркивает их. В них чувствуется некоторая недоговоренность, ожидание; это не простые метрические акценты на сильной доле такта, а подчеркнутые (*Nachdruck*), выразительные или риторические акценты, то есть эмфазисы¹, хотя пока еще не сильные.

С девятого такта первый мотив проводится в обращении, в басу он начинается с *соль*¹, то есть на две октавы выше его первого вступления в седьмом такте. Быстрый подъем басового голоса, контрастность противопоставления темы в основном положении и в обращении, паузы в первом голосе и легкие эмфазисы отличают первые четыре такта *Propositio* от *Exordium*. Это не повторение дважды двух первых тактов, а начало нового повествования, раскрывающее замысел, данный в *Exordium*.

Второй подраздел (такты 11—14) внешне напоминают *Narratio*. Но первый мотив проводится теперь секвенциями в басу, изменилось и расстояние между голосами: в *Narratio* — вначале почти две октавы (*a²—h*), в конце четвертого такта — ув. кварта (*fis¹—c¹*); здесь — вначале м-терция (*cis²—b¹*), к концу — полторы октавы; там голоса сходились, здесь расходятся; расхождение голосов заменяет динамическое *crescendo*, к тому же восходящий

¹ Эмфазис нередко попадает на слабую долю такта и может звучать слабее предшествующего и последующего звуков. Его можно назвать, в отличие от метрического и логического акцентов, поэтическим. В нем чувствуется некоторая недолговечность или иносказание.

мотив из восьмых оказался сейчас в первом голосе. Все это создает напряженность в 11—12 тактах значительно бóльшую, чем в 3—4 тактах, и pe^2 , к которому ведет мелодическая линия первого голоса, выделяется сильнее, чем аналогичное ему *do* в четвертом такте. Еще сильнее нарастает напряженность с третьей четверти 13 такта, когда уже в обоих голосах мелодия движется шест-надцатыми. В 5—6 тактах мелодия в первом голосе тремя секвенциями легко устремлялась вверх и так же легко, как бы оттолкнувшись от pe^2 на кварту вверх, падала вниз (третья и четвертая четверть шестого такта). Так достигалось полное разряжение энергии и завершение мелодической линии. Маттезон сравнивал музыкальный период с вдохом и выдохом. В последней четверти шестого такта — полный выдох. Иначе в 14 такте. Восходящие секвенции теперь в басу, уже поэтому в них нет той легкой устремленности, как в 5—6 тактах. Упорный мотив шестнадцатых в верхнем голосе (с такта 13) еще больше увеличивает напряженность — как будто преодолевается какое-то препятствие. Ля-минорный каданс в конце 14 такта еще не преодолел его, полный выдох наступает позже. Здесь начинается *Confutatio*: сглаживание и «разрешение противоречий», останавливание движения.

Narratio завершает вступление. *Propositio* начинает новый раздел, это новый вдох для осуществления «цели и общего замысла», данного в *Exordium*. Но мелодическое напряжение настолько возросло к 14 такту, что ля-минорный каданс не разрешил его, поэтому *Confutatio* — не новый вдох, а долгий протяжный выдох или скорее задержка дыхания для последующего глубокого выдоха.

Confutatio (такты 15—18) снова напоминает первые четыре такта *Propositio* и первые два такта Инвенции *Exordium*. Но внешне не очень большие отличия по существу совершенно изменяют и смысл, и характер этих четырех тактов.

Во-первых, вместо второго мотива в обоих голосах один долгий затухающий звук попадает в интервал последней терции. Фактически слышится все время переключка двух голосов: когда один говорит, другой молчит. Во-вторых, первый голос значительно выше, чем в первом такте пьесы и в *Propositio*. Также и расстояние между голосами больше (децима, если сравнить расстояние между половинными нотами-устоями). Музыкальное действие перенесено в другой регистр. Это расстояние на протяже-

нии четырех тактов остается постоянным, не увеличивается и не уменьшается. В-третьих, общая мелодическая линия в тактах 9—13 немного повышается, а в *Confutatio* медленно и плавно понижается на терцию, что создает ощущение покоя и «остановки движения». В-четвертых, в основном ядре первого мотива (две терции) слышится скрытое двухголосие. В первых двух тактах оно только смутно предчувствуется, яснее слышится оно в 9—10 тактах. В 15—18 тактах слышна уже вся мелодическая линия. Например, в такте 15 явный голос переходит в нижний скрытый: *a—g—f—e—f—g*; мелодия опускается на кварту и затем медленно поднимается, но, не доходя до начального звука, останавливается на долгом затухающем звуке (*соль*²). И так же в следующем такте мелодия поднимается на кварту, и затем явный голос переходит в скрытый верхний голос. Он опускается и снова останавливается на устое (*фа*), не доходя до начального звука (*ми*). Это придает ему характер незавершенности, иносказания, то есть создает не логический, а поэтический акцент — эмфазис. Каждый из семи долгих звуков в этих тактах — эмфазис, значительно более выразительный, чем эмфазисы в тактах 9—10. В-пятых, в 15 и 17 тактах мотивы даны в обращении, в 16 и 18 тактах — в первоначальном виде. Такое чередование создает спокойную переключку мотивов, смену волн: вниз-вверх, вверх-вниз. Мелодия плавно опускается на кварту, затем медленно поднимается и, не доходя до исходного звука, останавливается на эмфазисе. В басу повторяется такое же движение. Это первая волна. В следующем такте ответ — вторая волна: мелодия направляется вверх, потом — вниз. В первой и в третьей волне эмфазис завершает восхождение мелодии, причем не доходит до начального высшего звука, во второй и в четвертой волне завершает нисхождение мелодии, не доходя до начального низшего звука. Спокойное волнообразное движение у Баха — мотив волн и одновременно мотив блаженства.

Общий вывод. Цель и замысел, заложенный во вступлении, через нарастание напряжения в *Propositio*, раскрывается в *Confutatio*: полный выдох, разряжение энергии, останавливание движения, покой и блаженство.

В 19 такте начинается следующая часть — *Confirmatio*. Снова она напоминает *Narratio* и второй подраздел *Propositio*: три секунды в первой половине первого мотива в верхнем голосе. Но теперь сам мотив

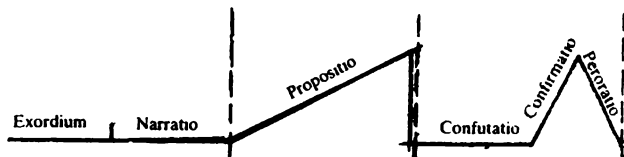
взят не в обращении, как в *Narratio*, а в основной форме, поэтому звучит значительно более напряженно; к тому же секвенции идут не вниз, а вверх и доходят до самого высокого звука во всей пьесе — *do*³. Восходящая мелодия достигает его дважды: в первый раз — на относительно слабой доле такта (вторая четверть), второй раз — на третьей четверти. Оба *do*³ звучат различно. Обычно, если мелодия плавно поднимается и достигает высшего звука на слабой доле такта, то он звучит иносказательно — это эмфазис; на сильной доле такта он звучит вполне определенно — это кульминация движения или логический акцент. Первое *do*³ здесь эмфазис, второе — логический акцент, после которого начинается заключение — *Peroratio*: полное разряжение энергии, покой. Цель и общий замысел, заложенный во вступлении и раскрытый в *Confutatio*, полностью осуществлен.

Последние два раздела кратко повторяют содержание всей инвенции: *Confirmatio* в 1½ тактах повторяет нарастание мелодической энергии в *Propositio*, *Peroratio* дает полное разряжение и успокоение. Все три заключения или концы мелодического развития в 6, 14 и 21—22 тактах различны. В шестом такте — конец вступления, но остается ощущение неопределенности: что будет дальше? В 14 такте каданс звучит очень энергично, но ощущение неопределенности еще более сильное, нарастание мелодической энергии не разрядилось. В последних двух тактах — полное успокоение.

Внешняя форма Инвенции ясна: трехчастная, точнее трехфазная форма. Внутренняя сущность, или внутренняя форма, иносказательна: те же самые музыкальные обороты, перенесенные в другой регистр, те же самые два голоса, но в ином соотношении, измененная длительность того же самого звука, пауза или молчание одного из голосов — все это придает тем же оборотам иное значение. У Баха очень часто, а может и всегда, внутренняя форма находится в некотором конфликте с внешней, и это делает ее иносказательной. Внутренняя форма всегда есть некоторый протест против внешней формы.

Такое четкое шестичленное разделение у Баха встречается не часто. Иногда *Exordium* сливается с *Narratio*, иногда непосредственно вливается в *Propositio*, но если есть *Confutatio*, то оно всегда отделяется ясным кадансом от *Propositio*. Схематически отноше-

ние между внешней и внутренней формой в первой Инвенции можно представить так:



Сплошная черта изображает внутреннюю форму, пунктирная — внешнейю.

Некоторые структурологи вводят понятие «активного центра»: «Интересные примеры наличия активных центров в целостных образованиях дает нам искусство. В любом произведении искусства можно найти своеобразные «центры», как бы определяющие характер всего произведения; все остальное выступает как «фон», которым, однако, пренебречь нельзя. Некоторые мастера искусства специально подчеркивают такие центры, желая обратить на них внимание зрителя, слушателя и т.п. <...> Иногда найти такие центры бывает очень трудно, но существуют они всегда: они могут как бы «сместаться», что определяется настроениями воспринимающего, эпохой, в которой он живет, и пр. <...> Когда воспринимающий не может найти таких центров, произведение искусства не оказывает на него соответствующего действия»¹.

В приведенной цитате особенно интересны три замечания:

1. Активный центр (или активные центры) определяет характер всего произведения.

2. «Иногда найти такие центры бывает очень трудно». Это вполне применимо к Баху, подчас он как будто прячет их, чтобы они не звучали слишком назойливо и прямолинейно. Но зато, когда найдешь их, вся пьеса звучит иначе, и уже не представляешь себе пьесы без этих активных центров.

3. Активные центры могут «сместаться», что определяется настроениями воспринимающего, эпохой, в которой он живет и пр.". Это вопрос очень широкий, которого я здесь не касаюсь: как воспринимали музыку современники Баха? Как они воспринимали *Confutatio*?

¹ Свидерский В. И., Зобов Р. А. Новые философские аспекты элементарно-структурных отношений. ЛГУ, 1970. С.84.

Confutatio — активный центр, определяющий темп и характер исполнения всей пьесы. В Первой инвенции повторение в тактах 15—18 мотива «а», в том же такте, на полторы октавы ниже; переключки мотива с его обращением, долгие затухающие звуки — эмфазисы перед вступлением второго голоса — все это пропадает в быстром темпе. Спокойное волнообразное движение Confutatio предопределяет темп всей пьесы. Confutatio предопределяет и ее динамику. Напряженность второго раздела Propositio требует forte. Переход к Confutatio — переход в другой регистр, внезапный переход от forte к piano. Исходя из этого надо выбрать и динамику остальных частей, чтобы выделить Confutatio — «цель и общий замысел» всей пьесы.

Внутреннюю форму До-мажорной инвенции определяют два начала повествования, Exordium и Propositio, и три каданса — три конца. Первый приводит к отклонению в пятую ступень, второй — в шестую, то есть в субдоминантовую сферу, и третий, окончательный, — к возвращению в основную тональность.

Главные разделы шестичленного деления — двухчастное вступление: Exordium вместе с Narratio, Propositio, Confutatio и снова двухчастное заключение — Confirmatio вместе с Peroratio.

Эти разделы есть не только в До-мажорной инвенции, их можно найти и в пьесах из клавирных и виолончельных сюит и партит: в аллемандах, курантах и некоторых жигах, также в сарабандах из клавирных партит. Они сильно отличаются от других сарабанд Баха, да и вообще от сарабанд: в трех сарабандах из партит есть даже затакт, не полагающийся им. Но эти пьесы танцевального характера, поэтому полифонно-гармонический склад в них выражен сильнее, чем в Инвенции. К тому же аллеманды и куранты — исторически сложившиеся типы, имеющие определенную внешнюю форму: они двухчастны и основаны на тональной схеме ТД//ДТ. Поэтому ораторские членения не могут быть осуществлены в них точно в таком же виде, как в До-мажорной Инвенции. Но, как и в Инвенции, у них есть единственный активный центр — Confutatio, большей частью четко отделенный от предшествующей части — Propositio.


Прежде чем я перейду к исследованию активных центров этих пьес, кратко остановлюсь на особенностях ораторского членения в двухчастных пьесах с репризой. Так как из шести ораторских разделов мне чаще всего придется упоминать Exordium, Propositio,

Confutatio, то для удобства чтения буду обозначать их соответственно русскими прописными буквами: Е, П, К.


Confutatio (К) в двухчастных пьесах всегда стоит во второй части, Propositio (П) начинается в первой части, затем продолжается во второй части до К, от которого отделяется обычно довольно ясным кадансом. Поэтому приходится различать: П₁ — Propositio в первой части, П₂ — его продолжение во второй части. Что касается Е, то в редких случаях вторая часть начинается с повторения Е (на квинту выше или кварту ниже), чаще же повторяет ее в измененном и сокращенном виде, иногда же с первого такта тематически связана не с Е, но с П₁. Пятая часть — Confirmatio, как и в До-мажорной инвенции, после мелодического нарастания на кульминации переходит в Perogatio.

В аллемандах и курантах вступительный раздел обычно не двухчастный: нет Narratio, все вступление — расширенное Exordium, по размерам в аллемандах — от двух до четырех, редко до пяти тактов, в курантах бывает и до восьми тактов. Исключений очень мало: например, в Аллеманде из Первой французской сюиты Exordium содержит полтора такта, Narratio — три с половиной; в Аллеманде из Третьей французской сюиты Exordium — два такта, Narratio — три такта; в Аллеманде из до-минорной

Партита II Аллеманда



Narratio





Клавирной партиты Exordium — два такта, Narratio — тоже два такта.

Exordium в этой Аллеманде — секвенция из трех звеньев и заключение в середине второго такта. В каждом звене мотивное ядро, или мотивный корень, из четырех звуков напоминает мотивный корень из до-мажорной Инвенции, только интервалы вместо терций — квинты. Мотивному корню, как и в Инвенции, предшествуют три звука — назовем их приставкой, по аналогии со словом. Эта приставка сильно меняет характер всего мотива, создавая стремительное падение мелодической линии на октаву. Все Exordium — одна фраза на одном дыхании, что вообще характерно для E, особенно в аллемандах.

Обычно E — одна волна с восходящей и затем нисходящей ветвью (или раньше нисходящей, потом восходящей). Здесь же стремительно нисходящая ветвь ясно отделена от восходящей. К тому же по характеру движения третий и четвертый такты отли-

чаются от первых двух: общее направление движения восходящее, но в каждом звене секвенции в басу — нисходящий мотив. Это создает контрастный подъем мелодического движения, несмотря на понижение мелодической линии каждого звена. Наконец, главное: скачки на септиму при переходе от одного звена к следующему и противоположные направления движения голосов в третьей четверти разделяют фразу, а для Е характерно именно единство фразы — одно дыхание. Поэтому третий и четвертый такты уже не принадлежат к Е. В то же время это еще и не П. Во-первых, П₁ в аллемандах начинается в основной тональности; во-вторых, оно не противопоставляется Е, как такты 3—4, а начинает новое повествование на ту же тему, что проводится в Е, иногда даже с того же затактового мотива, с которого начинается Е. В разбираемой Аллеманде затакт в П₁ тот же, что и в Е; характер же движения совсем другой — появилось трехголосие, но главное — изменен общий характер движения. В Е может быть один мотив, может быть и два, могут повторяться одинаковые мотивы, но вся фраза произносится на одном дыхании. В П₁ она ясно членится на подразделы — коммы, как их называли в XVIII веке¹. Это основное отличие П от Е, общее для всех пьес из сюит и партит, в которых проведено ораторское членение, особенно же ясное в аллемандах.

Хотя в аллемандах обычно нет *Narratio* — после Е сразу следует П, — я все же привел этот большой пример, так как в нем особенно ясно различие характеров трех движений: фраза на одном дыхании в Е, некоторая контрастность, которая появляется в *Narratio*, и повествовательный характер П с более дробным членением фразы.

П₁ обычно начинается в основной тональности и заканчивается на пятой ступени, с пятой же ступени, как правило, начинается и вторая часть аллеманды. В некоторых случаях может показаться, что вторая часть начинается с повторения Е на квинту выше (или на кварту ниже). Но даже в тех случаях, когда это бывает, например, в Аллеманде из Второй клавирной партиты, характер общего движения уже не тот: нет стремительности движения, создающего из всего Е одну неделимую фразу на одном дыхании. Характерны здесь в первых двух тактах второй части и паузы, которых нет в Е, и тридцать вторые с восьмой, отделяю-

¹ Маттезон «СК». Отд. IX, §§ 21, 39.

щие один мотив от другого, разбивающие одну стремительно нисходящую линию на две части, и восьмые в басу в начале второго такта. Хотя формально первые два такта второй части можно считать немного измененным повторением на кварту ниже первых двух тактов, но ритмически, по общему характеру движения, оно напоминает скорее П₁, чем Е. Поэтому, мне кажется, здесь и начинается П₂.

Партита I. Аллеманда

2

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked with a '2' above the staff. The music is written in a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is a descending eighth-note line, and the left hand has a bass line. A line connects a note in the right hand of the fourth system to a note in the left hand of the same system.

В Аллеманде из Первой клавирной партиты Е — первые четыре такта. В Π_1 снова вместо двух голосов — три. Во второй части три голоса появляются не в пятом, а уже в третьем такте. В каждом из первых трех тактов Е мелодия как бы висит на опорах: раньше на *фа*², потом на *соль*², потом на *ля*², в четвертом такте доходит до *си-бемоль*² и быстро спускается на полторы октавы вниз, после чего в пятом такте начинается Π_1 . В первых двух тактах второй части мелодическая линия, дважды опускаясь и дважды поднимаясь, не подымается выше, как в Е, а остается «висеть» все время на *до*². Такое, казалось бы, небольшое изменение, совершенно меняет характер всего движения: именно эти небольшие повышения опор на тон или полтона в начале первой части объединили все четыре такта в одну упорно волнами поднимающуюся мелодическую линию, внезапно в четвертом такте низвергающуюся. В двух же тактах второй части не чувствуется подобной динамической напряженности, скорее это небольшая остановка, задержка мелодического напряжения перед началом Π_2 , продолжающего мелодическое развитие, начатое в Π_1 .

3 Французская сюита II. Аллеманда

В Аллеманде из Второй французской сюиты Е, Π_1 и первые два такта второй части начинаются с одинаковой ритмической фигуры. Мотив в примере 3в начинается на квинту выше мотива 3а. Но у него ничего нет общего с мотивом из Е, кроме ритмической фигуры, одинаковой у всех трех мотивов. Главное же — ритм и интонация тактов Π_1 — 2^1 : в Е тема непосредственно из первого голоса переходит во второй и так же без паузы возвращается в

¹ Здесь, как и дальше, римской цифрой отмечается часть (двухчастной) пьесы, а арабской — после точки — порядковый номер такта этой части.

первый голос, вся фраза звучит на одном дыхании. В такте П.1 пауза на пятой восьмой в первом голосе (в примере не приведено) и три паузы в такте П.2 раздробляют фразу на части. В Е общее движение мелодической линии — восходящее до второй четверти второго такта. В П₁ и в первых двух тактах второй части — две волны. В Е ритмическая фигура из шестнадцатой, четырех тридцать вторых и снова шестнадцатой завершает фразу в конце второго такта; в П₁ и в начале второй части эта ритмическая фигура появляется дважды в конце первого и второго тактов, фраза разбивается на две части. Но и каждый такт в П₁ и в тактах П.1—2 снова разделяется: нисходящее направление второго ритмического мотива, скачки при переходе темы из одного голоса в другой и паузы, которых нет в Е, все это разбивает, и каждый такт в П₁ и такты в начале второй части на два подраздела — две коммы. И ритмически, и мелодически такты П.1—2 ближе к П₁, чем к Е, то есть эти такты — не второе вступление, не Е₂, а П₂, продолжающее ритмическое и мелодическое развитие, начатое в П₁.

Очень интересно проведена мотивно-вариационная разработка темы в Аллеманде из Первой французской сюиты. В примерах

4 Французская сюита I. Аллеманда

4а, 4б, 4в приведены мотивы, с которых начинается соответственно Е, П₁ (такт I.6) и начало второй части (такты П.1—2). Мотив 4г во второй части впервые появляется в такте П.2 и затем повторяется несколько раз. Точно в таком же виде на октаву выше

он появляется и в первой части в такте I.9. Очевидно, мотив 4г тот же, что и мотив 4б. Сравним мотив 4в с мотивами 4а и 4б.

Мотив 4а разделим на субмотивы¹. Ядро мотива, или мотивный корень, состоит из кварты и терции, соединенных шагом на секунду в противоположном направлении. Это тот же мотив, или та же мотивная идея, что и в первом мотиве До-мажорной инвенции. *Re* за тактом назовем, по аналогии со словом, приставкой к мотивному корню; *ля* второй четверти, попадающее в интервал терции (как и в До-мажорной инвенции), назовем окончанием, а последний субмотив из трех звуков — добавочным окончанием. Сравнивая мотивы 4в и 4а, мы увидим, что оба имеют то же самое добавочное окончание и то же самое окончание, попадающее оба раза в интервал терции. Сравним теперь мотивы 4в и 4г. Фактически главная часть мотива 4в (первые четыре звука) звучит, как обращение мотива 4г, не хватает только последнего скачка на кварту, а мотив 4г тот же, что и мотив 4б, с которого начинается П₁. Правда, здесь есть небольшое отличие — кварта вместо терции. Но в такте I.9 главный мотив П₁ появляется в точности так же, как и в такте II.2, только на октаву выше (пример 13).

Сравним затактовое *re* в начале первой части с затактовым *mi* в начале второй. В мотиве 4а затактовое *re* не отрывает следующее *re* от его мотивного корня, в мотиве 4в затактовое *mi* отрывает второе *mi* от следующих трех звуков (так же, как и в 4б). Это подтверждается уже в первой четверти следующего такта: мотив *e—d—h—g* — обращение мотива 4б, предшествующий звук *cis* ясно отделен от мотива. В мотивах 4а и 4в в обоих случаях после повторения затактового звука следует скачок на кварту вниз или вверх, но функция их различна: в такте I.1 — соединяющая, в такте II.1 — разделяющая. Определяется это строением и направлением последующих интервалов: два нисходящих интервала, соединенные шагом на секунду в противоположном направлении (такт I.1), увлекают за собой *re*, отделяя его от затактового *re*. Различные направления кварты и терции (такт II.1) отделяют *mi* от последующих трех звуков; реально мотив *ля—соль—ми* звучит как обращение мотива 4б, то есть мотива, определяющего П₁. Е в этой Аллеманде — первые полтора такта, вновь на одном дыхании. В

¹ Термин «субмотив» введен Катуаром. См.: Ю. Тюлин. Строение музыкальной речи. Л., 1962. С. 17.

тактах П.1—2 оно опять разделяется. Поэтому и начало второй части не E_2 , а P_2 . Здесь есть еще много интересных мотивных особенностей. Упомяну только одну: добавочное окончание в примере 4а — *фа—ми—ре*, если последний интервал увеличить на полтона, он станет мотивом, определяющим П. Так из двух субмотивов основного мотива, данного в Е, рождается мотивный материал всей Аллеманды. Снова подтверждается, что в Е даны «цель и общий замысел всей пьесы».

В Куранте из Третьей французской сюиты в Е — комплементарная ритмика: когда в одном голосе более оживленное движение восьмыми, в другом — более спокойное четвертями. В P_1 в первых двух тактах (1.5—6) восьмые — в двух голосах, и так же в первых двух тактах второй части.

В Аллеманде из Первой английской сюиты Е начинается большим подъемом мелодической линии в первой половине первого такта на две октавы, затем в трех тактах — медленное нисхождение мелодической линии. Снова замкнутое четырехтактное построение на одном дыхании, хотя и не такое напряженное, как в аллемандах из Французских сюит и из Партит. В первых четырех с половиной тактах второй части — три аналогичных больших, на две октавы, подъема. Это уже не одно дыхание, а три; такое более мелкое членение мелодического движения характерно для П.

В Аллеманде из Первой виолончельной сюиты, хотя вторая часть начинается, как и Е, с устоя, уже во второй половине первого такта характер движения иной; в Е — три мелодических волны, каждая диапазоном больше октавы, и все три — снова на одном дыхании. Во второй части это непрерывное движение сразу же дробится. В Аллеманде из Второй виолончельной сюиты Е — законченное мелодическое построение из полутора тактов. Во второй части с самого начала и мелодический материал иной: вместо диатонического нисхождения мелодии почти на октаву — скачок на тритон и мелодическое движение небольшими интервалами.

В Жиге из Третьей виолончельной сюиты в Е мелодия движется преимущественно восьмыми, в начале второй части — только шестнадцатыми, как и в большей части P_1 . Бывают, конечно, и исключения, когда начало второй части, обычно один или два такта, в точности соответствует Е, только на квинту выше (или чаще на кварту ниже), как, например, в Аллеманде и Куранте из

Четвертой виолончельной сюиты. Но и в этих случаях с третьего такта наступает расхождение. Однородность же первых двух тактов иногда объясняется конструктивной задачей — служит для выделения К; подчеркивается не однородность, а контрастность в однородном. Далее при исследовании *Confutatio* эта Куранта анализируется подробно.

Различие внешней и внутренней формы применимо и к первым тактам вторых частей аллеманд и курант. Действительно, эти такты, казалось бы, напоминают часто Е. Тогда их можно назвать E_2 , а *Exordium* в первой части — E_1 . Это их внешняя форма. Если же обратить внимание на ритм этих тактов, на общий характер движения, на непосредственный переход к дальнейшему движению вплоть до К (тогда как E_1 четко отделяется от P_1), то станет ясным, что начало второй части — не второе Е к P_2 , а начало именно P_2 , продолжающее ритмически-мелодическую линию P_1 . Это их внутренняя форма — неотделимость P_2 от P_1 .

Шестичленное деление наиболее четко и ясно проведено в тех пьесах из сюит и партит, в которых начало второй части не повторяет Е из первой части, а отличается от него или тематически, или ритмически, по характеру движения. В этих пьесах и К выделяется сильнее не только предшествующим кадансом, но и мелодически и ритмически. Почти все примеры К будут приведены из французских сюит, партит и виолончельных сюит. В Английских сюитах более существенную роль играют блестящие концертные прелюдии, танцевальные же пьесы часто «примитивнее, чем соответствующие части из Французских сюит» и беднее по изобретательности (*erfindungsärmer*)¹. Может, поэтому здесь начала вторых частей в аллемандах и курантах напоминают Е из первых частей и темы К не так характерны.

В До-мажорной инвенции каданс перед К приводит к отклонению в шестую ступень, то есть в параллельный минор. В мажорных аллемандах, курантах и жигах из сюит и партит второй каданс, то есть каданс перед К, тоже обычно приводит к отклонению в шестую ступень, реже во вторую, тоже минорную. В минорных же пьесах каданс почти всегда приводит к отклонению в четвертую ступень, реже во вторую, значит, тоже в минорную тональность. Из этого можно сделать вывод о кадансах перед К: они приводят к отклонению в субдоминантовую сферу, причем

¹ Keller H. Klavierwerke Bachs. S. 181—182.

только в минорную тональность. Во Французских сюитах нет исключения из этого правила. В партитах (считая и сарабанды), кроме, возможно, Куранты из Шестой партиты, тоже нет исключений. Два исключения и несколько сомнительных случаев есть в виолончельных сюитах. Но, может быть, Бах так искусно запрягал там К, что мне не удалось его найти? В Английских сюитах также имеется два или три исключения и несколько сомнительных случаев, где трудно найти К. Обычно, если К сомнительно, то и начало второй части ближе к Е, чем к П. По-видимому, есть определенная связь между подчеркиванием К, выделением характерного каданса перед К и ритмической или тематической близостью первых тактов второй части к П₁. *Confutatio* обычно стоит в середине второй части, каданс перед К ближе к началу второй части. И само К, и последовательности, приводящие к нему, очень разнообразны.

Мотив, из которого строится тема К, обычно дан уже в Е. В Аллеманде из Третьей си-минорной французской сюиты этот мотив состоит из трех шестнадцатых (за тактом) и восьмой. В начале второй части тот же мотив проводится в неточном обращении: второй интервал вместо секунды — терция. Вообще, баховские мотивы часто не сохраняют абсолютную величину интервала, сохраняется только направление интервалов, то есть мелодический рисунок — «идея» мотива. Но и в пределах одной части величина интервалов не остается постоянной, например: в первой части в тактах первом и шестом вместо кварты — секста (в басу), в третьей четверти шестого такта — квинта, в седьмом такте в первой четверти — тритон. Наконец, в десятом такте в басу первый интервал — септима, в последующих повторениях мотива этот интервал постепенно сокращается до кварты. И в обращенном мотиве во второй части величина интервалов не сохраняется, сильнее всего она изменяется в тактах 3—4 и 9—10, окаймляющих К.

П₂ в этой Аллеманде небольшое, всего четыре такта. Первые два такта могут показаться слегка измененным повторением Е: аналогичные мотивы проводятся в неточном обращении. Я выпишу эти изменения справа, слева для сравнения отмечу то, что стояло в *Exordium*.

В основном положении мотив начинается с *фа-диез*¹ и направлен вверх.

Кульминация восходящей ветви волны доходит до *си*² в конце первой четверти второго такта.

В первом такте оба голоса направлены вверх; замедление восходящего движения восьмыми в одном голосе компенсируется восходящим направлением движения шестнадцатых в другом голосе (комплементарная ритмика).

В двух тактах нет пауз (кроме начальной в басу).

В третьей четверти первого такта (в верхнем голосе) — две восьмые.

Во втором такте нет восьмых в первом голосе.

Изменения не столь уж незначительные. Во всяком случае характер движения в тактах П₁—2 изменился очень сильно: в Е мелодическая волна диапазоном в полторы октавы начинается с *фа-диез*¹ и возвращается к концу второго такта к исходному звуку. Это одна волна на одном дыхании. В П₂ (II.1—2) фраза разбивается по крайней мере на три части — коммы. А дробление мелодической линии характеризует П и отличает его от Е.

Я так подробно проанализировал и сравнил такты П₁—2 и П₂ потому, что в пьесах, где есть характерное, ясное

В обращении мотив начинается на квинту выше и направлен вниз.

Мелодическая линия достигает кульминации в начале четвертой четверти первого такта. В следующем такте — новый небольшой подъем к концу второй четверти до *ля*². Одна мелодическая волна разбивается на две.

Голоса идут в противоположных направлениях. Поэтому комплементарная ритмика ослабляет направленность движения вверх.

В двух тактах три паузы (кроме начальной в басу).

В третьей четверти первого такта (в верхнем голосе) — пунктированная восьмая, подчеркнутая мордентом, и шестнадцатая. Так же в третьей четверти второго такта.

выделенное К, начало второй части продолжает ритмически мелодическую линию П₁.

Каданс в такте II.4 приводит к отклонению в минорную субдоминанту. В дальнейшем для краткости эти кадансы я буду обозначать так: «к VI» или «к II» для мажорных пьес и «к IV» или «к II» — для минорных. Отклонения в минорную субдоминанту характерны для кадансов перед К. В самом же К после каданса могут быть отклонения и в другие тональности, изредка даже в первом такте, сразу после «к VI» или «к IV». В рассматриваемой



Аллеманде К состоит из трех секвенций в басу и трех — в первом голосе. Строго проведена комплементарная ритмика: «Как только один голос достигает разряда, сейчас же является движение в другом»¹. От этого получается переключка голосов, как и в К Домажорной Инвенции. Каждая из трех секвенций снова разделяется на два звена — две секвенции; второе звено (кроме первой секвенции) на кварту выше первого и заканчивается долгим звуком. Эти подъемы и опускания мелодической линии создают волнообразное движение — тему блаженства. Мотив каждого звена секвенций — обращение главного мотива, он проводится во всей Инвенции. «По искусной разработке мотива эту Аллеманду можно считать даже двухголосной инвенцией»² Интересно сравнить К в Аллеманде и в До-мажорной Инвенции.

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. С. 222.

² Keller H. Klavierwerke Bachs. S.170

Там (в До-мажорной инвенции) волнообразное движение в К создавалось сменой основного мотива и его обращения; здесь — скачком на квинту вниз, потом на октаву вверх. Поэтому второе звено началось на кварту выше первого; это и придало волнообразному движению оживленность и легкость, которых не было в К Инвенции. «Тема блаженства» сохраняется, но характер ее иной. И так же, как и в Инвенции, эти три с половиной такта по своему спокойному движению ясно выделяются из всей Аллеманды. Бах выделяет К и архитектурно: почти два такта, приводящие к «IV», повторяются после К с последней четверти восьмого такта на кварту ниже. В тактах II.2—3 и также в тактах II.8—9 пять мотивов из шестнадцатых, первый — тот же, с которого начиналась вторая часть, то есть обращение основного мотива; в последующих четвертях первый интервал увеличивается и в последней достигает октавы. За два такта до конца первой части в басу — тоже последовательность из четырех мотивов. В первом из них сохраняется только общий мелодический рисунок основного мотива Аллеманды, но начальный интервал вместо кварты — септима. В следующих мотивах первый интервал уменьшается и доходит до кварты, в точности соответствуя основному мотиву Аллеманды. Аналогичные такты — I.10; II.3 и II.9. Первый находится за два такта до конца первой части, второй — за полтакта до к «IV», и третий — за три такта до конца всей Аллеманды. Случаен ли этот параллелизм? Келлер, найдя некоторое сходство между Аллемандой, Курантой и Жигой Первой французской сюиты, говорит, что подобные мимолетные созвучия (*flüchtige Anklänge*), которые мы склонны слишком легко игнорировать, современники Баха замечали, слышали и ценили¹. Может быть, этими тремя тактами Бах хотел обратить внимание на три каданса — три конца, на их параллелизм и контраст в параллелизме: первый завершает первую часть, третий — всю Аллеманду, второй же не является окончательным, после него следует К — активный центр всей пьесы. В Аллеманде из Второй французской

¹ Keller H. Klavierwerke Bachs. S. 170.

сюиты параллелизм второго (то есть перед К) и третьего конца подчеркнут иначе. В примерах ба и бб приведены полтора такта

Французская сюита II. Аллеманда

6

перед К и полтора такта, заключающие всю Аллеманду; выписаны два верхних голоса. Мотив «а» в предпоследнем такте Аллеманды в точности на кварту ниже повторяет мотив «а» в примере ба. Дальше в этом параллелизме наступает расхождение: два верхних голоса поменялись местами; после этого в последнем такте Аллеманды голоса спокойно идут вниз — верхний голос опускается от as^2 до c^2 ; перед «к IV» верхний голос задерживается на as^2 и с трудом, как бы преодолевая некоторое препятствие, опу-

кается на терцию; мотив «b» в последнем такте отодвинут с третьей четверти на четвертую и проведен в ракоходном движении. Здесь ясен и параллелизм, и контраст в параллелизме двух концов. Но и это, по-видимому, Баху показалось недостаточным для выделения К. Одинаковый мотив окаймляет К: в первый раз он появляется в четвертом такте перед последовательностью, ведущей к «К IV»; второй раз — в басу, когда кончается К. Снова «мимолетное созвучие», которым мы склонны пренебрегать, а современники Баха слышали и ценили.

7

Французская сюита II. Аллеманда



Confutatio вновь образуется секвенциями из трех звеньев (в примере приведено только одно звено секвенции); вторая половина каждого звена — мотив «b», тоже в ракоходном движении; в заключении темы из Е проводится то же мотив «b», но в обращении. Для всей Аллеманды характерны три ритмических варианта мотива из шестнадцатых и тридцать вторых (примеры 6, 7), но только в двух с половиной тактах К (II.5—7) даны все три варианта, и сама тема К составлена только из этих мотивов.

Три секвенции, образуемые восходящим мотивом («a») и после задержки на долгой ноте нисходящим («b») вновь создают волнообразное движение, определяющее тему блаженства. Общее направление движения секвенций, как это большей частью бывает в К, — нисходящее. В Confirmatio (с такта II.8) продолжится понижение мелодической линии. Заключительное напряжение, обычное для Confirmatio, начинается в предпоследнем такте и непосредственно переходит в Perogatio.

8

Французская сюита II Аллеманда



Параллелизм двух концов во второй части Аллеманды из Четвертой виолончельной сюиты проведен кратко, но очень ясно. Вторая и третья четверти такта II.6, то есть «К VI», повторяют в точности, но на терцию ниже, вторую и третью четверти последнего такта всей Аллеманды, причем заключительный четырех-

звучный аккорд во всей Аллеманде больше нигде не встречается. Периодичность и волновое движение К создается здесь последовательностью двух повторяющихся секунд. Вся тема напоминает вогнутую дугу или арку, висящую на двух опорах (такты II.7,8). Через три такта последовательность секунд повторяется, но только на нисходящей ветви дуги и еще раз через один такт — как последнее воспоминание о теме К — на вершине большой мелодической волны, снова появляются два одинаковых секундовых интервала. Здесь К кончается. Такие большие К встречаются у Баха редко.

В Аллеманде из Второй скрипичной партиты отмечен параллелизм конца первой части и перехода к К: полтора такта II. 6—7 повторяют на тон ниже полтора заключительных такта первой части — вновь «мимолетные созвучия». Само К здесь менее характерно: две секвенции и заключение к ним в третьем такте, после чего сразу же начинается напряженное *Confirmatio*. Это уже новый тип К — спокойное, немного задумчивое блуждание мелодии. Еще более свободное, задумчивое блуждание мелодии К в Аллемандах из Первой и Второй клавирных партит.

В Аллеманде из Первой партиты П₁ начинается с пятого такта. Дальше проводится интересный параллелизм восьми тактов из первой и второй части: такты II.6—13 на кварту ниже в точности повторяют такты I.9—16. В первой части после такта I.16 — два такта: заключения первой части. Во второй части после аналогичного такта II.13 — отклонение в *до-минор* и К, в котором — три источных секвенции. Чтобы пояснить параллелизм и контраст или отклонение от параллелизма, приведу план этой Аллеманды:

	I часть		II часть	
Такты:	1.1—4	E	II.1—5	П ₂
	1.5—8	П ₁	II.6—13	
	1.9—16		II.14—17	K
	1.17—18	Заключение П ₁ и части I	II.18—20	Заключение части II

Такты, как всегда, нумеруются от начала части, первой или второй. В первой части отсутствует раздел, аналогичный К, которое словно вставлено в разрез между П₁ и заключением второй части. Конечно, это только метафора: никакой «вставки» здесь

нет, Π_2 очень искусно органически переходит через «к II», в К, а К — в заключение всей пьесы.

Для Аллеманды из этой партиты, особенно для Е (смотри пример 2) характерны подъемы и опускания мелодической линии, но только в К волнообразное движение мелодии создает ощущение задумчивого, свободного и словно бесцельного движения: в такте II.14 мелодия как бы висит на do^2 , с которого она начинается и которым кончается — то можно назвать интонационным уровнем мелодической фразы или, точнее, коммы (в такте 14). В следующем такте интонационный уровень повышается на тон (re^2); в 16 такте — еще на полтона (*ми-бемоль*²), в 17 такте он падает на *си бемоль*¹, а мелодическая линия понижается до fa^1 . Здесь начинается напряженное *Configratio*, тремя волнами оно доходит (как и в До-мажорной инвенции) до высшего звука во всей Аллеманде — do^3 , после чего начинается *Perogatio*.

В этой Аллеманде К стоит ближе к концу второй части. Обычно К — в середине или ближе к началу второй части, как и в Аллеманде из Второй клавирной партиты. Тема Е из этой Аллеманды приведена в примере 1. В такте II.6 начинается К, с конца десятого такта — *Configratio*. Оно начинается с затакта проведением в басу темы Е на две октавы ниже. Та же тема Е, но на кварту ниже, чем в Е, проводится с конца такта I.10 в верхнем голосе. В ней тоже есть «вставка», но за шесть тактов до конца первой части. Вот ее план:

	I часть		II часть	
Такты:	I.1—2	Е		
	I.3—4	Narratio		
	I. 5— 10	Π_1	II.1—6	Π_2
		—	II.6—10	К
	I.11—16	Заключение Π_1 и части I	II.11—16	Заключенные части II

Снова в первой части раздел, соответствующий К, отсутствует. В тактах I.11—16 и II.11—16 аналогия: верхний голос из первой части перешел в бас во второй части. Но первый голос второй части изменен сильно, поэтому последние шесть тактов не Π_1 , но заключение всей Аллеманды.

Начало темы К немного напоминает начало темы Е. Но сразу же со второй четверти характер музыкального движения меняется. В теме Е напряженное стремительное падение мелодии, в теме К, как и в Аллеманде из Первой партиты, — спокойно-задумчивое, свободное блуждание мелодии. Этим она ясно выделяется из всей Аллеманды. Тема К, как это большей частью бывает, начинается не сразу после «ж IV», а спустя полтакта. В каждой из четырех секвенций тема как бы висит на опорах; опоры медленно опускаются. В басу широкие спокойные шаги восьмыми. (В примере приведено только первое звено.)

9

Партита II. Аллеманда

Партита II. Сарабанда

В Сарабанде из той же Партиты, как и в других сарабандах из партит, есть К — такты II.9—12. Тема его напоминает тему Аллеманды: такое же задумчивое блуждание мелодии. В Аллеманде мелодия в каждом такте висела на опорах, не возвышаясь над ними; опоры медленно опускались: $as^2-g^2-f^2-es^2$. Соответственно этому опускался и нижний звук каждого звена секвенции: $f^1-es^1-d^1$. В Сарабанде мелодия в каждом такте покоится на двух тоже одинаковых опорах, возвышаясь над ними: $f^1-es^1-d^1$; также понижаются и верхние звуки каждого звена секвенции: $as^2-g^2-f^2-es^2$. Случайна ли эта аналогия? Или Бах намеренно подчеркивает родство К Аллеманды и Сарабранды? Оно подчеркнуто сходством в контрасте: вогнутая мелодическая линия в Аллеманде, выпуклая — в Сарабанде; звуки опор одной совпадают с наивысшими или самыми низкими звуками другой.

В этой Сарабанде есть еще одна особенность. Сарабранды вообще трехчастны, средняя часть — в параллельной тональности. Из шести сарабранд в партитах только в двух соблюдается это правило — в До-минорной и в Ля-минорной: первая часть заканчивается, а вторая начинается в параллельном мажоре. В Сарабанде из Второй партиты К, как и в Аллеманде, начинается в фа-ми-

норе, который является четвертой ступенью к основной тональности и второй — к параллельному мажору. Поэтому можно сказать, что в этой Сарабанде «к IV» одновременно и «к II» по отношению к тональности, с которой начинается эта часть. Так же и в Сарабанде из Ля-минорной партиты (такт II.8).

В Куранте из Четвертой виолончельной сюиты Е заканчивается триолями в седьмом такте. Начало второй части действительно напоминает Е, но только в первые три такта; дальше в Е с четвертого такта идут триоли, которые в П₁ появятся ближе к концу. Но и первые три такта второй части скорее соответствуют тактам I.9—12, то есть началу П₁. Я приведу краткий план Куранты, начиная с девятого такта, то есть с П₁. Во второй части нумерация тактов, как всегда, ведется от начала второй части:

	I часть	II часть	
Такты:	I.9—17	II.1—15	П ₂
	—	II.16—29	К
	I.18—26	II.30—38	

Такты I.13—17 приводят к отклонению в *F-dur* — доминанте от *B-dur*; соответствующие такты второй части или П₂ приводят к отклонению в *c-moll*, затем начинается К. Тактам II.16—29 нет соответствия в первой части. Такты II.30—38 повторяют на квинту ниже такты I.18—26. Снова «разрез» и «вставка».

В клавирных пьесах тема К начинается обычно через полтакта после каданса с отклонением в минорную субдоминанту, иногда же — сразу. В виолончельных аллемандах и курантах тема К начинается иногда через два-три такта после «к VI» или «к IV». В разбираемой Куранте характерная для К тема начинается только с такта II.23 — шесть неточных секвенций.

Виолончельная сюита IV Куранта

10

Это уже новый тип К. Ритмическая однородность и периодичность сохраняются и здесь, но нет волнообразного движения, скорее мерное раскачивание маятника. Ритм каждого звена секвен-

ции, кроме шести тактов К в Куранте, нигде не встречается. Снова К выделено не только конструктивно, но и ритмически. (В примере приведены только четыре звена секвенции.) Аналогичная тема раскачивания в К Аллеманды из Соль-мажорной виолончельной сюиты (II.10). Тема К появляется в третьем такте после «Ж П». В Куранте из Шестой виолончельной сюиты тема К начинается с такта II.6 тоже фанфарным мотивом и проводится в трех секвенциях

В Аллеманде из Третьей виолончельной сюиты основные мотивы ритмико-мелодические. Если отвлечься от мелодических особенностей, то в Аллеманде найдем четыре главных ритмических мотива: первый дан в первом такте, второй и третий — во втором такте, четвертый — в девятом такте первой части. В конце такта I.5 появляется новая ритмико-мелодическая фигура, она снова повторяется на тон выше в конце такта II.4. Больше в Аллеманде она не встречается. Через такт после появления этого мотива в первой части наступает подъем мелодической линии на октаву, что соответствует динамическому нарастанию. Во второй части тоже через такт после этого же мотива мелодическая линия понижается на две октавы, что означает динамическое разряжение и успокоение (II.5—6). Эти такты — К, они начинаются с нового ритмико-мелодического мотива, который больше в Аллеманде не встречается. Обе контрастирующие части (динамическое напряжение — I.6—7 и разряжение — II.5—6) окаймлены одинаковыми мотивами вначале и одинаковыми фанфарными мотивами в конце. Во второй части фанфарный мотив появляется в такте II.7 — это уже *Confirmatio*. Снова К выделено и мотивно, и конструктивно.

В Аллеманде из Шестой французской сюиты опять может показаться, что начало второй части повторяет Е из первой части. Но Е — одна волна на одном дыхании: в первом голосе мелодическая линия два такта повышается, потом опускается. С середины четвертого такта начинается П₁ как всегда, в основной тональности. В начале второй части мелодическая линия в первых трех тактах все время опускается, нет волны с восходящей и нисходящей ветвями. Главное же то, что в басу движение не непрерывное — со второго такта паузы и большие скачки от октавы до двух октав. Ритмико-мелодическое членение фразы характерно для П. П₂ заканчивается в середине такта II.8, после чего сразу же начинается К.

В этой Аллеманде можно вновь найти «разрез» и «вставку». Привожу ее план:

	I часть		II часть
Такты:	I.1—4	E	
	I.4—8	П ₁	II.1—8
	I.1—8		П ₂
	I.8—12	Заключение П ₁ и части I	II.11—16
			Заключение части II

Раздела, соответствующего К, в первой части нет.

Тема К -- две нисходящие секвенции, каждая состоит из

11

Французская сюита VI. Аллеманда



четырёх звеньев -- неточных секвенций: во втором и четвертом звене -- интервалы дополнительные к интервалам первого и тре-

12

Партиита VI. Аллеманда



тьего звена. Это снова создает волнообразное движение. Ритмический мотив К дан уже в П₁ — такты I. 8 - 9 и в П₂ в басу, впервые в такте II.4. В Куранте из Четвертой клавирной партии такой же ритмический мотив создает в К несколько мелодических волн с диапазоном больше двух октав (такты II.9 - 12). Ритмический и мелодический рисунок мотива задан уже в первом такте E.

В Аллеманде из Шестой клавирной партии тот же ритмический рисунок в секвенциях темы К. Во всей Аллеманде почти в каждом такте, иногда подряд на протяжении почти двух тактов, проводится пунктирный ритмический мотив, которого в К нет.

Последний раз он появляется в начале такта II.6, после чего следует К, и вновь появляется в такте II.9, когда К заканчивается. Ритмико-мелодический рисунок мотивов К во всей Аллеманде, кроме К, встречается только два раза — в последнем такте первой и второй частей. Случайно ли это? Не обращается ли этим вниманием слушателя на связь К с концами пьесы?

В Аллеманде из Первой французской сюиты, как я уже говорил (стр.34), P_2 начинается с мотива, который формально можно считать вариантом первого мотива из Е, а реально он слышится, как обращение мотива из P_1 (примеры 4). И действительно, в первой и третьей четверти второго такта этот мотив уже не вызывает сомнений: в третьей четверти (пример 4г) он дан в точности в том же виде, как и в такте I.9, только на октаву ниже. В следующем такте P_2 он повторяется дважды и в последний раз в такте II.8, когда К кончается. Функция этого мотива ясна: впервые он появляется в начале P_1 . В середине P_2 этот мотив повторяется, причем он соединен с мотивом «d». Но мотив «d» появляется за-



тем в такте II.5, перед самым началом К, и затем в такте II.7, когда К заканчивается. Во второй части обращение мотива, с которого начинается P_1 , реально звучит в начале тактов I.1 и I.2 и уже сам мотив — трижды при нарастании мелодического движения, ведущего к «к IV». Внутренняя связь P_1 с P_2 , а через P_2 и с К, здесь ясна, что подчеркнуто в такте I.9. Мотив «e» — мотив вращения. Он встречается в Аллеманде дважды: на вершине мелодической волны в К (II.7) и на вершине мелодической волны в *Confirmatio* (II.11). Таким образом, вся Аллеманда пронизана мотивными связями, ведущими к К, или скорее — исходящими из К.



На аналогичном мотиве вращения («е») построена вся Инвенция XIV. В этой Инвенции мотив вращения дан сразу в первом такте E. С четвертого такта начинается *Naegatio* с характерным для него контрастным противоположением мотивов вращения в двух голосах. С шестого такта начинается П на доминанте, поскольку Инвенция одночастная. В 14 такте после «к II» начинается К. Мотив проводится, в отличие от остальных частей, одновременно в двух голосах и непрерывно, без второго аккордового мотива. Волнообразное движение секвенции создается чередованием основного мотива вращения с его обращением. *Confignatio* начинается в 16 такте; от остальных частей его отличает одновременное проведение обоих мотивов: когда в одном голосе проводится мотив вращения, в другом — аккордовый мотив.

В К из До-мажорной инвенции фактически звучит только один голос на фоне затухающего долгого звука. Такое же прозрачное, фактическое одноголосие — в К Сарабанды из Первой клавирной партиты. Оно окаймлено тремя ритмическими фигурами, которые в Сарабанде появляются только в четвертых от конца тактах первой и второй части. После тяжелого до-минорного аккорда в такте II.8 наступает разряжение голосов: басовый голос звучит на фоне трели в первом голосе. Тема К — задумчивое, свободное блуждание мелодии, оно напоминает К из Аллеманды этой же

15

Партита I Сарабанда



партиты. Во всей Сарабанде мелодия движется преимущественно тридцать вторыми, только в К (II.9—10) спокойное движение шестнадцатыми. Такое же фактическое одноголосие в К Аллеманды из Четвертой клавирной партиты (такты II.16—17): аккордовая мелодия переходит из одного голоса в другой, в остальных голосах или паузы, или длинные ноты. Вся Аллеманда трехголосная, только при приближении к К в трех тактах наступает двухголосие, предваряющее фактическое одноголосие К.

Спокойная задумчивая тема К из Аллеманды Второй английской сюиты состоит из двух секвенций, каждая из двух звеньев мотив в основном положении и в обращении, как в До-мажорной инвенции. Каждое звено состоит из двух мотивов, второй — дв:

звуча на одной высоте (в примере мотивы разделены цезурами).

16

Английская сюита II. Аллеманда



Секвенции в первом голосе медленно понижаются, в басу дважды поднимаются. Диапазон двух голосов в начале тактов II.7 и II.8 — больше двух октав, к концу — одна октава. Схождение голосов заменяет динамические оттенки *diminuendo* и *piano*.

Не только сарабанды из партит отличаются от других сарабанд, но и некоторые менуэты. В Пятой соль-мажорной партите после Сарабанды следует пьеса, озаглавленная «Tempo di Minuetto». В ней отчетливо выделено К: три аналогичные мелодические линии, каждая из шести тактов, приводят к подобным же кадансовым оборотам в тактах I.5—12, II.13—20, II.33—40. Первый приводит к отклонению в доминанту, второй — в шестую минорную ступень, третий — к возвращению в основную тональность. Само К выделяется из всех остальных частей пьесы органичным пунктом сначала на *ля*, потом на *соль*; неизменная, почти неподвижная последовательность секвенций резко контрастирует с оживленным характером всей пьесы. Здесь останавливается движение, «останавливается время».

В курантах редко встречаются такие выразительные и характерные К, как в аллемандах. Но каданс «к VI», «к II» или «к IV» иногда бывает выделен сильнее, подчеркнут окаймлением или параллелизмом двух концов, проведенным, правда, не столь искусно во второй части, как в аллемандах. Например, в Куранте из Третьей французской сюиты К окаймлено тремя тактами: перед К такты II.4—6, после него — на терцию ниже II.11—13. Само К звучит более прозрачно, так как в нем два голоса, а в остальных ее разделах — три голоса.

В Куранте из Четвертой французской сюиты явные параллелизмы:

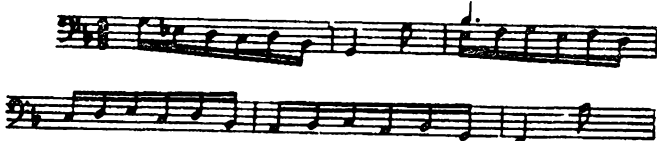
I часть	II часть
I.1—11	II.1—11
—	II.12—15
I.12—16	II.16—20

Тактам II.12—15 нет соответствия в первой части — это К, которого там нет. В других курантах один или два такта перед К аналогичны заключительным двум тактам второй части, — например, в Курантах из Четвертой английской сюиты или из Первой и Третьей французских сюит.

В виолончельных жигах параллелизм двух, иногда — трех концов проведен очень четко: например, в Жиге из соль-мажорной сюиты последние полтора такта в конце первой части *d—cis—d—A—Fis—D*, перед К — на тон выше та же последовательность (такты II.7—8), в конце второй части — на кварту выше. Нисходящих трезвучий во всей Жиге больше нет. В тактах II.9—12 четыре, как обычно, опускающихся звена секвенции — К. В Жиге из Второй виолончельной сюиты сильнее выделен параллелизм первых двух концов — первой части и «к IV». В этой Жиге К состоит из двух секвенций, в каждой — три звена (такты II.17—24). Мотив секвенций появляется раньше в П₁, но или мотивы не повторяются в спокойных нисходящих секвенциях, или немного изменены: терции направлены вверх, а не вниз. В примере

17

Виолончельная сюита II. Жига



приведено «к IV» и первая половина К.

В Жиге из Третьей виолончельной сюиты К выделено иначе. Напомню, что начало второй части Жиги даже мотивно связано не с Е, а с П₁. С десятого же такта и первой, и второй части идет аналогичное развитие мелодической линии, которое заканчивается в первой части на *re* (такт I.20), а во второй части — на кварту ниже (такт II.24). После этого наступает расхождение в ме-

дическом развитии первой и второй части. Во второй части с 24 такта начинается К. В первой части с 21 такта меняется характер движения: слигованные по две шестнадцатые с мнимым органным пунктом на *re*. Такое же движение слигованными шестнадцатыми с мнимым органным пунктом на *sol* во второй части начинается уже сразу после К, с такта 33. Раздела, аналогичного К, в первой части нет.

После К следует двухчастное заключение; по размеру оно бывает от четырех до двенадцати тактов в быстрых пьесах, — например, в Куранте из Четвертой клавирной партиты. *Confirmatio* (точный перевод: подкрепление, подтверждение) — краткое повторение мелодического развития и напряжения, проведенного в П. Обычно это связано с подъемом мелодической линии, за которым после кульминации следует *Peroratio* (заключение) — окончательное разряжение мелодической энергии. Из разобранных примеров уже видно, что *Confirmatio* бывает очень разнообразным. Иногда в нем еще продолжается опускание мелодической линии, начатое в К, и только за полтора-два такта до конца начинается последний мелодический подъем (например, в Аллемандах из Первой и Второй французских сюит); иногда в *Confirmatio* повторяются в измененном или сокращенном виде последние такты П₁ (Аллеманда из Пятой французской сюиты). Если же П₁ раньше приходит к отклонению в пятую ступень, то в заключении повторяется иногда измененная первая часть П₁ (Аллеманда из Шестой французской сюиты). Часто, особенно в курантах из французских и английских сюит, проводится очень точная аналогия между последними двумя тактами П₂ и заключением всей пьесы (примеры 6а и 6б). В Аллеманде из Первой французской сюиты на вершине последней мелодической волны появляется главный мотив из К. Иногда *Confirmatio* создается путем перестановки двух голосов во второй половине П₂ с небольшими изменениями в первом голосе: получается новое заключительное мелодическое напряжение (Аллеманда из Второй клавирной партиты). Но часто *Confirmatio* вместе с *Peroratio* бывает и самостоятельным (Аллеманды из Первой и Третьей клавирных партит, из Первой и Второй виолончельных сюит.) Но, конечно, и в этом случае родство мотивов из П и заключения сохраняется, ведь вся пьеса построена на мотивных вариациях темы, данной в Е. В случае, если есть «разрез» и «вставка» (см. стр. 45, 47), то *Confirmatio* повторяет частично или целиком П₂ после «разреза». Иногда все три конца отмечены одинаковым мотивом.

В Аллеманде из Второй виолончельной сюиты этот мотив — восходящее трезвучие, секстаккорд или квартсекстаккорд (или их обращения) с последующим скачком до сексты в противоположном направлении. В этой Аллеманде даже четыре, а не три конца: кадансовый оборот перед К (такт П.6) на кварту выше повторяет последний такт Е (I.2), приводящий к П₁, которое, как всегда, в двухчастных пьесах начинается с основной тональности. Заключительные же разделы первой и второй части самостоятельны, только отмечены тем же четырехзвучным мотивом конца.

Между К и Confirmatio нет такой ясной границы, как между Е и П₁ или П₂ и К; К непрерывно переходит в Confirmatio, и не всегда можно указать точную границу между ними. Когда же наступает отклонение в пятую или первую ступень, то обычно это уже служит началом Confirmatio.

В количественном отношении, то есть по числу тактов, Confirmatio в два-три раза больше Peroratio, если границей между ними считать кульминацию последней восходящей мелодической волны.

Во всех случаях Confirmatio связано с К, даже когда непосредственно оно ближе к П₁; ведь и П₁ через П₂ ведет к К; К — активный центр, организующий и одухотворяющий всю пьесу.

В 172-й кантате Баха есть ария для тенора, текст которой начинается словами: «O Seelen Paradies» («Душевный рай»). К — душевный рай — душа всей пьесы.

Темы К очень разнообразны, большей частью — секвенции. Очень часто в К — волнообразное движение, у Баха это одновременно мотив блаженства. В случае секвенций волнообразное движение создается чередованием мотива и его обращения, восходящего и нисходящего мотива, чередованием дополнительных интервалов, например, терции и сексты (пример 11), мотивами вращения (пример 14); в примерах приведены некоторые, но далеко не все типы тем из К. Мотив или звено секвенции иногда состоит из трех звуков, иногда это целый такт (примеры 9а, 9в), тогда это мотив спокойного, свободного движения мелодии. Подобные мотивы встречаются в К и без секвенций (двухтактный мотив в примере 15). Во всех случаях К выделяется прежде всего ритмом периодичность, повторение одинаковых ритмических, нередко и мелодических оборотов, волнообразное движение — все это создает характер укачивания. Естественно, что при этом ослабевают

индивидуальные особенности мотивов и всей темы. Как ни разнообразны темы К, всем им обычно свойственна периодизация, даже метризация движения; в более быстром темпе эта метризация порой создает темы раскачивания, их можно назвать темами маятника (пример 10).

В больших произведениях специфические особенности концертной формы совмещаются с принципами ораторского членения (если оно имеется); в вокальных произведениях текст и традиционная форма арии и хора не всегда позволяют провести шестичленное деление. Все это усложняет и форму, и ее анализ. Поэтому для начала я ограничился небольшими клавирными и виолончельными пьесами. К тому же богатая и разнообразная мотивновариационная техника аллеманд помогла установить мелодически-ритмическую связь мотивов из К со всей пьесой, определить К как единственный активный центр пьесы.

Из приведенных анализов видно, что шестичленное деление не осуществляется Бахом чисто формально или внешне, но органически следует из замысла и идеи пьесы, в которой один активный центр создает единство и целостность всего произведения. Не всякое музыкальное движение и развитие допускает реализацию ораторского членения. В музыке Баха есть и другие типы движения, и другие принципы развития, осуществляемые независимо от шестичленного деления. Но это уже другая тема, которой я здесь не касаюсь.

II. О ЭМФАЗИСЕ

Когда мы говорим, то стараемся воздействовать на слушателя не только логически, сообщая некоторую информацию, но и эмоционально и даже эстетически. В еще большей степени это относится к поэту и оратору. Если я задаю вопрос, то, очевидно, меня интересует информация, которую я ожидаю получить от слушателя. Если же я задаю вопрос и сам же отвечаю на него, то ясно, что этот вопрос имеет совсем другое назначение — не прямое, а косвенное, иносказательное: заинтересовать, насторожить слушателя, направить его внимание к определенной теме. Этот вопрос — риторический. Если я говорю моему собеседнику: «рад, очень рад», то сообщаю ему определенную информацию и, при этом дважды повторив слово «рад», пользуюсь поэтической или риторической фигурой для эмоционального усиления моей информации, ведь я мог просто сказать: «очень рад». Логическое содержание информации не увеличилось от повторения слова «рад» два раза.

Поэтические (или риторические) тропы и фигуры — это определенные приемы оживления речи, применяемые для того, чтобы заинтересовать слушателя или читателя эмоционально-эстетически. В живой речи для этого достаточно бывает иногда особой интонации, акцента. При этом различаются логический акцент и риторический: логический акцент служит только для более ясного понимания смысла сообщения, риторический акцент эмоционально подчеркивает или выделяет какое-либо слово. Эмфазис (или эмфаз) — риторический или поэтический акцент. Что отличает его от логического акцента?

Шульц в словаре Зульцера так определяет эмфазис или *Nachdruck* (подчеркивание): «Эмфазис — средство вызывать в других представление или чувство, которое обладает исключительной силой оживлять дух и сердце... В музыке звук взят правильно, если он имеет ту высоту, которую должен иметь: он будет выделен (т.е. станет эмфазисом — *Я. Д.*), если его взять с большой силой или нежностью или каким-либо другим, соответствующим выражению

изменением»¹. Следовательно, эмфазису противопоставляется «звук, взятый правильно»; эмфатическому акценту противопоставлен акцент логический.

Маттезон в «*Critica musica*» (т. I, стр. 43—44) пытается дать общее определение музыкального акцента: «Акцент в нотах, — говорит он, — есть внутреннее содержание и подчеркивание, которое сделано так, что одна нота выделяется перед другой в определенное время, независимо от ее внешней формы и обычного значения». В «СК» Маттезон поясняет различия между акцентом (подразумевается: логическим акцентом) и эмфазисом. По его мнению, в вокальной музыке акцент приходится на слог, тогда как эмфазис выделяет все слово. Акцент «относится только к произношению; эмфазис же прямо указывает на душевное состояние и поясняет смысл или цель исполнения. <...> Эмфазис почти всегда требует повышения голоса в пении, небольшого, но достаточно заметного (повышение на полтона часто лучше всего выполняет эту задачу): нота, на которую падает эмфазис, не должна быть каждый раз акцентирована» (отд. VIII, §§ 10—11)

Отсюда можно сделать важный вывод: эмфазис дает не прямой, очевидный акцент, но иносказательный, скрытый, исполненный другого, чем логический акцент, смысла. Его семантика иная.

Маттезон далее развивает эту мысль. Он говорит: «Эмфазис с акцентом (то есть, с логическим акцентом — Я. Д.) вообще не связан и может падать и на короткие, и на длинные, и на проходящие ноты, если они только чем-либо выделяются» (отд. VIII, § 17).

Вновь очень важное замечание, дающее ключ к пониманию эмфазиса как риторической (или поэтической) музыкальной фигуры, наделенной специфическими средствами выразительности. Эмфазис способствует преодолению инерции общих форм музыкального движения, и не случайно он приобрел такое значение именно в старинной музыке, где главное внимание уделялось мотивному строению и мотивно-вариационной технике и где факторы динамики (пюансировки) в отличие от музыки XIX века играли, благодаря примату артикуляции мотива, подчиненную, вторичную роль.

Свои соображения Маттезон подкрепляет примерами из вокальной музыки. Он указывает, как обнаружить эмфазис в сло-

¹ Sulzer J. Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1703. S. 495.

весном тексте, и в качестве примера избирает следующую фразу: «Очень ошибается тот, кто предполагает прожить в этом мире в тихом спокойствии». Маттезон рекомендует обратить особое внимание на то, как здесь задан вопрос. Он говорит: «Мне кажется, вопрос надо поставить так: не ошибается ли тот, кто предполагает прожить в мире в тихом спокойствии? Ответ: *очень*. Следовательно, истинное подчеркивание (*Nachdruck*, т.е. эмфазис — *Я. Д.*) падает на наречие и только на него» (отд. V, § 98).

Вот другой пример текста арии, в котором Маттезон выделяет эмфазисы (отд. VIII, § 12):

Небо создало тебя *столь* прекрасной,
Любезная пастушка,
Что ты должна проявить *сострадание*,
Не жестокость к твоему пастушку.

В музыке к этому тексту, отмечая эмфазис, Маттезон дважды подчеркивает слабую долю, один раз — сильную, два раза звук повышается на полтона, один раз — на терцию.

Шульц (в словаре Зульцера) противопоставлял эмфазису «правильный» акцент. Тогда эмфазис можно назвать «неправильным» акцентом. В чем его «неправильность»? Обратимся к примеру Маттезона. Там выделены три эмфазиса: два из них приходятся на слова, которые представляют собой усилительную и отрицательную частицы, то есть не относятся к главным частям предложения. Главные части определяются логикой, тогда как «внутреннее содержание и подчеркивание» — эмфатикой. Таким образом, Маттезон в своих примерах практически различает логический акцент и эмфазис. Говорит об этом и Руссо.

Он различает патетический акцент, акцент грамматический или метрический, далее — логический, определяющий пунктуацию, и, наконец, риторический, который вслед за Маттезоном и Шульцем я называю эмфазисом. Помимо того Руссо упоминает танцевальный акцент. Несколько расширяя, классификацию Руссо, под последним можно разуметь любой акцент моторного движения, требующего регулярного отсчета времени, например, при повторении одинаковых интонационно-ритмических фигур или при секвенциях.

Можно объединить все эти акценты, кроме патетического (эмфазиса), в одну группу и, несколько отступая от определения Руссо, назвать все виды этих акцентов логическими, противопоставляя их эмфазису. Вероятно, можно найти и другие виды

логического акцента, — например, акцент на кульминации динамического нарастания. Все они имеют черты общности: исполняются громче или выделяются другим способом — артикуляционным акцентом. Главная задача — чтобы «звук был взят правильно».

Иное дело эмфазис, который следует понимать как риторический акцент: он иносказателен, а иносказательно то, что не может, в отличие от логического акцента, быть высказано прямо. Логический акцент ясен: он отмечает то, что должно быть выделено грамматически или синтаксически. Наоборот, риторический акцент дает ощущение некоторой незавершенности, недоговоренности, оставляет больше места для работы фантазии слушателя.

Здесь я различаю две разновидности риторического акцента, которые обозначаю как: а) эмфатический устой и б) собственно эмфазис. Это различие необходимо для установления, конечно, приблизительных градаций и качества напряженности. Эмфатический устой — это временный, «неустойчивый устой», который иногда может совпасть и с сильной долей такта, и с консонирующей гармонией, тогда как собственно эмфазис приходится чаще всего на слабую долю, иногда на синкопу или на диссонанс. Короче говоря, это — разные уровни сдвига, которые в иносказании образно обогащают музыкальное развитие. Отчетливее всего это видно на разворачивании мелодической линии — на линейной структуре баховской музыки. Я избираю для анализа *Andante* Итальянского концерта. Ввиду того, что оно будет разобрано полностью, примеры не выписываю — анализ желательно сверять по нотам.

В музыке *Andante* три относительно самостоятельно развивающиеся линии: к мелодической линии первого голоса Бах создает ритмически-мелодический контрапункт в басу — скрытое двухголосие --- оstinатный бас на второй и третьей восьмой и мерное укачивающее движение вверх-вниз параллельными терциями. В ключе помечен размер $\frac{3}{4}$, но бас ритмизован на $\frac{6}{8}$, точнее $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$, что создает полиритмический эффект, усиленный многочисленными синкопами и ритмическими сдвигами в верхнем голосе. Это необходимо иметь в виду при рассмотрении мелодической линии в сопрановом ключе (т. е. в правой руке исполнителя), анализу которой будет по-преимуществу посвящено дальнейшее изложение.

Andante трехчастно. Но это не обычная трехчастная форма, а скорее — три повествования или три уровня повествования на одну и ту же тему. Первая часть после трехтактного вступления начинается сравнительно спокойно, но уже со второго такта напряжение усиливается, появляются скачки, синкопы, ритмические сдвиги. Напряжение возрастает волнами и на вершине последней волны (скачок *соль—ми* в 11 такте) внезапно спадает. После краткой паузы начинается следующая часть — второй уровень повествования. Вторая часть начинается более взволнованно и напряженно, нежели предшествующая: уже в первом такте появляются скачки, и мелодическая линия поднимается до октавы. Две мелодические волны (такты 13—15 и 15—18) снова приводят к скачку на сексту (*си-бемоль¹—соль²*). Но в первой части после скачка на сексту (такт 11) мелодическое напряжение спадает, наступает разряжение. Здесь же в 19 такте после первого скачка на сексту и после скачка на октаву в следующем такте напряжение возрастает на органном пункте (на С) до начала 23 такта, и после скачка в конце такта снова на ту же сексту наступает разряжение мелодической энергии в следующих трех тактах. Третья часть начинается со вступления в один такт. Но теперь повествование еще более напряженное, и опять после скачка на сексту по тонам уменьшенного септаккорда и после скачка на октаву в следующем такте возникает кульминация в 41 такте. Напряженность четырех тактов на органном пункте (на А) настолько велика, что последующие четыре такта не разряжают ее, как это было во второй части: разряд мелодической энергии происходит в коде — в последних пяти тактах.

В трех уровнях развития есть некоторый параллелизм. Если не считать вступлений, когда мелодический голос молчит, то в каждой части можно найти следующие разделы:

1. Первое напряжение мелодической линии до скачка на сексту: *соль¹—ми²* в такте 11, *си-бемоль—соль* в такте 19 и снова *соль—ми* в такте 37. В первой части этот раздел длится семь тактов, во второй — шесть, в третьей — восемь с половиной тактов.

2. Следующий раздел — кульминация напряжения: в первой части — полтакта, во второй и третьей — четыре такта. Эти четыре такта идут на органном пункте *до* во второй части и на органном пункте *ля* — в третьей части.

3. Третий раздел — разряжение мелодической энергии: в первой части — один такт, во второй и третьей части — четыре такта.

4. Последний раздел — заключение к третьей части и ко всей пьесе — кода: пять тактов.

Движение двойными терциями в басу по ходу развития изменяется. Вначале — спокойное волнообразное движение, затем при приближении к скачку на сексту и дальше в четырех тактах кульминации характер движения меняется; движение двойных терций принимает участие в развитии мелодической линии: обе линии развития идут обычно в противоположных направлениях при напряжении мелодической энергии и в одном — при разряжении.

Остинатный бас в первой части до девятого такта остается все время на *ре*. Во второй части уже со второго такта в басу появляются скачки на квинту и кварту. Наиболее напряженные скачки в третьей части — такты 32—36: они подготавливают мелодическую кульминацию в тактах 37—40 на органном пункте на *ля*. При этом регистровое расстояние между мелодической линией первого голоса и органным пунктом возрастает с двух октав в начале до четырех в кульминации (такты 23 и 28). К концу коды оно сокращается до одной октавы.

Перехожу к рассмотрению роли эмфазиса в развитии мелодической линии.

Начало мелодии, если это долгая нота в медленном движении, — эмфатический устой, который здесь (такт 4) на высоком звуке *ля*² подчеркнут мордентом. После устоя на *ля* мелодия опускается на сексту, затем подымается. Высший звук мелодии, подымающейся вверх, если он попадает на сильную долю такта, почти всегда логический акцент. В конце четвертого такта на последней шестнадцатой — *фа* — на наиболее слабой доле такта, мы ждем или дальнейшего восхождения мелодической линии, или возвращения к пропущенному *ми*, которое мелодическая линия обошла (*ре—фа*). Но *фа* — синкопа, задерживающая дальнейшее движение мелодии, в данном случае — возвращение к пропущенному *ми*; поэтому *фа* — эмфазис. Если бы мелодия, обойдя *ми* в конце четвертого такта, сразу же, без задержки на *фа* в следующем такте, вернулась на *ми*, то *ми* было бы логическим акцентом. Но после задержки на *фа* мелодия, достигнув *ми* (тридцать вторые вместо шестнадцатых), не удержавшись на нем, падает на секунду

ниже и, снова поднимаясь, попадает, наконец, на *ми*. Второе *ми* двузначно: после пропуска в конце четвертого такта мы ждем его, ждем логического акцента. Но мелодия, попав на *ми* на второй тридцать второй, соскользнув с него и поднявшись, попадает на *ми* снова на слабой доле такта, к тому же диссонирует с басом. Тогда это снова эмфазис и как более длительный — эмфатический устой. После синкопы на *ми* мелодия опять подымается и быстро достигает высшего звука в этих двух тактах (а также и во всей первой части *Andante*) и ненадолго останавливается на *си-бемоль*. Как остановка на самом верхнем звуке мелодической линии, по смыслу это — логический акцент. Но *си-бемоль* на слабой доле такта — синкопа, к тому же диссонирующая с *ля* в басу. Тогда и *си-бемоль* двузначен, должен быть логическим акцентом, однако как синкопа, диссонирующая с басом, — эмфазис. Уже сама двузначность звука — эмфазис, логический акцент однозначен. В шестом такте первое *ля* — метрический акцент, но мелодия (тридцать второй) соскальзывает с него, и устой вновь попадает на синкопы, поэтому устой эмфатические, особенно второй на *до-диез*, диссонирующий с *ре* в басу.

Эмфазисы и эмфатические устои в этих тактах и вообще в *Andante* попадают на слабые доли такта и большей частью на синкопы, отнимая «законный» акцент от следующего звука; таким образом, они нарушают «правильную» акцентировку; поэтому смысл их не прямой, а иносказательный.

Подъем мелодии в шестом такте неожиданно обрывается скачком вниз на сексту в начале седьмого такта. В последней четверти мелодия снова подымается почти на октаву. Напряжение или сила для подъема создается повторением двух мотивов: *g-f--e-f* и на терцию выше: *b-a-g-a*, оба -- с мордентом на слабой доле, причем второй мотив — скачком на кварту вверх. В каждом мотиве раскачивание раньше на *фа*, потом на *ля* готовят мелодическую энергию для последующего подъема.

Последовательность нескольких одинаковых или подобных мотивов (иногда звуков) музыкальные теоретики XVIII века называли по аналогии с повторением слов — фигурой повтора: *epizeuxis*. «Мы пользуемся эпизейксисом, чтобы выразить что-либо эмфатически или патетически»¹. Хотя Марпург имеет

¹ М а р п у р г. XIII письмо. Четвертое продолжение. См. также: Маттезон. «СК», отд. XIV, § 45.

виду вокальную музыку, но, мне кажется, повторение двух одинаковых или подобных мотивов и в инструментальной пьесе имеет не логический, а эмфатический или патетический характер.

Эмфазис определяется не только предшествующим звуком, но иногда и последующим: впечатление, создаваемое последующим звуком, произвольно переносится на предшествующий. В последней четверти мелодия поднимается от *ля*¹ до *соль*². Если бы мелодия и дальше поднималась диатонически, то слух не выделил бы это *соль*, не отличил бы его как качественно иной. Но в следующем такте мелодия опускается на один тон, попадая на сильной доле на *фа*; *фа* — цель и верхняя граница подъема мелодической линии в седьмом такте. Поэтому *соль* в конце такта слышится как нарушение некоторой логической линии: переход на один тон выше законной границы, к которой стремилась мелодия. Поэтому *соль* — эмфазис.

Первое *фа* в восьмом такте — логический акцент. Однако мелодия не останавливается на нем. Цель движения — *фа*, но тридцать вторые переносят акцент на следующее *фа*, стоящее на слабой доле. Акцент на нем, созданный тридцать вторыми — вращением на звуке *ми*, «незаконный» — это эмфазис. *Си-бемоль* в этом такте — устой на долгом звуке. Но форшлаг на звуке *до*, диссонирующий с *ре* в басу, сдвигает этот устой на слабую долю такта, и так же в девятом такте сдвинут устой на *ля*. Это придает устоям эмфатический характер, без форшлагов на сильной доле такта они были бы логическими акцентами, определяющими понижение мелодической линии в тактах 8—10: *си-бемоль—ля—соль*.

Ре на второй четверти 10 такта — эмфазис, созданный раскачиванием на *ля*, скачком на кварту и последующим скачком на терцию вниз. Синкопа на *соль* в конце третьей четверти снова переносит акцент с законного места на «незаконное». Следующее за ней выписанное в нотах группетто опекает *соль* и задерживает дальнейшее движение мелодии. Теоретики XVIII века назвали бы это, по аналогии с литературой, фигурой задержания — *sustentatio*. В следующем (11) такте устой снова сдвинут на слабую долю такта, это эмфатический устой. Он усилен еще фигурой задержания: вся первая часть — несколько волн опусканий и подъемов мелодического движения, задержание на *соль* в десятом такте отдалило наступление новой волны, что и создало эмфазис на *ми*.

Это *ми* двузначно: оно одновременно ответ на *ре* в десятом такте — начало новой восходящей мелодической линии; второе *ми* на четвертой восьмой (11 такта) — ясный, хотя и не очень сильный логический акцент, после него подъем мелодического движения обрывается.

Сравним аналогичные такты из первой, второй и третьей частей. Конец 18 такта и начало 19 такта — та же фигура задержания и дальше — такой же скачок на сексту, что и в 10—11 тактах, только на другом интонационном уровне — на терцию выше, в конце такта он повторяется снова. В тактах 17—23 ясна логическая линия повышения мелодии: $f^2-g^2-a^2-c^3$. Аналогичная линия в третьей части в тактах 35—41: $d^2-e^2-f^2-g^2-b^2$. В первой части эта мелодическая линия только намечается в тактах 10—11, но после логического акцента на *ми* (четвертая восьмая) обрывается: будто мелодическому движению не хватило силы для дальнейшего подъема. Во второй и третьей части тоже есть небольшие логические акценты на четвертой восьмой (*соль* в такте 19 и снова *ми* — в 37 такте), после которых мелодия опускается. Но второй скачок на сексту в конце такта и скачок на октаву в начале следующего такта создают новую мелодическую энергию для дальнейшего напряженного движения, достигающего кульминационного логического акцента на *до*³ в 23 такте и *си-бемоль*² в 41 такте.

Интересно сравнить три *фа* в 22 такте. Синкопа на *ми* в конце 21 такта перенесла на себя акцент с первой восьмой следующего такта; далее *соль* начинается после скачка на терцию; в результате ритм сдвинулся на одну тридцать вторую. Скачок на кварту вниз после *фа* на второй восьмой выделил четыре тридцать вторых в самостоятельный мотив: начало его — *соль*, это логический акцент, конец его — *фа* на второй восьмой — эмфазис из-за последующего скачка на кварту вниз: напряжение, начатое со второй тридцать второй, оборвалось. *Фа* на третьей восьмой подготовлено эмфазисом на предшествующем *фа*, к тому же мотив из четырех тридцать вторых на второй восьмой уже знаком для слуха — это прежний мотив из четырех тридцать вторых, но в ракоходном движении. Все это как бы снова сдвинуло ритм, но уже на прежнее место, «законное», и *фа* на третьей восьмой — логический акцент на относительно сильной доле, так же как и $f^{1/2}$ на четвертой и *ля* на пятой, приводящие к уже сильному логическому акценту на *до* в последней восьмой и к логическ-й

кульминации на *до* в 23 такте. Это далеко не единственный пример ритмических сдвигов из-за синкоп в *Andante*.

Третья часть с самого начала еще напряженнее: более частые и с большим диапазоном скачки, и более частые изменения направлений мелодического движения, более разнообразная ритмика, приводят к более сильному предварительному логическому акценту на *си-бемоль* в конце 40 такта и к кульминационному — в начале 41 такта. Кульминационный акцент усилен ритмической фигурой на *си-бемоль* в конце 40 такта — пунктирная шестнадцатая и тридцать вторая; во второй части последнее *до* в 22 такте не выделяется и не подчеркивает так сильно кульминационный логический акцент, как в 40—41 такте. Но напряжение мелодической линии столь велико, что и этот самый сильный в *Andante* кульминационный логический акцент не разрешает его. Напряженность сохраняется еще в трех тактах: синкопы, ритмические сдвиги, эмфатические устои и эмфазисы в тактах 41—43 — все это показатели еще неразрешенной напряженности. Она не создается здесь вновь, а продолжается, так как главный логический акцент на *си-бемоль* не разрядил напряженности, созданной всей третьей частью *Andante*.

Я не буду перечислять все эмфазисы и логические акценты в этих тактах, укажу только на главные: на третьей четверти 42 такта сильный логический акцент на *ми*; в 43 такте после эмфатического устоя на *соль*, усиленного мордентом, внезапный подъем по терциям (нонаккорд, аналогичный подъему по терциям в тактах 30, 33, 37) дает эмфазис на *си-бемоль* и сильный логический акцент на *ля* — на слабой доле такта, но в сравнении с *си-бемоль* эта шестнадцатая относительно сильная доля; последнее *ля* в 43 такте и *си-бемоль* в следующем — эмфазисы. Полтора такта 43—44 соответствуют аналогичным тактам во второй части — 25—26. И там эмфазисы на тех же долях такта, но нет сильного логического акцента на *до* (такт 25), соответствующего *ля* в 43 такте, вместо напряженного подъема тридцать вторыми в такте 43 во второй четверти такта 25 — спокойные шестнадцатые; так же расстояние между верхним и нижним голосом во второй части увеличилось на кварту. Это создает значительно большую напряженность заключения третьей части в сравнении с заключением второй части. Там напряжение разрядилось, здесь оно еще остается. Неожиданный мажор в 45 такте звучит как эмфазис. Здесь начинается кода. Последние отзвуки логических акцентов звучат

еще в 46 такте, в 47 начинается полное разряжение — нисхождение мелодии в скрытом голосе: $соль^1—фа^1—ми^1—ре^1$.

Повторяю некоторые наиболее характерные параллелизмы в трех частях *Andante*:

1. Аналогичные опускания мелодии с последующим скачком на сексту вверх:

в первой части: $b^1—a^1—g^1 | g^1—e^2$ (такты 8—11);

во второй части: $a^2—g^2—f^2—b^1 | b^1—g^2$ (такты 15—19);

в третьей части: $d^2—b^1—g^1 | g^1—e^2$ (такты 35—37).

Мелодическая линия третьей части самая напряженная, поэтому нисхождение мелодической линии в тактах 34—35 иногда прерывается большими скачками. Подъем на сексту в такте 37 проводится по тонам уменьшенного септаккорда.

2. Аналогичные подъемы мелодии со скачка на сексту:

в первой части: $g^1—e^2$ (такт 11);

во второй части: $b^1—g^2—a^2—c^2 | c^2$ (такты 19—23);

в третьей части: $g^1—e^2—f^2—b^2 | b^2$ (такты 37—41).

Вертикальной чертой обозначена тактовая черта между тактами 22—23 и 40—41. Буквами x_1, x_2 обозначены наиболее сильные логические акценты; в первой части их нет.

3. Аналогичные разряжения энергии после кульминации:

в первой части: две трети такта (конец 11 такта и 12 такт);

во второй части: четыре такта с половиной (23—27);

в третьей части: восемь с половиной тактов, считая и коду (41—49).

Мелодическая линия первой части достигает наибольшего напряжения в первой половине 11 такта, но до логической кульминации не доходит, поэтому и разряжение небольшое.

4. Сравнение напряженности трех частей *Andante*. Если сравнить число тактов в каждой части, где мелодическая энергия достигает наибольшей напряженности, с числом тактов, где эта напряженность разряжается, то можно получить некоторое, конечно, условное и приближенное, представление о сравнительной максимальной напряженности каждой части. Оно будет приближенным потому, что мелодические отрезки у Баха редко совпадают с тактовыми чертами — ритм сильно расходится с метром. В отношениях, которые я здесь даю, первое число указывает на количество тактов, начиная от скачка на сексту, до начала разря-

жения мелодической энергии; второе число указывает количество тактов, где происходит разряжение:

в первой части:	$\frac{2}{3} : \frac{2}{3}$	(такты 11-12);
во второй части:	$4 : 4\frac{1}{2}$	(такты 19-27);
в третьей части:	$4 : 8\frac{1}{2}$	(такты 37-49);

НЕКОТОРЫЕ ВЫВОДЫ

1. Наиболее характерные эмфазисы в *Andante* большей частью (но не всегда) одновременно и устоя, и падают на синкопу, часто скачком.

2. Мордент, группетто и другие виды орнаментов усиливают эмфазис или непосредственно предшествуют ему, даже при разряжении энергии.

3. Когда наиболее высокий звук определенного мелодического отрезка попадает на *относительно* сильную долю такта, то это - метрический или логический акцент, если же на относительно слабую долю - это эмфазис или эмфатический устой. Я подчеркиваю: относительно сильную или слабую долю, например, в ритме на $\frac{3}{4}$ третья шестнадцатая любой четверти будет относительно сильной долей по сравнению с четвертой шестнадцатой.

4. Начальный звук мотива, особенно если он на относительно сильной доле, выделяется - это логический акцент. Также выделяется и конец мотива; если он попадает на относительно слабую долю, то это эмфазис, хотя бы небольшой.

5. Синкопа создает ритмический сдвиг. Сдвиг после синкопы, особенно если он берется скачком, может некоторое время, до следующего ритмического сдвига, даже на слабой доле ощущаться как правильный логический акцент, то есть слабая доля такта ощущается некоторое время как сильная. (Наиболее характерный пример в такте 22.)

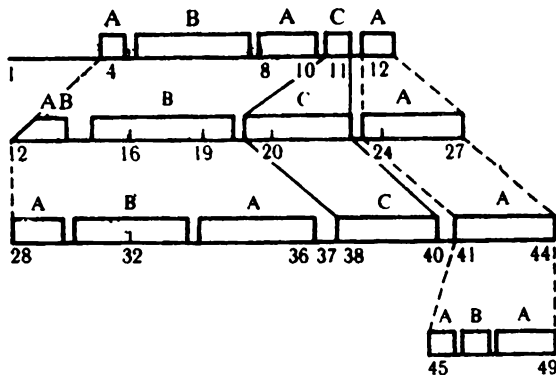
6. Скачок всегда увеличивает мелодическую энергию, и сам по себе, как скачок, может быть эмфазисом, если звук после скачка попадает на относительно слабую долю такта.

7. В скачке два звука - начальный и конечный. Если конечный звук попадает на относительно слабую долю такта, то это обычно эмфазис; если - на относительно сильную долю, то это большей частью - метрический или логический акцент.

ПЛАН МЕЛОДИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ANDANTE

Все Andante идет волнами, исходящими и восходящими, в первой части более плавно, волны во второй и третьей части более напряженные: появляются большие скачки до октавы, возрастает и диапазон волн, особенно в третьей части, уменьшается длительность устоев.

Главные падения мелодии я обозначу буквой А, главные подъемы — буквой В, главное напряжение и логический подъем после скачка на сексту — буквой С. В каждом главном подъеме или опускании есть свои частные подъемы и опускания. Мелодическая линия то подымается непрерывно и вдруг падает скачком, то, наоборот, опускается непрерывно и подымается скачком. На чертеже отмечены только главные опускания мелодии (А) и главные подъемы (В).



Пунктирные линии указывают на параллелизмы начал в трех частях, а также концов и коды, сплошная линия — на главное логическое нарастание.

Чтобы не загромождать чертеж не указаны:

1. Сильные логические акценты, которых нет в первой части; во второй части сильные логические акценты на последней восьмой 22 такта (x_1) и на первой восьмой 23 такта (x_2). В третьей части им соответствуют акценты в конце 40 такта и в начале 41 такта. В такте 40 это предпоследнее *си-бемоль*; последнее *си-бемоль* (на тридцать второй) стоит на относительно слабой доле в срав-

нении с предпоследним, — это эмфазис, увеличивающий силу следующего за ним логического акцента (x_2).

2. В третьей части сильные логические акценты на *ми* в 42 такте (его можно обозначить x_3) и на первом *ля* в 43 такте (x_4); они слабее акцентов x_1 и x_2 . В коде еще более слабые, но все же ясные логические акценты на второй, третьей и четвертой восьмой в 46 такте.

3. Аналогичные, почти дословные, но на разной высоте, кадансы в тактах 26—27, 44 и 48—49. Это — соответственно концы второй части, третьей части и коды.

Напряженность третьей части разрешается только в коде. Но еще предпоследний такт (48) звучит напряженно, напряженность увеличивают шестьдесят четвертые. И последний звук — *фа* в среднем голосе 49 такта звучит еще как эмфазис. После эмфазиса остается некоторое ожидание. Эмфазис должен быть разрешен. Он разрешается не обязательно логически. В последнем такте *Andante* его разрешает длительная пауза.

III. О ФИГУРАХ

«Уже в 16 столетии учение о музыкальных фигурах (как приложение к поэтическим фигурам) являлось отдельной главой музыкальной поэтики. Но логически ясно разработанной системы не было. И в наименовании (преимущественно на греческом языке) и в изложении отдельных фигур чувствуется неуверенность и неопределенность»¹. Тем не менее влияние приемов риторической практики на музыкальное искусство, говорит Арнольд Шеринг, оказалось плодотворным. «Снова надо подчеркнуть, что творчество композиторов эпохи барокко не питалось романтическими настроениями, но получало свои импульсы от рациональных идей (современной риторики и литературной поэтики — Я. Д.) и величие Баха... в том, что он сумел рациональное соединить с иррациональным»². В Германии с XVII века «наряду с возрастающим интересом к ораторским приемам словесной речи растет интерес и к музыкальному учению о фигурах... У Баха применение фигур и тропов не было бездушной игрой в бирюльки (Würfelspiel), он одухотворял эти схемы, они были частью композиторской техники на высшем уровне, являлись выражением глубочайшей связи языка и музыки»³. Шеринг перечисляет далее некоторые фигуры, но примеры дает только для тропов и, подобно другим исследователям от XVIII века до нашего времени обращается лишь к вокальной музыке. Из многих интересных примеров, которые приводит Шеринг, остановилось на одном — из «Страстей по Матфею». В ариозо «Am Abend» (№ 74) мотив дрожи (Zitterbtwegung), выраженный тремоло шестнадцатых у первых скрипок, призван передать, как полагает Шеринг, шорох листьев. Это риторический прием синекдохи — название целого (вечера) по части (шорох листьев вечером). Но мотивом дрожи в XVIII веке передавался не только шорох листьев, но также страх, боязнь, тревога. Ассоциация с шорохом листьев вечером могла

¹ Schering A. Bach und das Symbol. 2. Studie. Bach-Jahrbuch, 1928. S. 122.

² Там же, с 121.

³ Там же, с. . 125.

возникнуть только в связи с текстом: «Вечером, когда стало прохладно». Значит, связь здесь не чисто музыкальная, а через текст. Другие примеры Шеринга также связаны с текстом, без текста же они многозначны. Поэтому он и ограничивается образцами вокальной музыки. Но предположим, что мы не знаем текст: услышим ли тогда в тремоло этого ариозо шорох листьев вечером? Шеринг отвечает отрицательно: сейчас мы этого не слышим; в лучшем случае только догадываемся или знаем, но не чувствуем¹. Если же музыка что-то означает и если, как признает и Шеринг, есть «глубочайшая связь между языком и музыкой», то это должно быть понятно и без текста, хотя адекватно никогда не сможет быть выражено словами. Но некоторые аналогии между словесным языком и музыкальным, между словесными риторическими фигурами и музыкальными оборотами слышны и сейчас и могут быть сформулированы. Здесь важны, конечно, не греческие названия фигур, а сама аналогия.

Теоретики XVIII века в учении о применении риторических приемов в музыке исходили из текста: анализируя текст, они выясняли, какие слова и как выделить. В некоторых случаях для выделения слова достаточно было подъема или опускания мелодической линии, или паузы, или акцента (эмфазис). В других случаях считалось нужным для выделения слова повторить его, или повторить часть фразы, либо целую фразу. Риторика разработала ряд технических приемов, как повторять, комбинировать, соединять слова (словесные фигуры) или части фразы и целые предложения (речевые фигуры). Музыкальные теоретики давали практические советы — во-первых, как подходить к тексту, повторять и соединять слова для более выразительного выделения главной мысли, и, во-вторых, как музыкально выразить эти словесные и речевые фигуры. Это были большей частью практические советы, реже обобщаемые правила, как в вокальном выражении текста, пользуясь приемами ораторской практики, использовать возможности имитационной и мотивно-вариационной техники, которая в XVIII веке достигает в Бахе своего совершенства.

Я пытаюсь исходить непосредственно из музыки, минуя текст, поэтому выбираю примеры преимущественно из инструментальных сочинений. Иногда обращаюсь и к вокальной музыке: текст в некоторых случаях помогает лучше понять смысл и значение мо-

¹ Там же, с.135—137.

тива или определенного музыкального оборота. Если некоторые мотивы, соединения мотивов, музыкальные обороты аналогичны словесным и речевым фигурам, то эту аналогию можно обнаружить и непосредственно на инструментальной музыке. Но также, как риторика (и поэтика) предполагает морфологию и синтаксис словесной речи, так и музыкальная поэтика невозможна без предварительного изучения морфологии и синтаксиса музыкального предложения. Если есть аналогия между словесной речью и музыкальной, то музыкальной поэтике должны предшествовать музыкальный синтаксис и морфология мотива, то есть, иначе говоря, вопросы строения музыкальной речи.

Этим вопросам музыковеды уделяли немало внимания и в прошлом, и в наше время. Тем не менее, как справедливо замечает Ю. Н. Тюлин, это — «вероятно, самая трудная область музыкальной формы», и данная область «в сущности, еще очень слабо научно обоснована и мало разработана»¹. Тюлин предлагает строение музыкальной речи рассматривать под историческим углом зрения — изучить, как ее закономерности преломлялись в условиях различных исторических стилей. В поставленных себе узких рамках я пытаюсь осветить по-новому некоторые из этих вопросов на примере музыкальной речи Баха.

Я исхожу, опираясь на учение о риторике, из аналогии слова в речи и мотива в музыке. И подобно тому, как лингвистика разбирает морфологию слова, так я стремлюсь разобраться в морфологии баховского мотива, чему посвящаю содержание первого раздела данной главы. Для анализа и сравнения избираются несколько мотивов, которыми, естественно, никак не исчерпывается все богатство музыкальной речи Баха. Я их избрал не только потому, что они часто встречаются в его музыке, но и потому, что это — простейшие по своему строению мотивы, которые именно из-за простоты строения легче всего поддаются сравнению с морфологией слова. Но при этом, конечно, постоянно также необходимо иметь в виду различия, существующие между функцией слова в речи и мотива в музыке, равно как и учитывать их специфические особенности.

Музыкальный мотив, его характер и значение, определяется многими моментами, назовем их координатами мотива. Первая

¹ Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Л., 1962. С. 3.

координата — высотная: величина и направление интервалов мотива. Абсолютная величина интервала мотива, особенно у Баха, не остается постоянной — при повторении мотива она может изменяться в некоторых пределах. Постоянными остаются направления интервалов, вернее отношения направлений, которые сохраняются и в зеркальном отражении мотива по горизонтальной оси (обращение) и по вертикальной (ракоходное движение). Условно этот момент или эту координату можно назвать топологической¹. В топологическом отношении множество мотивов практически неисчислимо. Но возможна, во всяком случае в принципе, классификация мотивов по топологическому критерию. Топологический мотив можно назвать идеей мотива и составить классификацию топологических мотивных идей. Как осуществить это практически — другой вопрос.

Меня интересует преимущественно топологическая координата. Теоретики XVIII века, приводя примеры риторических фигур в музыке, тоже ограничивались преимущественно линейными моментами — развитием мелодической линии. Поэтому я не касаюсь остальных координат мотива — ритмической, тональной, тембровой и других. Но от одной координаты — артикуляционной — я не могу полностью отвлечься: мотив живет в произношении. Хотя я и не занимаюсь здесь вопросами артикуляции, но иногда их нельзя игнорировать: цезура определяет начало и конец мотива, ямбическое или хорейское произношение меняет смысл и значение.

Во втором разделе этой главы я пытаюсь применить результаты морфологического исследования некоторых мотивов к анализу Аллеманды из соль-мажорной Виолончельной сюиты. Здесь я перехожу и к синтаксису, и к поэтике музыкальной речи, при этом, повторяю, ограничиваюсь только одной темой: истолкованием некоторых сторон композиционной техники Баха и принципов мотивно-вариационного развития мелодической линии с помощью риторических (или поэтических) фигур. В заключение несколько подробнее останавливаюсь на одной из фигур, которая встречается у Баха довольно часто — на фигуре сентенции, то есть изречения.

¹ Топология — часть геометрии, изучающая фигуры независимо от их размерностей.

I.

В До-мажорной двухголосной инвенции главный мотив проводится в двух формах: в основной и в обращении. Он часто встречается и в других произведениях Баха, — например, в Прелюдии XVII из первого тома Хорошо Темперированного Клавира (в дальнейшем: ХТК) такты 33—35. Он проводится здесь дважды: во втором случае (b) полностью соответствует обращению главного мотива в инвенции, в первом случае (a) изменено начало мотива: вместо трех звуков — пять: скрытый голос *ges—f—es—d—des—c* при скрытом органном пункте на ля-бемоль. Тот же мотив в Арии для сопрано № 58 из «Страстей по Матфею»¹. Как и в Инвенции,

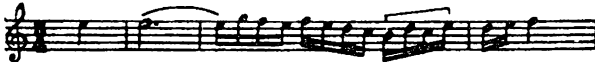
1 Прелюдия XVII



двум восходящим терциям предшествуют три звука: *ми—ре—до*, но окончание мотива другое. В Осанне из си-минорной Мессы он

П. М. № 58

19



проводится во всех голосах, — например, у альты в такте 14, но здесь двум терциям предшествуют не три, а два звука на одной высоте. В девятнадцатом такте в партии сопрано снова две восхо-

Месса. Осанна

20



дящие терции, но начало и конец мотива — иные. В восьмом такте в басах три восходящих звука не перед терциями, а после них. В

¹ Принятые сокращения в нотных примерах: П.М. — пассионы по Матфею, П.И. — пассионы по Иоанну, Ит. — Итальянский концерт, Гольдб. — Гольдберговские вариации, Кант. — кантата, Синф. — симфония, и т.д. I. Пр. XVII означает: ХТК, I том, Прелюдия XVII и т.д.

21



Арии для сопрано из Кантаты № 70 двум нисходящим терциям

22

Месса Осанна



предшествует только один звук и изменено заключение мотива. В Гавоте из Третьей скрипичной партиты те же две нисходящие терции, но уже в другом окружении.

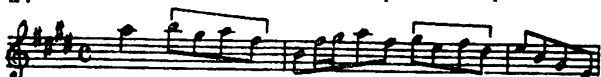
23

Кантата № 10 Ария № 5



24

Скрипичная партита III. Гавот



Подобных примеров в музыке Баха множество: ядро мотива сохраняется, меняется начало и конец. Неизменное ядро мотива можно назвать мотивным корнем по аналогии с корнем слова. В языкознании основной неделимой частью речи считается морф. Морф определяется как последняя значимая, то есть имеющая значение, часть слова¹. Морфы разделяются на корневые и аффиксальные, аффиксальные морфы снова разделяются:

- префикс (приставка);
- суффикс (часть слова между корнем и окончанием);
- интерфикс (соединительный аффикс между двумя корнями слова);
- флексия (окончание);
- постфикс (часть слова, следующая за окончанием, — например, в глаголах частица «сь» или «ся»).

Это разделение, во всяком случае частично, применимо и к музыке. Во всех приведенных примерах сохраняется последователь-

¹ Грамматика современного русского литературного языка. М., 1970. § 21.

ность двух восходящих или нисходящих терций, соединенных секундовым шагом. Это — мотивный корень. Он имеет всегда определенный музыкальный смысл или значение: преодоление некоторого препятствия, упорство, устремленность. Пропуск в первой терции звука, к которому мотив возвращается, как бы обходя его, и противоположность направлений движения всего мотива и шага на секунду между терциями создает эту устремленность и упорство. Основной смысл или значение мотивного корня остается тем же, но звуки, предшествующие мотивному корню или следующие за ним, привносят индивидуальные особенности в основное значение. Иногда довольно сильно изменяя его. То же самое мы имеем в словесной речи: слова *стол*, *столоваться*, *столовая*, *престол*, *престольный* праздник, *застольная* песнь имеют один и тот же корень, но значения их различны. По аналогии со словесной речью звуки, тесно примыкающие к мотивному корню и составляющие вместе с ним один мотив, можно назвать аффиксальными морфами или просто аффиксами и, как в языкознании, разбить аффиксы на классы в зависимости от места, которое они занимают по отношению к мотивному корню: префикс — приставка, флексия — окончание; эти два аффикса наиболее часто встречаются в музыкальной речи. В примере 18 префикс из пяти звуков (вместо трех в Инвенции) придал тому же мотивному корню значительно большую энергичность, чем в третьем такте Инвенции. Ко второму мотивному корню из этого же примера флексией будет первое *до*, последние три звука можно считать постфиксом. Здесь тоже есть аналогия со словесной речью: *мою* — действительный залог, *моюсь* — страдательный, постфикс «сь» изменил залог глагола, то есть направленность действия: *моюсь* — *мою себя*. И также в примере из Прелюдии постфикс — последние три звука — изменил направленность мотива: подчеркнут последний звук — *до*. В первой главе в примере 4 из Аллеманды постфикс я назвал добавочным окончанием мотива. Сравнивая примеры 18—24, можно заметить, как изменяется значение мотива в зависимости от того или иного префикса, флексии, постфикса: увеличивается или ослабляется напряженность мотива, тяжесть, направленность, упорство или устремленность. Подобные изменения значения музыкального слова в зависимости от аффиксов можно назвать, как и в словесной речи, морфологическими.

Смысл слова в предложении и смысл самого предложения, однако, меняется и от пунктуации, интонации, акцента. Это отно-

сится уже к синтаксису. И также можно говорить о синтаксисе музыкальной речи: артикуляция, фразировка, например, цезура во втором такте примера 18. В музыке к этому присоединяется еще момент гармонический, ритмический, тембровый. Например, некоторая легкость мотивов в примерах 20—22 в сравнении с примером 18 определяется не только аффиксами, но и темпом, и ритмом на $\frac{3}{8}$. Наконец, слова могут употребляться и в переносном значении, некоторые для увеличения эмоционально-эстетического воздействия повторяются или различно сочетаются. Это относится уже к риторике (или поэтике). И также в музыкальной речи. Во втором такте примера 18, в примере 24 повторение двух одинаковых мотивов — определенная риторическая фигура (эпизейксис). Об этом я говорю дальше, а сейчас приведу еще два примера, из которых видно, как сильно меняется значение мотивного корня от присоединения аффиксов. Оба примера из Аллеманды Первой виолончельной сюиты.



Мотивный корень тот же: две нисходящие терции. Префикс к нему — *до—си—до*, подчеркнутый к тому же большим скачком, создает напряженность начала мотивного корня и придает ему определенную направленность: префикс, сильно акцентирует *ре*, но не отрывает его то дальнейших звуков, мелодия от *ре* стремительно направляется вниз к *соль-диез* — это его флексия. В примере 26 префикс — раскачивание на *си*: *h—d—g—d—h*, последнее



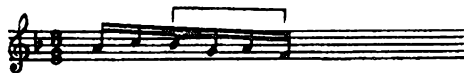
си — одновременно конец префикса и начало мотивного корня. Префикс снова акцентирует первый звук мотивного корня, но, в отличие от префикса в примере 25, здесь префикс — фигура раскачивания настолько тяжела, что почти отрывает второе *си* от мотивного корня; а это выделяет *соль* в мотивном корне и акцентирует первое *соль* в третьей четверти — флексию мотива, отрывая ее от следующих трех звуков. В первом случае флексия — *соль-диез*

— неустойчивый эмфатический устой, во втором случае флексия *соль* — сильный логический акцент.

В словесной речи слова имеют основное и переносное значение, например: море *волнуется*, нива *волнуется*, человек *волнуется*. Во втором случае еще есть некоторая пространственная аналогия, в третьем и ее нет, это чистая метафора. В словесной речи имеются омонимы — одинаковые слова, имеющие разный смысл, — например, слово «коса» имеет три значения; в этом случае значение слова определяется смыслом всего предложения в целом. И так же в музыке. В *Polacca* из Менуэта Первого Бранденбургского концерта мы находим тот же мотивный корень из двух терций, префикс к нему — терция в первой восьмой. Этот префикс, а также общий

27

Бранденбургский концерт № 1. *Polacca*



ритм, из мотива преодоления препятствия создали мотив преодоленного препятствия — колыбельный мотив или мотив спокойного укачивающего волнения на море. Величина интервалов мотивного корня — та же, что и в прежних мотивах упорства, но звучит он совершенно иначе, общего с ними столько же, сколько в косе, которой косят, с женской косой; это — омоним.

Совокупность нескольких схожих или подобных морфов называется морфемой¹. В примерах 28, 29 из пяти мотивных корней у

28



Месса. *Осанна*



29

Виолончельная сюита II. *Аллеманда*



¹ Грамматика современного русского литературного языка, § 25.

трех вместо первой терции стоит кварта, в одном — секста и кварта. Это новые варианты прежнего корневого морфа, все они принадлежат к одной морфеме. К этой же морфеме можно отнести и мотивные корни из двух кварт в Аллеманде из Второй клавирной партиты (пример 1). Вся фраза (в правой руке) немного напоминает третий и четвертый такты из до-мажорной Инвенции. В обоих случаях: 1) общее направление движения вниз, 2) префикс к каждому из трех (в Инвенции — из четырех) мотивных корней — три диатонически нисходящих звука, 3) флексия — один звук после мотивного корня на тон или полтона выше нижней границы предшествующего интервала и стоит на относительно сильной доле такта. Но на фоне этой общности сильнее выделяются различия: в Инвенции каждая волна (секвенция) идет вниз в префиксе и вверх в мотивном корне, общий диапазон волны — кварта; в Аллеманде оба морфа идут вниз, при этом интервалы в корне вместо терций — кварты, общий диапазон каждой секвенции — септима. В Инвенции префикс непосредственно вливается в корень, в Аллеманде префикс на третьем звуке, как бы встречая препятствие, отталкивается, отчего первый звук корня выделяется сильнее, чем в Инвенции; как и в примере 26, префикс почти отрывает первый звук корня от следующих трех звуков. Поэтому сильнее выделяются шаги на секунду вверх, и флексия, и весь мотив в Аллеманде звучит напряженнее. Морфема корня та же: преодоление препятствия, устремленность, но в Аллеманде и припятствие сильнее, и преодоление более напряженное. В третьем и четвертом тактах Инвенции — четыре более плавных волны, поэтому сильнее чувствуется устремленность, чем препятствие; в Аллеманде — сильнее упорство в преодолении некоторого препятствия.

В языкознании совокупность одних и тех же фонем сама по себе еще не определяет морф. Например, в словах *пробежать*, *продумать*, часть слова «про» — префикс. Но в слове *простоватый* те же три фонемы «про» — не префикс и вообще не имеют никакого смысла, они являются частями корня: *прост*—*оват*—*ый*. В Аллеманде из Второй партиты *ля-бемоль— соль — фа* (пример 1) — префикс, но отталкивание от *фа* почти отрывает следующее *соль* от корня. Если бы дальше после *ре* вместо второго скачка на кварту вниз мелодия плавно поднималась вверх, то *соль* полностью оторвалось бы от *ре* и присоединилось к первым трем звукам в затакте. Тогда первые четыре звука *as—g—f—g* стали бы самостоятельным мотивным корнем без префикса и флексии или, как

говорят в лингвистике, с нулевым префиксом и флексией. Это уже новый мотив, такой же, как в первом такте Аллеманды соль-мажорной Виолончельной сюиты (смотри пример 85). В подобных случаях не предшествующее определяет последующее, а последующее — предшествующее: в клавирной Аллеманде вторая кварта удерживает *соль*, не дает ему оторваться от следующих трех звуков. В виолончельной Аллеманде диатоническая восходящая гамма отрывается от предшествующего звука, он входит в предшествующий мотивный корень, хотя скачок после него тот же на кварту вниз.

Э. Курт говорит, что у Баха «в одноголосном развитии единство мотива выдерживается гораздо менее строго, чем у классиков (Курт имеет в виду Гайдна, Моцарта, Бетховена — *Я. Д.*), при развитии основные черты мотива подвергаются гораздо большим отклонениям... в одноголосной линии мотив постепенно возникает из общего движения и также плавно и незаметно переходит в новые образования»¹. Дальше Курт говорит об искусстве плавного перехода, «тончайшие детали которого зачастую более ощущаются, чем поддаются формулировке»². Курт правильно отмечает особенности мотивной разработки у Баха. И все же, мне кажется, детали этих переходов не только ощущаются, но и поддаются словесной формулировке. Я пытаюсь это сделать путем сравнения нескольких довольно простых баховских мотивов; некоторые из них настолько просты, что встречаются и у других композиторов.

Значение мотивов может быть переменным: один переходит в другой, если его сдвинуть хотя бы на одно ритмическое деление, или раздвинуть один из интервалов хотя бы на полтона. Эти сдвиги нельзя назвать непрерывными, поскольку в нашей музыке есть наименьший интервал — полтона — и для каждого мелодического отрезка есть определенный метр, даже если он, иногда часто, как это бывает у Баха, нарушается: чтобы нарушаться, должно быть то, что нарушается. Эти основные мотивы иногда очень точно определяются, иногда сохраняется только общий рисунок мотива — идея мотива. Но и идея мотива, или морфема, поддается формулировке и определению границ ее вариации. Мотив Баха или идею баховского мотива я сравнил бы с монадой Лейбница, который был старшим современником Баха, или еще

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. С. 169.

² Там же. С. 173.

лучше — с квантом мелодической энергии; а кванты, как известно, величины не непрерывные, а дискретные (то есть прерывные).

СРАВНЕНИЕ НЕКОТОРЫХ БАХОВСКИХ МОТИВОВ

Мотив арки

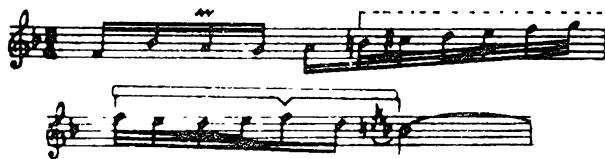
Аркой я называю последовательность нисходящих, а потом восходящих звуков или раньше восходящих, а потом нисходящих; в первом случае образуется вогнутая арка, во втором — выпуклая. Начало и конец арки назовем опорой, правильными арками назовем арки, удовлетворяющие следующим условиям:

- 1) обе опоры — один и тот же звук;
- 2) все звуки арки одинаковой длительности;
- 3) несхождение и восхождение мелодии идет по тем же самым звукам

Интервал между началом арки и — опорой — и низшим (или высшим) звуком можно назвать диапазоном арки. Арки различаются: непрерывные — по ступеням гаммы и разрывные — скачками. И те и другие бывают простыми и составными. Основное назначение простой арки — раскачивание на опорах, создающее напряженность второй опоры, которая в таком случае служит началом нового корневого мотива. Непрерывная простая арка небольшого диапазона обычно создаст эмфазис на второй опоре, особенно в медленном темпе; разрывная арка — логический акцент тоже на второй опоре (смотри пример 26). В примере из *Andante* Ита-

30

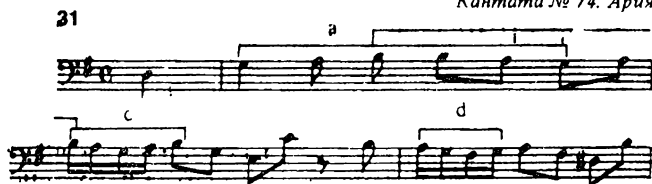
Итальянский концерт, часть II



льянского концерта, арка — префикс к мотивному корню: фа-ре—до—си-бемоль, первая опора — логический акцент, арка переносит его силу на вторую опору, которая в этом случае станет эмфазисом. Логический акцент на первой опоре подготовлен подъемом мелодии в предшествующем такте. Этот подъем можно

считать префиксом к арке вместе с мотивным корнем. Подобные двойные префиксы бывают и в словесном языке. — например, в слове: *со—при—* коснуться. Аналогичные арки с тем же диапазо-

Кантата № 74. Ария для баса

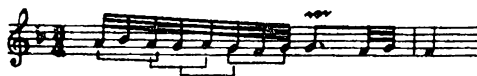


ном в басовой арии из Кантаты № 74 (такт 55). В третьем такте примера 31 мотивный корень тоже имеет два префикса: *си* за тактом и арку (d). В первых двух тактах две арки: первая — выпуклая — (a) с опорами на *соль* и префиксом *ре* — самостоятельный мотивный корень, вторая (c) — префикс к мотивному корню. Но эти два такта можно рассматривать и как сплетение трех арок *a—b—c*: арка «b» начинается в середине арки «a» — на втором *си*. Келлер тоже приводит примеры, когда два последних звука первого мотива одновременно являются первыми звуками второго мотива¹. Наконец, возможно и третье толкование: арка «с» в точности повторяет арку «b», только вдвое быстрее. Тогда затакт и следующая половина такта до первого *си* — самостоятельный мотивный корень, исполняющий функцию префикса к двум аркам вместе с главным мотивным корнем: *си—соль—ми—до*. Или, продолжая аналогию со словесным языком, можно понимать эти два такта, как слово, составленное из двух корней, соединенных интерфиксом: к тому же первый мотивный корень кончается на *си*, а второй — начинается с *си*. Но интерфиксом я считал бы только первую арку (b), вторая слишком тесно примыкает к своему корню.

Арки с диапазоном до двух тонов — обычно выписанные в нотах группетто; арки с диапазоном меньше двух тонов можно назвать микроарками; трель — составные сцепленные микроарки. В при-

Итальянский концерт, ч II

32



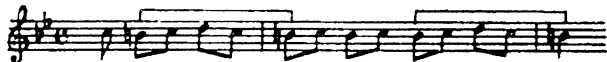
¹ Keller H. Klavierwerke Bachs. S. 225.250.

мере из *Andante* Итальянского концерта четыре сцепленных микроарки: выпуклая микроарка переходит в вогнутую, вогнутая в выпуклую. Микроарки из тридцать вторых подготовительная: ст- эмфазис на *соль*, *doppelt-cadence* (w) увеличивает его напряженность повторением: *g-- a - g---a---g*. тогда как ожидается заключительное *фа*.

Если арки небольшого диапазона имеют самостоятельное мотивное значение и не являются только префиксом к мотивному корню, то обычно служат не для напряжения, а для разрядки энергии: колыбельный мотив в начале хора № 26 из «Страстей по Матфею» на слова: «так спят наши грехи» — составлен из двух выпуклых арок с опорами на *си*; это два мотивных корня, соединенных сцепленными микроарками. Две аналогичные арки, только вогнутые, в первом такте теноровой арии из Пасхальной оратории. Их можно понимать также, как три сцепленных арки, тогда средняя — выпуклая. В ариозо № 18 из «Страстей по Мат-

33

П. М. Хор № 26



фею» мотив гобоев — арки, сопровождающие речитатив. В быстром темпе мотив из арок, переходящих одна в другую, — мотив волнения или тревоги. Таковы арки с диапазоном в кварту у соли-

Кантата № 26 Ария для тенора

34



рующей скрипки, затем у тенора из арии кантаты № 26. С таким же диапазоном арки в басах хора, следующего за дуэтом № 33 в «Страстях по Матфею».

Функция непрерывных арок с большим диапазоном — в октаву и больше — иная: они служат для общего развития музыкальной энергии. Ю. Тюлин называет подобные нетематические образования «общими формами движения»¹. В такте 77 скрипичной Чаконы правильная вогнутая арка с опорами на *ля*; в Чакоме есть

¹ Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. С. 9.

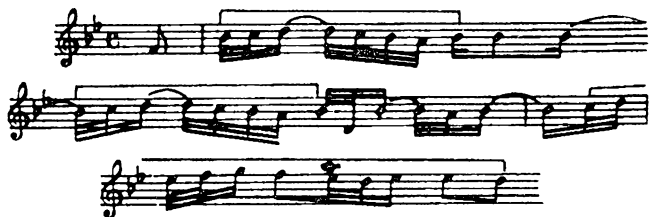
и другие почти правильные и неправильные, непрерывные и прерывные арки; также в первой части Пятого Бранденбургского концерта, начиная с такта 139. Хроматическая фангизия и fuga для клавира начинается с большой выпуклой арки.

Разрывные или аккордовые арки можно назвать фанфарными¹. Последовательность фанфарных арок очень напряженная. При увеличении интервалов фанфарных арок напряженность нарастает. Они часто встречаются у Баха, например, в прелюдиях к виолончельным сюитам. Диапазон их бывает до двух октав (такт 48 Прелюдия из Третьей сюиты). Одна фанфарная арка обычно префикс, создающий сильный акцент на второй опоре, с которой начинается мотивный корень. Фанфарная арка в отличие от непрерывной создает логический акцент, а не эмфазис. Очень сильный логический акцент создает вогнутая арка в 9 и 10 тактах Аллеманды из Первой виолончельной сюиты (пример 26).

Неправильные арки часто бывают очень выразительными корневыми мотивами. Вступительное скрипичное соло в начале

35

Кантата № 97. Ария для тенора



теноровой арии из Кантаты № 97 — фраза из трех неправильных выпуклых арок каждая с префиксом из одного звука и с опорами на *си-бемоль*. Синкопы на *ре* — эмфазисы. Последняя арка диапазоном в сексту не возвращается в свою опору, останавливается на *ре*, и вся фраза звучит незавершенной; ответ на нее — после небольшой паузы в следующих тактах. В Сарабанде из Четвертой виолончельной сюиты в 9–10 тактах — две выпуклые неправильные арки с опорами на *си-бемоль* (пример 92). Эти арки тоже не префиксы, а самостоятельные мотивные корни — мотивы качивания или блаженства. Аналогичные две арки и во второй части Сарабанды с опорами на *ми-бемоль*.

¹ Термин И. Браудо. См.: Браудо И. Артикуляция. С. 21.

36



Совершенно особого вида вогнутая арка с диапазоном в квинту и с опорами на *ми-бемоль* в Аллеманде Четвертой виолончельной сюиты. Она была бы правильной аркой, если бы каждые два звука не повторялись дважды. Но именно это повторение слигованных секунд придает арке спокойный характер самостоятельного мотивного корня. Арка имеет префикс — первые две шестнадцатых за тактом, и флексию — неправильную вогнутую арку в следующем такте. Мотивы из арки появляются затем в 28 такте — только нисходящая ветвь арки и в конце 30 такта — две пары шестнадцатых на вершине большой выпуклой арки. Аналогичная арка со слигованными секундовыми ходами и диапазоном в полтора тона — у флейт теноровой арии из Пасхальной оратории; это тот же мотив сцепленных арок, что и в вокальном голосе.

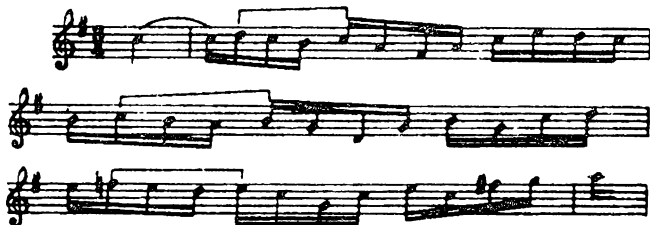
Мотив отталкивания

Если мяч катится с горы, то его потенциальная энергия переходит в кинетическую. Если мяч встретит препятствие, то отскакивает, отталкиваясь от препятствия: отталкивание увеличит его потенциальную энергию, то есть даст возможность совершить новую работу. В первом такте Аллеманды из соль-мажорной Виолончельной сюиты (пример 85) мелодия после начального устоя на *си* отрывается от него, спускается до *фа-диез* и, как бы встретив препятствие, отталкивается на *соль*. После *соль* — ясная цезура, скачок на кварту вниз и начало нового мотива — мелодическая линия диатонически подымается на октаву. Три диатонически нисходящих звука вместе с четвертым, поднимающимся на тон или полтона, я называю мотивом отталкивания, если последний звук попадает на относительно сильную долю такта, то есть сильную по отношению к предшествующему звуку, от которого он отталкивается. Мотив отталкивания обычно не имеет ни пре-

фикса, ни флексии, их функцию выполняют цезуры — легкая до мотива и сильная после него. Отталкивание создает новое напряжение энергии, после отталкивания обычно скачок на терцию или кварту вниз, потом новый подъем мелодической энергии.

37

Гольдб. вариации. Ария



В примере из Гольдберговских вариаций приведены три мотива отталкивания, первый из них также, как и в Аллеманде, после долгого устоя. Долгий устой перед мотивом отталкивания увеличивает напряженность и силу отталкивания.

В 11—12 тактах девятой Инвенции первый мотив отталкивания усилен вторым таким же мотивом (фигура нарастания

38

Инвенция IX



напряженности — климакс) и мелодическая линия в двух тактах поднимается на две октавы, но не непрерывно, а преимущественно скачками. В первых четвертях трех тактов — шестнадцатые: перед отталкиванием — нисходящие, перед логическим акцентом в последнем такте — восходящие. Первые половины трех тактов в ритмическом отношении вполне однородны, даже скачок после третьей восьмой в последнем такте тот же — на терцию вниз. Тем сильнее противоплагаются восходящие шестнадцатые в третьем такте нисходящим, в первых двух тактах. Это пример частого у Баха контраста в однородном.

В 12--13 тактах *Andante* из Итальянского концерта мотив отталкивания усилен мордентом, что обычно не бывает в таких случаях; после скачка вниз на терцию — фанфарный мотив подъема.

В 19-й Фуге из II тома ХТК устой раньше на *do*, потом на *ре* подготовлен мотивами, которые я называю мотивами обхода

39

II Фуга XIX

The image displays the first system of a piano accompaniment for a fugue. It consists of four staves of music. The first staff shows a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music begins with a whole rest in the treble and a half note in the bass. The second staff features a treble clef with a whole rest and a half note in the bass, with a slur over the bass line and an 'x' above it. The third staff has a treble clef with a slur over the upper line and an 'a' above it, and a bass clef with a slur over the lower line and an 'a' below it. The fourth staff continues the melodic lines in both hands with various slurs and ornaments.

(«а») — о них будет дальше сказано. Мотив отталкивания появляется после скачка на терцию вверх во втором такте. После отталкивания, как обычно, скачок вниз на квинту, затем — обращение мотива отталкивания; обращение я буду называть восходящим мотивом отталкивания, основной — нисходящим. Скачок после отталкивания в восходящем мотиве может быть и вверх и вниз. Восходящий мотив отталкивания звучит не так

напряженно, как нисходящий. С конца второго такта в ответе повторяется на квинту выше восхождение мелодической линии преимущественно скачками на терцию вплоть до нисходящего мотива отталкивания. Далее мелодическая линия опускается тремя волнами секвенциями до исходного звука — *ми*. Восходящее движение у Баха обычно сопутствует напряжению мелодической энергии, нисходящее — разряжению. Напряжение — один такт с двумя синкопами, в разряжении — периодичность секвенций, волнообразное движение; оно создается чередованием нисходящего мотива отталкивания с восходящим, восходящий мотив разряжает энергию, создаваемую предшествующим нисходящим. Снова контраст в однородном: одинаковая ритмическая фигура обоих мотивов, скачки после мотива отталкивания; но направления мотивов и скачков противоположные, скачок на кварту вниз звучит напряженнее скачка на терцию вверх, в басу шестнадцатая с восьмой подчеркивает препятствие и отталкивание нисходящего мотива в первом голосе. Контрастность каждой волны придает некоторую напряженность и нисходящему движению мелодической линии. Подобные разряжения мелодической энергии можно назвать напряженными разряжениями.

В пяти тактах 12-й Фуги из второго тома ХТК (такт 49) — неправильная арка с опорами на *си-бемоль*² и *до*³ и с точкой перегиба (то есть низшим звуком) на *фа*¹. Здесь начинается подъем мелодической линии тремя секвенциями, каждая из них — нисхо-

40

II. Фуга XII



дящий мотив отталкивания с последующим фанфарным мотивом. После кульминации на *до*³ мелодия опускается до того же *фа*¹, с которого начался подъем (в примере эти такты не приведены).

Мотив отгалкивания не обязательно должен быть четырехзвучным. В четвертой Инвенции шестизвучный мотив отгалкивания слит с аркой, прерванной скачком на септиму; нисходящая ветвь арки с опорами на *ми* одновременно является мотивом от-

41

Инвенция IV



галкивания, последний звук его — *фа* в следующем такте. Мотивы отгалкивания, сливающиеся с одной из ветвей арки, встречаются обычно в трехдольном размере и не выделяются из общего непрерывного движения. Примеры можно найти в Прелюдиях к Третьей и Пятой английским сюитам, во вступительном хоре к Кантате № 172, — вообще в тех преимущественно трехдольных произведениях, где имеются непрерывные составные арки большого диапазона. Неправильности в этих арках создают из одной из ветвей мотив отгалкивания.

В Пассье I из Пятой английской сюиты нисходящая ветвь арки становится мотивом отгалкивания. В следующих трех тактах

42

Английская сюита V. Пассье

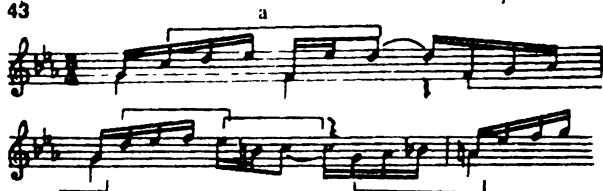


три скачка; они различаются не только количественно — диапазоном скачка, но и качественно: *си*² в последнем такте принадлежит к последующему фанфарному мотиву, скачок на октаву — внутримотивный; префикс к фанфарному мотиву — диатоническая последовательность в третьем такте, ведущая к *си*². Аналогичная ей последовательность во втором такте ведет к *до*³. Обе последовательности — двойной префикс к фанфарному мотиву. Если бы по аналогии со словесной речью расставить здесь знаки препинания, то после *си* во втором такте я поставил бы точку с запятой, после *до*, в третьем такте — запятую. Интервалы по величине возрастают, но их разделительная функция ослабевает, последний интервал в октаву уже не разделяет, а соединяет.

Мотив отгалкивания имеет варианты нисходящий и восходящий

Партита II. Сарабанда

43



ший, четырехзвучный и шенстизвучный. В Сарабанде До-минорной клавирной партиты — новый вариант восходящего мотива отгалкивания. Препятствие в мотиве «а» попадает на *ми-бемоль*, затем два скачка на септиму: вниз — вверх. Эта септима — соединяющая, она выделяет препятствие, на препятствии — эмфазис. Преодоление в первом случае на синкопе, в остальных оно задерживается на первой или второй четверти. Хотя каждый раз после преодоления препятствия скачок и мелодическое движение переходят из одного голоса в другой, это новый вариант мотива отгалкивания: преодоление на устое. Аналогичные преодоления на устое — в 9-й Прелюдии второго тома ХТК. В Одиннадцатой прелюдии из того же тома нет и скачков, мотив плавно переходит в

II. Прелюдия XI

44



другой голос. Этот вариант мотива отгалкивания настолько отличается от прежних, что его можно только в переносном смысле считать мотивом отгалкивания, то есть это — метафора.

В Сарабанде Первой виолончельной сюиты мотив отгалкива-

Виолончельная сюита I. Сарабанда

45

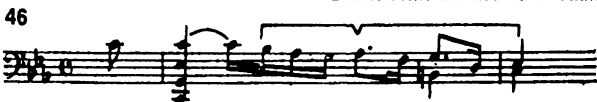


ния заканчивается на эмфатическом устое. Три нисходящих звука — правая ветвь прерванной большим скачком арки малого диапазона. Весь мотив только графически напоминает мотив отгалкивания; по звучанию и значению он так далек от него, что скорее всего это омоним.

В Пятой виолончельной сюите, в Прелюдии (такты 19, 25) и в Аллеманде (такты 1, 2, 7, 25, 28) мотив отгалкивания непосред-

ственно переходит в следующий мотив. Он начинается после долгого устоя, но так тесно сливается со следующим мотивом, что весь мотив отталкивания становится префиксом к следующему мотивному корню; последний звук мотива отталкивания — *ля-бемоль* — одновременно первый звук второго мотивного корня.

Виолончельная сюита V Аллеманда



Третий звук в четырехзвучном мотиве отталкивания можно назвать точкой перегиба: здесь меняется направление мотива. Четвертый звук, который отталкивается от предшествующего и попадает на относительно сильную долю такта, я назову критическим. У Баха существует множество форм отталкивания звука от предшествующей непрерывной последовательности звуков. Если интервал отталкивания, то есть интервал между точкой перегиба и критической точкой, больше одного тона, то мотив имеет уже другую функцию, а значит и другой смысл, хотя критический звук и может попасть на сильную долю такта. При этом не обязательно больший интервал скачка сильнее разделяет: скачок даже на септиму в середине арки — соединяющий скачок. (Дальше я приведу примеры соединяющих скачков.) Четырехзвучные мотивы с различными интервалами между точкой перегиба и критической больше одного тона (от малой терции до септимы) можно найти, например, в пятой Прелюдии из первого тома ХТК. В этой Прелюдии некоторые скачки скорее соединяют, чем разделяют, или: соединяют, разделяя.

Мотив разбега

Если мотив отталкивания сдвинуть на одну ритмическую единицу влево так, чтобы его начало стояло на относительно сильной доле такта, а конец — на слабой, то получим новый мотив с другой функцией и другим значением. Это мотив разбега. В примере из *Магнifikата* четыре звука, отмеченные скобкой снизу и буквой «а», можно принять за мотив отталкивания. Он и был бы мотивом отталкивания, если после него последовал бы скачок, а не мотивы «b» и «с». Мотивные корни определяются не только интервалами или предшествующими звуками, но и последующими. Мотивы «b» и «с» определяют ритм всего такта и первое *ре* в

такте от предшествующих трех звуков. Три звука за тактовой



чертой — префикс к теме из трех мотивов разбега.

Мотив разбега встречается у Баха в четырех формах: в основной, в обращении, в ракоходном движении, в обращении ракоходного движения. Если точка перегиба вниз, то мотив по аналогии с аркой можно назвать вогнутым; если вверх — выпуклым; если точка перегиба на втором звуке (на относительно слабом месте), то акцент на первом звуке мотива сильнее; если на третьем звуке, акцент слабее, чувствуется устремленность к концу или к следующему мотивному корню. В третьем такте Симфонии — три вогнутых мотива разбега, один — выпуклый. Мотивы с точкой перегиба на втором звуке назовем левосторонними, с точкой перегиба на третьем звуке — правосторонними. Первый мотив в примере — правосторонний вогнутый, он напоминает непрерывную арку с двумя опорами на *фа-диез*; и все же это не арка: вторая опора арки небольшого диапазона — обычно



эмфазис, здесь же ясно слышится на второй четверти логический акцент.



Иногда мотив разбега непосредственно вливается в следующий за ним мотив. В 13—14 такте седьмой Инвенции в трех нисходящих секвенциях напряженность ослабевает, но каждая секвенция начинается с мотива разбега. От этого и в самом

разряжении мелодической энергии чувствуется некоторая напря-

50

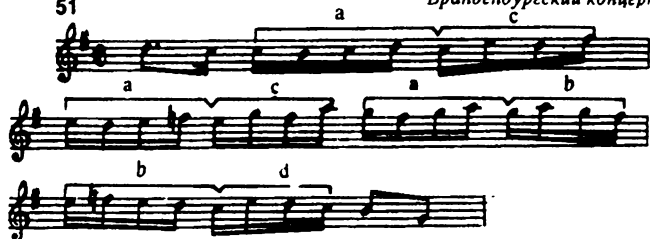
Бранденбургский концерт № 3



женность — напряженность преодолеваемого препятствия. В первой части Третьего Бранденбургского концерта мотив разбега у скрипок трижды непосредственно вливается в следующий за ним мотив. Это уже в буквальном смысле слова разбег: три разбега поднимают скрытый верхний голос на октаву, от re^1 до re^2 при скрытом органном пункте на re^1 . Скрытый нисходящий голос начинается в предшествующем первом такте: re^1 — do^1 — $си$ — $ля$ при

51

Бранденбургский концерт № 3



мнимом органном пункте на $соль^1$ (в примере не приведено). Во втором такте он переходит в явный голос, продолжается в мотиве разбега: re^1 — $ми^1$. В следующих пяти тактах (не приведенных в примере) начинается новая волна — то в явном, то в скрытом голосе. Такой же разбег в тактах 31—32. Буквой «а» помечены левосторонние вогнутые мотивы разбега, буквой «б» — левосторонние — выпуклые; мотив «с» — аналогичный обращению первого мотивного корня в До-мажорной инвенции; мотивы «d» и «с» я называю мотивами двойного и простого обхода, подробнее о них будет сказано дальше.

52

Виолончельная сюита IV. Прелюдия



В Прелюдии Четвертой виолончельной сюиты две пары правосторонних мотивов отталкивания, соединенные четырьмя шестнадцатыми, составляют неправильную арку с опорами на *соль*; это главная часть трехтактного периода; вступление к ней — диатоническая непрагильная арка с опорами на *до-диез* — в примере она не приведена.

В размерах $\frac{3}{4}$ три $\frac{3}{4}$ на шесть восьмых мотив разбега обычно шестизвучный. В До-мажорной Трио-Сонате, в *Vivace*, флейта на-

53

Трио-Соната III



чинает в первом такте мотивом разбега, переходящим в мотив отталкивания, скрипка — во втором такте, виола да гамба — в третьем. Все три мотива различно соединяются с последующим мотивом. В первом такте мотив разбега сливается с мотивом отталкивания: после *си* — скачок на терцию вниз, потом мелодическая линия подымается. У гамбы (такты 3—4) после мотива разбега — скачок на квинту, потом — два октавных скачка. В партии скрипки мотив разбега непосредственно вливается в следующий мотив (в примере приведена только партия флейты).

Следует особо подчеркнуть (это имеет отношение и к предыдущему и к последующему изложению): мотив определяется не только графическим видом мелодического рисунка. В теме до-мажорной Фуги из первого тома ХТК шестнадцатые третьей четверти внешне напоминают левосторонний выпуклый мотив разбега: первое *ми* немного акцентируется. Но как? Не как начало, а как конец предшествующего четырехзвучного мотива — обращения начала темы, первый звук которой тоже стоит на слабой доле такта, а последний — *фа* — на сильной. Особенно ясно это в интермедиях Фуги, когда четырехзвучный мотив начинается со слабой доли такта и заканчивается на восьмой или четверти.

Мотив обхода

Если в правостороннем мотиве разбега после точки перегиба, а в левостороннем — до точки перегиба раздвинуть интервал до терции, то получится новый мотив — мотив обхода: терция как бы обходит звук, и когда он появляется сразу же после обхода, то

выделяется сильнее. Мотив обхода имеет те же четыре формы, что и мотив разбега. В примере 39 — вогнутый правосторонний (в первом и втором тактах), в примере 51 — выпуклый левосторонний (d). Они помечены знаком х. В левосторонних мотивах обхода терция стоит вначале, поэтому сильнее выделяется начало мотива, правосторонние же устремлены к концу и акцентируют первый звук после терции, если он попадет в интервал терции; тогда это логический акцент, и он настолько близко примыкает к мотивному корню, что его можно считать флексией мотива обхода. В этом случае флексия — цель, к которой стремится мотив обхода. Но в медленном темпе, если этот звук долгий, как в К До-мажорной инвенции, он будет не логическим акцентом, а эмфатическим устоем.

В первом такте 11-й Инвенции на вершине почти правильной арки диапазоном в сексту и опорами на *ре* — правосторонний выпуклый мотив обхода. Различие восходящей и нисходящей ветвей мелодической волны (арки) можно назвать динамическим — оно заменяет наше *crescendo* и *diminuendo*. Но пропуск звука в мотиве обхода и затем его появление в интервале терции, где он был пропущен, придают иной качественный оттенок нисходящей ветви и, может быть, подготавливают последующие скачки на септиму. В этой Инвенции вообще много интересных примеров мотивов обхода. Правосторонний вогнутый — обычно на нисходящей ветви мелодической волны (такты 2, 4, 8—9, 20), правосторонний выпуклый — на восходящей или на вершине мелодической волны (такты 1, 3, 5, 9, 13, 16, 17). Левосторонний вогнутый в 10 такте — на восходящей волне, но здесь его функция — поднять мелодическую линию на кварту, левосторонние вогнутые мотивы обхода для этого наиболее приспособлены. В 21 такте тоже левосторонний вогнутый на вершине мелодической волны, функция его — дважды акцентировать *ля*² — наиболее высокий звук во всей инвенции.

В левосторонних мотивах обхода пропуск звука в терции — и возвращение к нему в следующей четверти — также слышен, но функция его иная в том случае, когда следующий за мотивом обхода звук попадет не в интервал терции, а выше. Из Аллеманды Второй виолончельной сюиты приведены два примера выпуклого левостороннего мотива обхода. Первый мотив (а) стоит на вершине мелодической волны, пропущенное в терции *до* появляется сразу же после мотива, акцент на нем логический.

Второй мотив (b) имеет иную функцию — раскачивания для

Виолончельная сюита II Аллеманда

54



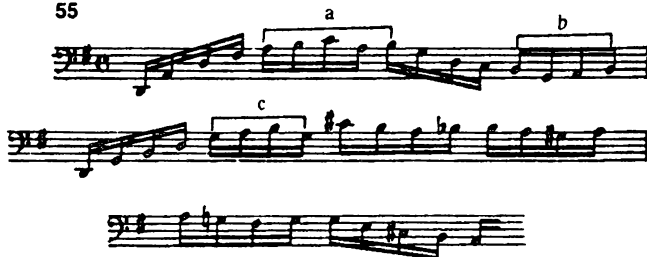
скачка на кварту. Различие функций двух одинаковых мотивов определяется здесь интонацией мелодической фразы: на вершине волны — одна, на нисходящей ветви у ее основания — другая. Но также и в словесной речи: одно и то же слово в зависимости от контекста меняет свой смысл, сохраняется только основное ядро значения, например: море *волнуется*, нива *волнуется*, человек *волнуется*. И также мотив: он многозначен, основное ядро сохраняется, но конкретные значения меняются в зависимости от логики (и поэтики) фразы.

Когда флексия левостороннего мотива обхода попадает в интервал терции (мотив «а» из примера 54), то мотив обхода звучит как мотив отталкивания, особенно если после него следует скачок и начинается новое движение (например, в Аллеманде Первой виолончельной сюиты такты II.9—10). В этом случае по аналогии со словесной речью левосторонний мотив обхода можно считать синонимом мотива отталкивания.

В 25—27 тактах Прелюдии Первой виолончельной сюиты три

Виолончельная сюита I Прелюдия

55



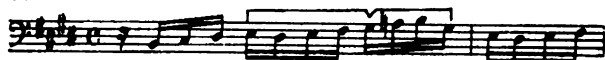
мотива обхода: два — на вершине двух мелодических волн — выпуклые, но правосторонние, один — вогнутый левосторонний. В мотиве, как и в слове, можно различать основное значение и производное — метафорическое. В мотиве «а» дано основное значение выпуклого правостороннего мотива обхода, в мотиве «с» — метафорическое: скачок на тритон вверх подчеркивает *до-диез* не логически, а эмфатически: *до-диез* — эмфазис. Функция

мотива «b» — основа иная, как это часто бывает в левосторонних вогнутых мотивах, мотив «b» создает раскачивание для скачка — в данном случае на сексту вниз, после чего начинается новая мелодическая волна. Эти два с половиной такта вообще очень напоминают риторическую фигуру усиления: во втором такте проводится та же мысль, что и в первом — мелодический подъем в первой четверти и выпуклый мотив обхода на кульминации. Но в третьей четверти первого такта мысль, не доведенная до своего логического завершения, внезапно обрывается (фигура обрывания — *sejunctio*); это тоже риторический (или поэтический) прием: мысль внезапно обрывается, чтобы сильнее обратить на себя внимание, и в следующем такте новые доводы — скачок на тритон, хроматизмы и три очень напряженных правосторонних мотива разбега доводят музыкальную мысль до логического завершения. В этом примере, мне кажется, особенно ясна неотделимость поэтики (риторическая фигура усиления) от синтаксиса (две коммы, составляющие фразу) и от морфологии (мотивы обхода и разбега).

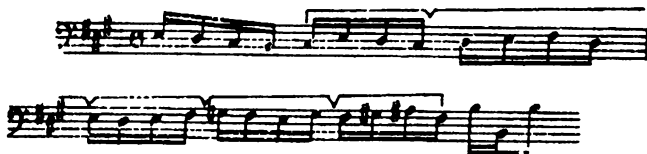
Фигура усиления проведена и в тактах 4—6 девятой Фуги из первого тома ХТК. Мелодическая линия выпячивается на октаву и

I. Фуга IX

56



внезапно обрывается скачком вниз. В примере мотив состоит из префикса — три звука — и двух субмотивов: левостороннего вогнутого мотива разбега, переходящего в правосторонний выпуклый мотив обхода. Мысль снова не завершена, как это ясно видно из следующих двух тактов: мелодия, не достигнув кульминации, падает вниз и снова тот же мотив левостороннего вогнутого разбега появляется дважды, и также на *ми*, набирая силу для следующего подъема. На третьей четверти опять мотив разбега, но на полтона ниже, и повторяется в точности тот же мотив из двух субмотивов, что и в четвертой, причем дважды: раньше на тон ниже, затем уже на терцию выше и, наконец, мотив разбега приводит к кульминации на *ми*. Здесь к фигуре усиления добавляется еще фигура задержания (*sustentatio*) и повторения (*epizeuxis*).



две пары мотивов обхода, соединенные мотивом разбега поднимают мелодическую линию почти на октаву. В этом примере — три из четырех возможных мотивов обхода.

Соединения различных форм мотивов обхода и мотивов разбега встречаются у Баха очень часто, по крайней мере треть фуг из ХТК содержит их. Различаются однородные и контрастные соединения этих мотивов. В однородных соединениях все мотивы или выпуклые, или вогнутые; если к тому же они или только левосторонние, или только правосторонние, то создаваемое ими напряжение, или напряженное разряжение, скорее — логическое, чем эмфатическое: подчеркивается однозначность восхождения или нисхождения мелодической линии. При контрастном соединении выпуклый мотив непосредственно переходит в вогнутый, левосторонний — в правосторонний: восхождение или нисхождение мелодической линии идет тогда волнами, в каждой волне — два направления: вверх-вниз или наоборот, но общее движение волн сохраняет одно направление, то есть волны идут или вверх, или вниз. Контрастность каждой волны создает некоторую двузначность общего мелодического движения, в отличие от однозначности однородных соединений мотивов. Логическое рассуждение всегда однозначно, тогда как эмфатическое, или шире — риторическое, поэтическое — по крайней мере двузначно: подразумевается, ощущается или чувствуется больше того, что непосредственно сказано. В однородных соединениях мотивов обхода и разбега слышится или только нисхождение, или только восхождение; в контрастных — восхождение через частичное нисхождение в каждой волне, либо наоборот.

При очень тесном контрастном соединении различных форм мотивов разбега и обхода два мотива иногда сливаются в один, тогда каждый из них — субмотив целого мотива. Особенно тесно сливаются в один мотив левосторонний вогнутый с правосторонним выпуклым, если второй мотив непосредственно продолжает

первый, как в девятой Фуге из I тома ХТК. В нисходящем движении соединяются левосторонний выпуклый и правосторонний вогнутый: смотри 22-ю Прелюдию из II тома ХТК, такты 12, 22 и другие. В этой Прелюдии вообще много разнообразных конт-

58

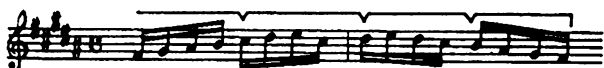
II. Прелюдия XXII



растных соединений мотивов разбега и обхода, например: в тактах 37—39 два крайних такта с противоположными направлениями движения окаймляют мотив из вогнутого и выпуклого субмотивов — вращение на *фа*, накапливающее энергию для последующего скачка на сексту. В Фуге же, следующей за этой Прелюдией, мотивы обхода почти все только левосторонние: вогнутые — при восхождении мелодической линии, выпуклые — при нисхождении. В 12-й Фуге из второго тома в третьем такте темы такое же контрастное соединение мотивов обхода, как и в 22-й Прелюдии. Вращение на *си-бемоль* окаймлено четырьмя восходящими шестнадцатыми слева и правосторонним мотивом разбега справа; с него начинается диатоническое восхождение мелодии до контрастного соединения мотивов, как и в третьем такте, но на кварту выше. В 23-й Прелюдии контрастное соединение мотива

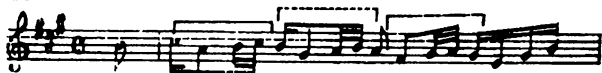
59

II. Прелюдия XXIII

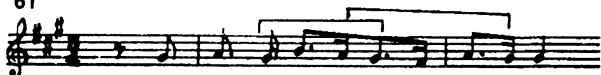


обхода с мотивом разбега вместе с предшествующими и последующими шестнадцатыми создают выпуклую арку с опорами на *фа-диез*, диапазоном в септиму и как бы с впадиной по середине. В подобных примерах мелодическая линия и ее рисунок воспринимаются слухом не только как временное явление, но и как пространственное: ведь и сами слова «вверх» и «вниз» заимствованы из пространственных представлений. О пространственном представлении мелодического движения говорит и Э. Курт¹.

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. С. 162.



Мотив обхода может быть ритмически изменен; таковы, например, три вогнутых левосторонних мотива обхода в Арии для сопрано № 5 из Мессы *h-moll*: раньше он проходит у скрипок, потом — в вокальном голосе. В арии для тенора 19 из «Стратей по



Иоанну» в тактах 25—26 левосторонний выпуклый мотив слит с правосторонним вогнутым — это два субмотива мотива вращения, префикс к нему — *соль-диез-ля*, флексия — *соль-диез*. Весь мотив — неправильная арка с опорами на *соль-диез*. Пунктированные восьмые с шестнадцатыми придают этому мотиву беспокойный, тревожный характер. Текст к нему: «где найду я успокоение?». Вообще же для мотивов обхода и вращения беспокойство и тревога не характерны, они создаются здесь пунктирным ритмом. Аналогично контрастное слияние левосторонне-



го мотива обхода с правосторонним у флейт в Арии для сопрано из Кантаты № 39 в седьмом такте. Мотив «а» имеет префикс — две тридцать вторые и стоит на вершине волны, которая начинается в первом такте примера мотивом из двух терций (мотив двойного обхода). В каждом из следующих трех тактов два мотива, первый из них с трелью повторяется трижды на новой высоте. Каждый из трех тактов имеет аналогичные начала и различные

продолжения (фигура анафоры). Все три с половиной такта — напряженное восхождение мелодической линии (фигура климакса — напряжения), на вершине мелодической волны — мотив «а».

В Жиге Пятой английской сюиты в такте 56 — контрастное



слияние двух мотивов (b) обхода снова на кульминации небольшой восходящей волны, вместе с флексией (*ми*) создается мотив вращения. В предшествующем такте мотив вращения (a) создается контрастным слиянием мотива обхода с мотивом разбега. В шестом такте Прелюдии Третьей английской сюиты тоже на вершине восходящей мелодической волны слиты мотивы разбега и обхода. В Арии для тенора № 32 из «Страстей по Иоанну» в тактах 7—8 с конца аналогичные контрастные слияния левостороннего мотива разбега и правостороннего мотива обхода создают извилистую линию между одинаковыми опорами — вращение — на второй части слова *Regenbogen*. *Regenbogen* — радуга, буквально: дождевая дуга; мотив вращения или двойной арки попадает на слово «дуга».

Мотив отталкивания не сливается с другими мотивами и обычно не имеет не только флексии, но и префикса. Арка небольшого диапазона в небыстром темпе завершается эмфазисом или логическим акцентом. Микроарки соединяются и сливаются (трель, группетто и др.), подготавливая или создавая эмфазис. Арки большого диапазона, тоже нетематические, — общие формы движения: они соединяются и сливаются, создавая нарастание или напряженность мелодической энергии. Тематические арки, обычно в медленном движении, иногда соединяются по две, по три, редко больше. Но совсем особого рода многочисленные и разнообразные соединения и слияния мотивов разбега и обхода. Число возможных соединений и слияний всех форм этих мотивов равно числу сочетаний из восьми элементов по два ($C_8^2 = 8 \cdot 7 / 2! = 28$), по три ($C_8^3 = 8 \cdot 7 \cdot 6 / 3! = 56$), по четыре ($C_8^4 = 8 \cdot 7 \cdot 6 \cdot 5 / 4! = 70$), и т.д.; каждый вид соединения придает особый индивидуальный оттенок напряжению или разряжению мелодической энергии, определяет характер волнового мелодического движения, кульминации и покоя.

Мотив двойного обхода

Мотив двойного обхода состоит из двух восходящих или нисходящих терций, иногда кварт (смотри примеры 18—26). Если следующий за последней терцией звук попадает в интервал терции, то это — логический или метрический акцент, если выше или ниже, то — эмфазис или промежуточный устой: функции двойного обхода — те же, что и простого. Но есть и отличие: мотив простого обхода, особенно левосторонний, иногда еще напоминает мотив арки; в мотиве двойного обхода этого уже нет. Есть какая-то внутренняя связь между мотивами арки, отгалкивания, разбега, простого и двойного обхода. Четырехзвучный мотив отгалкивания заканчивается микроаркой из трех звуков; если сдвинуть его на одно ритмическое деление влево, то есть на сильную долю такта, он станет мотивом разбега. Мотив разбега начинается или заканчивается микроаркой; если его первый или последний интервал раздвинуть до терции, он станет мотивом обхода, а этот, особенно левосторонний, иногда ощущается как арка, в которой пропущен один звук. Мотив простого обхода, если добавить к нему еще одну терцию или кварту, станет мотивом двойного обхода.

В примерах 18—26 приведены две формы мотива двойного обхода — основной и его обращение; каждый из них имеет еще три вида: две терции, терция и кварта, две кварты. Общее для всех форм этого мотива — нисходящая секунда соединяет две восходящие терции (или кварты); восходящая секунда соединяет две нисходящие терции (или кварты). В обоих случаях направление шага на секунду противоположно направлению всего мотива. В

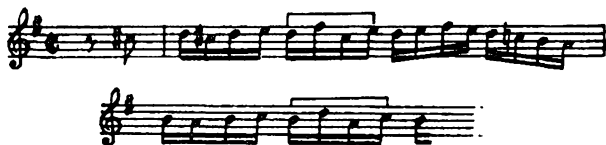


мотивах разбега и простого обхода третий и четвертый вариант получался в ракоходном движении и его обращении. Ракоходное движение мотива двойного обхода совпадает с его обращением. Варианты этого мотива (помимо обращения) определяются вели-

чиной среднего интервала, соединяющего первый интервал с третьим. Две терции, соединенные квартой в противоположном направлении, дают второй вариант мотива обхода и снова в двух формах — в основной и в обращении. Примеры приведены из Аллеманды Первой виолончельной сюиты (1а, 1б, 2б) и из 15-й Прелюдии первого тома ХТК (2а). В первом варианте (1а, 1б) интервал между первым и последним звуками мотива не меньше кварты, во втором — тон или полтона; когда же флексия мотива (во втором варианте) попадает в интервал последней терции, то конечный звук мотива совпадает с начальным. Поэтому второй вариант в сравнении с первым более статичен и сам по себе не создаст повышения или понижения мелодической линии. Но в тех случаях, когда этот мотив появляется при изменении направления и характера движения, он создает особую напряженность, как будто мелодическая линия сопротивляется и противодействует создавшейся инерции движения. Поэтому первый вариант мотива двойного обхода можно назвать экстенсивно динамичным, а второй — интенсивно динамичным. Наиболее характерный пример интенсивной динамичности второго варианта я приведу дальше, при анализе Аллеманды из соль-мажорной Виолончельной сюиты (примеры 87—88).

65

Бранденбургский концерт № 3, ч. 1

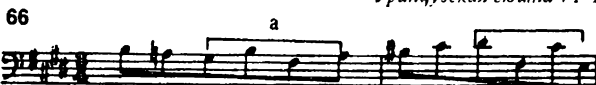


Первый вариант, соединяющий две терции (или кварты) шагом на секунду, я буду называть секундовым мотивом двойного обхода, второй — квартовым. Квартовый мотив встречается у Баха значительно реже.

В первой части Третьего Бранденбургского концерта в каждом из трех тактов — 82, 83, 84 — проведен квартовый восходящий мотив двойного обхода, окаймленный левосторонним и правосторонним мотивами разбега. Первый из них настолько тесно сливается с мотивом двойного обхода, что образует один мотив из двух субмотивов с префиксом *до-диез* за тактом. Вторая половина такта — тоже один мотив из двух субмотивов. Понижение мелодической линии начинается не с мотива двойного обхода (как это

обычно бывает с секундовым мотивом), а после него, с выпуклого правостороннего мотива разбега. Маттезон вводит следующее подразделение музыкальной речи: наименьший отрезок -- comma, следующее за ним по величине: semicolon — colon — periodus¹. Если перевести на обычные для нас подразделения, то colon -- предложение, semicolon — фраза, comma — более или менее самостоятельная часть фразы. Каждый из приведенных тактов -- комма из двух составных мотивов (не приведенные в примере второй и третий такты повторяют предыдущий на терцию ниже); все три такта — фраза; вторая фраза -- следующие два с половиной такта (тоже не приведенные в примере); оба вместе -- предложение. Вторая фраза (такт 85) начинается с секундового восходящего мотива двойного обхода и заканчивается левосторонним выпуклым мотивом разбега. Все предложение из пяти с половиной тактов содержит восемь мотивов разбега, один мотив простого обхода и четыре — двойного обхода, то есть из 21 четверти -- 13 четвертей — мотивы разбега и обхода. В быстром темпе такое скопление мотивов разбега и обхода бывает у Баха довольно

Французская сюита VI Полонез



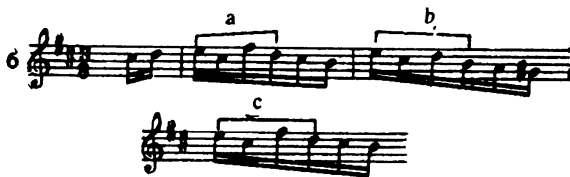
часто.

Вторая часть Полонеза из Шестой французской сюиты начинается в басу тоже восходящим квартовым мотивом, двойного обхода с префиксом из двух звуков. Мотив «в» из следующего такта графически напоминает мотив двойного обхода. Но когда в подобных мотивах первый и третий интервалы превышают кварту, мотив приобретает другой смысл. Мотив «в» можно назвать мотивом широкого шага. Оба такта контрастны: префикс в первом такте направлен вниз, во втором — вверх; мотив «а» направлен вверх, мотив «в» — вниз; так же противоположны направления средних интервалов (кварты в первом такте и сексты во втором).



Инвенция III

¹ Маттезон «СК», отд. IX, §§ 20, 21, 39.



В первом такте Третьей инвенции --- левосторонний выпуклый мотив обхода с префиксом из трех звуков: *ре—ми—фа-диез*. Так он проводится в большей части Инвенции, иногда только меняется префикс. Но в тактах 5—8 и 47—50 мотив принимает другую форму. В тактах 5—8 шаг на кварту или секунду соединяет две нисходящие терции, четвертый звук на тон (мотивы «а», «с») или с на кварту (мотив «b») ниже первого. Мотивы «b» и «с» скачком отрываются от предшествующего мотива, мотив «а» имеет префикс *до-диез—ре*, отрывающий *ми* от остальных звуков, и все же, мне кажется, не только в мотивах «b» и «с», но и в мотиве «а» слышится двойной обход, даже если *ми* и отделить цезурой от *до-диез*.

П. М. Речитатив № 30

68



Следующие три примера - из Речитатива и Ариозо «Страстей по Матфею». В первом квартовый нисходящий мотив с нулевым префиксом и флексией. Текст к нему: «дух бодр, но плоть немощна». Первая часть фразы до паузы соответствует словам: «дух бодр, но»; по-немецки слова в этой фразе состоят из шести слогов, слово *aber* (но) попадает на два *ре*. Вторая часть фразы бодрствованием духа. Первый восходящий мотив передает бодрость духа, второй мотив, конечно, не мотив немощи плоти, а мотив преодоления немощи плоти; мотив двойного обхода означает преодоление некоторого препятствия. В следующем при-

П. М. Речитатив № 30

69

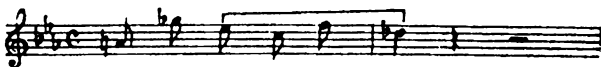


мере из того же Речитатива кварта соединяет две терции в противоположном направлении: первая - вниз, вторая - вверх. Но

следующая терция снова идет вниз. Тогда мотив можно понимать как усложненный мотив двойного обхода. И опять в тексте идет

П. М. Хор № 25

70



речь о преодолении желания. В Ариозо для тенора № 25 вновь встречаем нисходящий мотив двойного обхода. Префикс к нему (два звука: *ля—соль-бемоль*) так тесно примыкает к мотивному корню, что хотя в мотиве и слышится преодоление, но весь мотив приобретает иной характер: из шести звуков три — точки перегиба — *соль-бемоль, до, фа*). Графически мотив напоминает извилистую линию, слух ощущает в ней контраст, противоречивость, борьбу, преодоление. Подобные мотивы можно назвать мотивами петли. В речитативах Баха они встречаются часто при изображении душевной борьбы и передают не пространственные явления, а психические, духовные. В риторике есть фигура, которая называется *плекэ*, буквально — сплетение. Мотив петли, мне кажется, семантически близок к ней. Эти мотивы встречаются не только в вокальных произведениях Баха: «петля» дана и в теме 17-й Фуги из первого тома ХТК; в предпоследних двух тактах там даже

I. Фуга XVII

71



двойная петля с шестью точками перегиба. Здесь уже новый вариант двойного обхода, соединительный интервал — секста. Префикс из двух звуков тесно сливается с мотивным корнем, флексия — *ми-бемоль*, последние два звука — постфикс. Вся тема напоминает неправильную арку с опорами на *ля-бемоль*¹, на которых покоится двойная петля. В басу на две с половиной октавы ниже — тоже неправильная арка с основами на *ми-бемоль*.

Мотивы двойного обхода у Баха очень разнообразны. Их можно классифицировать по трем признакам:

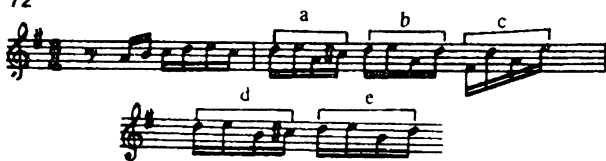
- 1) по величине первого и третьего интервала;
- 2) по величине среднего интервала;
- 3) по отношению суммы величин первого и третьего интервала к величине среднего.

Если эта сумма равна величине среднего интервала, то последний звук тождествен первому, так как направление первого и третьего интервала в мотивах двойного обхода всегда одинаковое и противоположно направлению среднего интервала. Если сумма величин первого и третьего интервалов больше величины среднего, то направление интервала между первым и последним звуками мотива противоположно направлению среднего интервала: восходящее или нисходящее направление всего мотива сохраняется, несмотря на противоположное направление среднего интервала. Это и создает контрастность и напряженность всего мотива. Если же сумма величин первого и третьего интервалов меньше величины среднего интервала, то направление всего мотива совпадает с направлением среднего интервала и противоположно направлению первого и третьего интервалов. Такие мотивы можно назвать мотивами двойного обхода второго рода, а прежние — первого рода. В последнем примере из 17-й Фуги секстовый мотив двойного обхода — второго рода, так как сумма интервалов двух терций меньше интервала сексты. Я не буду подробно разбирать все формы мотивов двойного обхода, приведу только несколько примеров.

В 13—14 тактах Куранты Пятой французской сюиты на первый взгляд — пять мотивов двойного обхода; третий («с») —

72

Французская сюита I Куранта



квартвовый первого рода, первый и четвертый — квартвовый и квинтовый второго рода, но мотивы «b» и «e» отличаются от мотивов двойного обхода тем, что последний звук возвращается в исходное положение. Подобные мотивы — назову их мотивами вращения и введу новое понятие: интервал между начальным и конечным звуками мотива (или темы) — я буду называть амплитудой мотива, а интервал между самым низким и самым высоким звуками — диапазоном. Амплитуда мотивов вращения, как и амплитуда арки, равна нулю, диапазон же равен нулю только в том случае, когда все звуки мотива находятся на одинаковой высоте. Понятия амплитуды и диапазона распространяются на все моти-

вы (или темы). В секундовых мотивах двойного обхода диапазон равен амплитуде, так как тон и полтона — наименьшие интервалы. В остальных же мотивах двойного обхода диапазон всегда больше амплитуды, это и создает в них представление петли: мелодия поднимается вверх (в нисходящем мотиве — вниз) и, будто заворачивая, идет назад. Это не зрительное впечатление от графического рисунка мотива, а именно слуховое и моторное ощущение.

Шестой Бранденбургский концерт начинается стремительным нисхождением мелодической линии у альтов более чем на октаву и восхождением синкопами во втором такте. В третьем-четвертом тактах начинается новая волна. В четырех тактах — восемь мотивов двойного обхода, все, кроме одного, в последних двух так-

Бранденбургский концерт № 6

73



тах. Среди них две новые формы квартового мотива: восходящая кварта соединяет две (в примере — три) нисходящих секунды. Когда крайние интервалы — секунды, мотив двойного обхода разделяется цезурой на два субмотива. Основной характер мотива — преодоление некоторого препятствия — остается, но мотив получает новое значение, метафорическое. В медленном темпе — это мотив *lento* или вздохов, как, например, у скрипок в Хоре № 15 из Мессы *h-moll*: восходящие секунды соединены нисходящими интервалами диапазоном от терции до сексты. Но и в быстром темпе мотив с секундовыми интервалами можно считать метафорой обычного мотива двойного обхода, особенно когда больше двух секунд соединяются интервалами в противоположном направлении. В примере 73 видна и ритмически-мелодическая функция мотива: напряженное нарастание. Дальше, в тактах 10—17, — новые варианты мотива двойного обхода: терцовый (то есть, соединительный интервал — терция) и секстовый. Терцовые мотивы двойного обхода можно найти в Аллеманде из Пятой французской сюиты (такты 5—6); оба раза они окаймлены мотивами простого обхода. В 9—10 тактах басовой Арии из Кантаты № 39 текст к терцовому мотиву двойного обхода: «Не забывайте»; снова, как и в Речитативе из «Страстей по Матфею», это — повеление преодолеть нерешительность.

В 21 такте Третьей фуги из первого тома ХТК два восходящих

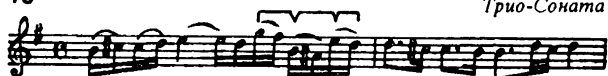
1. Фуга III



мотива двойного обхода второго рода, с большими средними интервалами — в сексту и в септиму. Эти интервалы разделяют мотивы «а» и «b» на две части; вторая терция первого мотива вместе с терцией второго мотива — один мотив «с», мотив двойного обхода первого рода, соединяющий терцию (*соль-диез—ми-диез*) с последней секундой. Тогда оба мотива «а» и «b» можно считать одним мотивом из трех субмотивов: d — с — e; хотя связь двух терций в первом мотиве и терции с секундой во втором мотиве не порвалась полностью, остается ощущение двойной петли.

В седьмом такте *Adagio* Третьей сонаты для флейты, скрипки и

75



виолы да гамба восходящий мотив двойного обхода вновь разбит на два субмотива. Но тогда это и не мотив обхода, а три (считая и предшествующие две шестнадцатые) субмотива, или мотива вдоха. Ритм и шаг на секунду задан уже в четвертом такте. Во вступительном *Largo* такие же шаги на секунду в 22 такте. Вообще, если в мотиве двойного обхода, особенно второго рода, крайние интервалы — секунды, то они воспринимаются как более или менее самостоятельные мотивы вдоха. В теме 24-й Фуги из первого тома ХТК — аналогичные три мотива двойного обхода второго рода, и каждый из них состоит из двух почти самостоятельных мотивов вдоха.

Месса. Ария № 5

76



У Баха бывают и мотивы тройного обхода. В такте 32 Арии для сопрано № 5 из Мессы этот мотив вполне ясен. Но в такте 18 (пример 60) три ритмически и отчасти мелодически измененных мотива левостороннего простого обхода можно понимать как

один мотив тройного обхода, как и в такте 32; если освободить его от тридцать вторых, он и будет мотивом тройного обхода, но с пунктирным ритмом. В Арии для альты № 58 из «Страстей по Матфею» в четвертом и пятом такте средней части мотив тройного обхода в точности такой же, как и в такте 32 Арии № 5 из Мессы; аналогичный мотив и во втором Гавоте Третьей английской сюиты. В последней части Третьей сонаты для виолы да гамба в партии чембало часто повторяются восходящие секундные мотивы двойного и тройного обхода первого рода, встречается даже мотив обхода из пяти терций (такт 17). В первой части Третьей сонаты для флейты, скрипки и виолы да гамба часто встречаются различные формы мотивов двойного и тройного обхода. Пунктирный ритм, конечно, меняет характер мотива, но

Трио-Соната III Largo



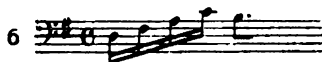
основное значение обхода сохраняется, даже флексия (*си*), как это часто бывает в мотивах обхода, попадает в интервал последней терции.

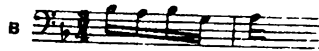
Мотивы двойного и тройного обхода объединяются по два, по три, по четыре, как и мотивы простого обхода, но далеко не так часто; обычно это секундные мотивы с двумя терциями. Подобные соединения мотивов можно найти и в до-мажорной Инвенции, в начале второй части Куранты Пятой клавишной партиты (соединение двух мотивов тройного обхода), в Восьмой фуге из «Искусства фуги» (такты 37—38), в последней части арии № 10 из Мессы, в «Страстях по Матфею» — в Арии № 12 и Дуэте лжесвидетелей (№ 39).

Мотивы обхода у Баха очень разнообразны и не исчерпыва-



Виолончельная сюита I. Аллеманда





ются мотивами простого и двойного обхода. Я приведу только несколько примеров из Прелюдии Первой виолончельной сюиты (78а), из Аллеманды той же сюиты (78б), из Куранты Второй виолончельной сюиты (78в); назовем все эти мотивы мотивами обхода третьего рода; их можно найти также в примерах 5, 23, 39а, 46 и др. Когда флексия этого мотива попадает в интервал последней терции, она выделяется и почти всегда этот акцент логический, как и в прежних мотивах обхода. Но у Баха бывает и другой обход: мелодия обходит предшествующий звук, большей частью терцией. Это можно условно назвать обратным обходом. Примеров я не привожу, их можно найти в любом произведении Баха, почти на каждой странице.

Контрастные мотивы

Мотивы, в которых два соседних интервала противоположно направлены, причем нет одинаковых повторяющихся звуков, можно назвать контрастными. Дополнительное условие — отсутствие одинаковых звуков — введено для того, чтобы исключить из этого класса мотивы тремоло и восходящей или нисходящей мелодической линии со скрытым органным пунктом. Мотив двойного обхода — контрастный. Я приведу еще два контрастных мотива.

1) Если в контрастном мотиве два или больше крайних интервала равны или почти равны и каждый больше квинты, тогда это уже не мотив двойного обхода; я называю его мотивом широкого шага (пример 66в). В 29–30 тактах Десятой фуги из первого тома



ХТК мотив «а» — кварттовый мотив двойного обхода второго рода, «b» — мотив широкого шага, «с» — мотив обхода третьего рода. Очень характерный пример широкого шага (в октаву) в басах Хора № 20 (Sanctus) Мессы, особенно в тактах 17—22.

2) Контрастный мотив, в котором первый интервал не больше терции, а следующий (или следующие) возрастает по величине, назовем мотивом расширяющегося или, короче, расширенного интервала. В шестом такте Прелюдии Второй виолончельной сюиты мотив «а» — мотив обхода третьего рода, «b» — секундовый мотив двойного обхода, «с» — мотив расширенного интер-



вала. В 11 такте Прелюдии из той же сюиты после восходящего секундового мотива двойного обхода следует мотив расширенного интервала, причем первый интервал терция, второй — снова секста. Три таких же мотива — в первых тактах Куранты Шестой виолончельной сюиты. Мотив этот встречается при напряженном нисхождении мелодической линии. В мотиве, особенно когда первый интервал терция, чувствуется скрытое двухголосие: один голос опускается, другой немного подымается, как бы противодействуя опусканию мелодической линии, от этого создается напряженное нисхождение (см. пример 88).

В Четвертой виолончельной сюите — в Куранте, в конце Сарабанды, в Бурре II — обратное соотношение интервалов: они сужаются. Такое же сужение интервалов в 5—6 тактах Хора № 20 из Мессы: в басах — октава—септима—квинта—кварта и заканчивается пунктированным мотивом на *ля*, как утверждение силы уверенности на слове «Sabaoth».

Мотивы вращения

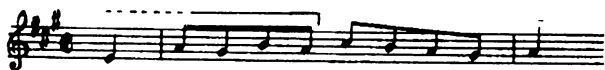
Если в мотиве двойного обхода первый и последний звук переместить так, чтобы они оказались на одном уровне, — причем внутри среднего интервала, — то получится мотив вращения: его амплитуда равна нулю, первый и последний звуки второго (среднего) интервала расположены по разным сторонам опор (пример 72, b и e). Тема Прелюдии XVII из первого тома ХТК — мотив

вращения с префиксом из двух шестнадцатых. Графический рисунок мотива вращения напоминает мотив двойного обхода, и, если одну из опор поднять или опустить хотя бы на полтона, мотив вращения станет мотивом двойного обхода. Мотивы вращения различаются направлением среднего интервала и его диапазоном. Если средний интервал восходящий, то мотив вращения можно условно назвать восходящим, в обратном случае — нисходящим. Это определение условное, потому что последний звук мотива вращения возвращается к исходному положению. Диапазон среднего интервала, очевидно, не меньше секунды и редко больше сексты. У Баха они встречаются очень часто, иногда при нисхождении мелодической линии, иногда при восхождении. В Пятой инвенции мотив вращения проводится во второй теме с префиксом из трех звуков. В тактах 10—11 последовательность нисходящих терцовых мотивов вращения создает понижение мелодической линии на октаву.

Терцовым мотивом вращения начинается Бурре I из Первой английской сюиты. В примере отмечены префикс за тактом, два

81

Английская сюита I. Бурре



мотива и флексия в начале второго такта. Терцовый мотив вращения получается также при соединении или слиянии правосторонних (или левосторонних) мотивов разбега и простого обхода; если один из них вогнутый, а другой выпуклый (пример 58), — получается восьмизвучный мотив вращения. Мотивы вращения могут быть и шестизвучными: если сливаются мотив разбега с мотивом обхода или два мотива обхода, причем контрастные — когда один левосторонний, другой — правосторонний и когда один выпуклый, — другой вогнутый, то получается шести- (или семи-) звучный мотив вращения (пример 63, а и в). Таких примеров много в прелюдиях и в некоторых жигах из английских сюит. Начало (первые пять звуков) темы Жиги Шестой английской

82

Английская сюита VI. Жига

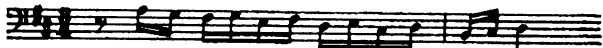


сюиты можно толковать как слияние левостороннего вогнутого мотива разбега с правосторонним выпуклым мотивом обхода. Первые шесть звуков — мотив вращения, состоящий из двух субмотивов. В конце Увертюры Четвертой клавирной партиты — новая форма мотива вращения: непрерывный мотив вращения --- выписанное в нотах группетто, или сцепление микроарок.

В медленном темпе терцовые мотивы приобретают иной метафорический смысл: это мотив *lamento*, или вздоха так же, как и в

83

Месса. Ария № 10



мотивах двойного обхода, когда крайние интервалы — секунды. Ария для сопрано № 12 из «Страстей по Матфею» сначала у флейты, потом в вокальном голосе начинается терцовым мотивом вращения, который в этом случае будет мотивом вздоха, текст к нему: «кровоточит сердце». В басовой Арии № 10 из Мессы два нисходящих терцовых мотива вращения звучат торжественно сначала у фагота, потом в басовом голосе на словах: «Единый, Святой». Иногда они соединяются с мотивами разбега и обхода (такты 23—24 и др.).

Мотивы вращения с интервалом больше терции обычно фанфарные. В каждом из первых трех тактов примера 2 — по два нисходящих мотива вращения (секстовые и квинтовые). Мотивы вращения тоже соединяются с мотивами разбега и обхода. В Жиге Пятой клавирной партиты в тактах 14—17 первой части — семь фанфарных мотивов вращения с диапазоном в квинту. В 18 такте на восходящей ветви мелодической волны они переходят в правосторонние выпуклые мотивы обхода. Во второй части той же Жиги вновь на восходящей ветви мелодической волны два восхо-

Партита V. Жига

84



дящих мотива двойного обхода переходят в квинтовые мотивы вращения.

Exordium Куранты из той же сюиты состоит из четырех двух-тактовых комм, в первых двух коммах — фанфарные мотивы вращения. Во втором такте два мотива вращения слиты в один мотив, ритмизованный на $\frac{3}{8}$. В предпоследнем такте Exordium — нисходящий секундовый мотив тройного обхода. Вторая часть начинается с затакта, аналогичного затакту к началу первой части, но уже с первого такта вместо мотива вращения — мотив двойного обхода, а затем — два мотива тройного обхода.

Всякий мотив имеет основное значение и более или менее удаленное от основного — метафору. В примере из Куранты мотив вращения ритмизирован на $\frac{3}{8}$ и стал мотивом восхождения мелодической линии. В 13-й Инвенции он ритмизован на $\frac{4}{8}$. В такте восьмом последняя четверть — секстовый мотив двойного обхода, в следующем такте — два мотива двойного обхода, их можно понимать, как непрерывное слияние трех мотивов. Но и здесь смысл этих мотивов обхода метафорический — мотив свободного падения мелодии для следующего подъема восьмыми. В нисходящих движениях мелодической линии надо различать по крайней мере два случая: мелодия, опускаясь, приходит к устою или, опускаясь вниз обходами — мотивами двойного обхода или вращения, приобретает новую силу для подъема. В механике это называется упругим ударом: мяч, падая на землю, отскакивает вверх. В 8—11 тактах 13-й Инвенции первый звук мелодии, «отскакивающий» после упругого удара, попадает в интервал последней терции. Различные варианты фанфарных мотивов вращения в соединении с мотивами разбега, обхода и другими можно найти в первой части Бранденбургского концерта, в прелюдиях из виолончельных сюит и других произведениях, вообще в произведениях умеренно скорого характера движения.

II.

В первом разделе этой главы я выбрал мотивы, которые часто встречаются в Аллеманде из соль-мажорной Виолончельной сюиты. На примере этой же Аллеманды я попытаюсь показать, как может быть применено в музыке риторическое учение о фигурах.

Аллеманда двухчастна, поэтому в ней два II (Propositio): II₁ и II₂. E (Exordium) — три с половиной такта. Следующие два такта

(с середины четвертого такта до середины шестого) — новое предложение, отделенное от Е большим скачком. У Баха часто встречаются соединяющие скачки: в этой Аллеманде — в тактах 11, 12, 13—14 в первой части, в тактах П.1—6 (то есть во второй части), в следующей за Аллемандой Куранте (в тактах П.15—16) скачки на септиму вниз-вверх разделяют небольшие выпуклые арки на две ветви; это — соединяющие скачки: они соединяют, разделяя. Подобные же соединения скачками — в Пятой прелюдии первого тома ХТК, в инвенциях (пример 41) и во многих других произведениях Баха. В четвертом такте Аллеманды скачок разделяющий, поэтому следующее предложение (такты 4—6) нельзя принять за продолжение Е, Exordium — всегда на одном дыхании. Но его нельзя принять и за *Nagatio*: во-первых, оно слишком краткое по сравнению с Е, во-вторых, в нем нет контрастности и мелодического развития; в нем всего один мотив вращения, образованный соединением выпуклого правостороннего мотива обхода с вогнутым левосторонним мотивом разбега, с префиксом затактом. Два скачка и мотив отталкивания соединяют его с ми-минорным трезвучием, повторяющим на терцию ниже заключение Е. Так как следующее предложение начинается в *ми-мажоре*, а Π_1 в двухчастных пьесах начинается в основной тональности, то его началом я считал бы не шестой, а четвертый такт — после большого скачка, хотя звучат эти такты, как парентеза — вводное предложение, вставка или добавление. Π_2 во второй части заканчивается в такте седьмом на кадансе «ж П» (отклонение во вторую ступень); тема К, как это часто бывает в виолончельных пьесах, начинается двумя тактами спустя; *Confiatio* — в четвертом такте с конца.

Долгий звук, с которого начинается Аллеманда, — тон-мотив¹. Браудо называет его также заглавным тоном, или риторическим акцентом. Заканчивается Е нисходящим, почти на полторы окта-

Виолончельная сюита I. Аллеманда

85



вы, трезвучным ходом, верхний звук его — h, нижний — g. Диапазон нисходящего трезвучия задан аккордом на заглавном тоне.

¹ Термин И. Браудо. См.: Браудо И. Артикуляция. С. 83.

Снова появляется тот же аккорд и в том же положении в такте I.15, но звучит здесь иначе — как четвертая ступень к ремажорному заключению первой части. Именно здесь меняется характер движения и появляются скачки, характерные для Π_2 . В последний раз этот же аккорд, и снова в том же положении, появляется в начале *Confirmatio* (такт II.13). Подобные повторения или «напоминания» в риторике называются аллюзией (намеки, «мимо-летное созвучие»). Такими аллюзиями Бах отмечает разделы Аллеманды: в такте I.4 — заключение E, в такте I.15 — переход к движению, определяющему Π_2 , в такте II.13 — переход к *Confutatio*.

После заглавного тона следует мотив отталкивания со скачком вниз на кварту, после скачка — диатонический подъем мелодической линии на октаву. В риторике есть фигура — *sejunctio*: внезапное оставление обсуждаемой темы для перехода к другой теме или для возвращения к прежней, но в ином изложении и с доводами. Мотив отталкивания можно понимать как *sejunctio* и в буквальном, и в фигуральном смысле. В Аллеманде нисходящий мотив отталкивания встречается в тактах: 1, 3, 5, 14, 20, 22, 23; восходящий мотив отталкивания — в такте 28. Но не только мотив отталкивания будет фигурой *sejunctio*. У Баха восхождение мелодической линии часто внезапно обрывается скачком вниз (иногда небольшим на — терцию) и снова начинается подъем мелодической линии до более высокого уровня: это разбег для нового подъема, чтобы с новой силой продолжить и завершить изложение той же темы. Такие скачки для нового подъема находим в тактах 3, 8, 9, 17, и др. К этой же фигуре можно отнести скачок вниз для совершения большого скачка вверх, — например, в такте 5 — скачок вниз для последующего скачка вверх на ум.септиму, или в такте 13 — скачок вниз на квинту для последующего скачка вновь на септиму вверх. При опускании мелодической линии нисходящее движение обрывается скачком вверх: в такте 11 (и такте 12) при общем опускании мелодической линии нисхождение дважды обрывается скачком вверх сначала на квинту, потом — на сексту.

В E (*Exordium*) — три мелодических волны на одном дыхании. Вершины трех волн: *re*¹—*do*¹—*si*. В начале второго такта после *re* идет *si*, *do* пропущено, в начале третьего такта после *do* — *ля*, пропущено *si* и в конце такта в выпуклом правостороннем мотиве обхода пропущено *si*, чтобы выделить его в начале четвертого

такта. В риторике есть фигура умолчания — апосиопеза: умалчивается то, что ожидается, чтобы при последующем сообщении более сильное впечатление произвело то, что не оправдалось при первоначальном ожидании. Не выделяется ли так *до* — вершина второй волны (такт 3) — именно потому, что оно было пропущено в начале второго такта? Вершина же третьей волны (*си*) пропущена и в начале, и в конце предшествующего такта. Мотивы обхода — тоже фигура апосиопезы, если пропущенный в терции звук появляется после мотива; этот пропуск — иносказательный: пропуск для последующего более сильного выделения и акцентирования звука. В том случае, если пропущенный звук появляется не сразу, как в третьем и четвертом тактах, апосиопезу можно понимать как речевую фигуру, если же сразу — то как словесную фигуру. Если же после мотива обхода следующий звук попадает не в интервал пропущенной терции, а выше или ниже (примеры 54, 55), то мотив имеет уже другое значение: тогда его можно считать метафорой к основному значению — выделению звука пропуском его в предшествующей терции.

Тема К начинается фанфарным мотивом, который станет по-

86

Виолончельная сюита I Аллеманда



том главной темой Куранты. В каждом из трех тактов К мелодия висит на опорах, которые медленно понижаются: *ми—ре—до*. Снова аллюзия, соединяющая К с Е: в Е понижались вершины волн, здесь — опоры. При этом, как и в Е, в каждом такте подготавливается следующая опора, и тоже обходом акцентированного звука: мотив «а» — мотив обхода третьего рода, мотив «б» — простого левостороннего обхода, в такте втором он звучит как синоним мотива отталкивания. Снова апосиопеза, но не речевая фигу-

ра, как в Е, а словесная. Фанфарный мотив обрывается, и скачком на нону начинается новый мотив из шестнадцатых — снова *sejunctio*. Помимо того, фигура антитезы — противопоставление мотива шестнадцатых фанфарному мотиву. Три такта К (II.10—12) начинаются аналогичными фанфарными мотивами. В риторике одинаковые начала нескольких фраз — фигура анафоры или, как переводит Потенция, — единоначатия¹. В последнем такте К вторая пара опор переносится на полторы октавы вниз на А и в следующем такте — на g. Скачком на септиму вниз К обрывается; переход к новой теме — к *Confligatio* — новое начало или фигура эпаналяпсиса. В трех тактах найдено шесть риторических фигур. Соединение одновременно нескольких фигур называется в риторике симплоке — сплетение.

Уже этот краткий анализ нескольких тактов Аллеманды подтверждает то, что сказал Шеринг: существует внутренняя связь между словесным языком и музыкальным. Схемы речевых фигур в основе своей часто совпадают с мотивными оборотами, поэтому мотивный анализ так легко может быть истолкован на языке риторики. Здесь важны не греческие названия риторических фигур, а сама аналогия речевых оборотов и музыкальных. Поэтому Шеринг и говорит, что творчество композиторов XVII—XVIII веков получало импульсы от риторической практики, и применение фигур стало частью композиторской техники на высшем уровне.

Приведу еще несколько примеров. Фигура анафоры встречается в Аллеманде несколько раз: мотив отталкивания в первой четверти третьего такта в точности повторяет мотив отталкивания во второй четверти первого такта. Вторая половина восьмого такта вместе с девятым тактом и вторая половина девятого такта вместе с десятым — снова анафора: первые три четверти одинаковы (но на различной высоте), дальнейшее мелодическое развитие в обоих случаях — различное.

Одинаковые начала — анафора, одинаковые заключения или концы фраз — эпифора. Такты 10, 11, 12 заканчиваются одинаковыми мотивами расширенного интервала, все три такта — эпифора.

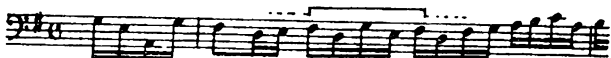
Вершины трех волн в Е понижались: *pe¹—do¹—si*. В Π_1 это понижение продолжается. В пятом такте контрастное соединение мотивов обхода и разбега установило новый интонационный уро-

¹ Потенция А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 353.

вень на *ля*. В следующем такте мотив двойного обхода приводит к новому интонационному уровню, на *соль*, который утверждается в седьмом такте. В последней четверти двумя обходами (*g—e, A—g*) утверждается новый интонационный уровень — *фа-диез*. Раньше вершины волн (такты 2—4), потом интонационные уровни (такты 5—8) понижались с *ре'* до *фа-диез*, создали некоторую инерцию

87

Виолончельная сюита I. Аллеманда



понижения. В восьмом такте эта инерция преодолевается с помощью нисходящего квартового мотива двойного обхода. Здесь ясна его функция интенсивной внутримотивной динамичности: кварта ведет вверх, две нисходящие терции задерживают подъем мелодической линии. Весь этот такт — преодоление инерции понижения. Скрытый голос *d—c—fis—g* переходит в последней четверти в явный. Но мелодическая линия не восходит непрерывно, а трижды (анафора) начинает подъем, пытаясь прорвать установленную последним интонационным уровнем границу *фа-диез*. Мотив двойного обхода приводит к новому интонационному уровню — *си*, то есть возвращает к уровню заглавного тона. Фигура возвращения — эпанадос. Новый интонационный уровень утверждается вогнутой разрывной аркой на *си* (пример 26). В девятом такте повышение мелодической линии начинается с *ми* в третьей четверти и переходит в правосторонний выпуклый мотив обхода, который приводит к новому интонационному уровню на *до-диез*. Все три такта (8, 9, 10) — нарастание напряжения — фигура климакса. В десятом такте снова мотив двойного обхода и

88

Виолончельная сюита I. Аллеманда



снова преодоление инерции, на этот раз — инерции восхождения. С конца десятого такта начинается понижение мелодической линии до конца такта двенадцатого. Это нисхождение мелодической линии не идет непрерывно, но прерывается скачками до сексты вверх. С самого начала напряженность движения создается мотивом расширенного интервала, в нем сплывится скрытое двух-

голосие; главное направление мелодического развития: $h—a—\xi$ *fis*, ему противодействует второй восходящий голос: $h—c'—e'$. Это фигура антитезы. Два с половиной такта (такты 10—12) можно сравнить с фигурой расширения — амплификация: ведь понижение мелодической линии достигается не непрерывным движением, а одновременно скачками вверх, мотивом расширенного интервала со скрытым двухголосием, повторением аналогичных оборотов в начале фразы (анафора), или в конце (эпифора).

Напряженное понижение мелодического движения продолжается до конца 12 такта и доходит до E в начале 13 такта, где начинается диатонический подъем на две октавы и затем двумя скачками до *соль'*. Контрастное, со скачками в противоположном направлении, расширенное до двух с половиной тактов нисходящее движение — фигура амплификации. Обратное восхождение мелодической линии идет быстро на протяжении одного такта — это фигура сжатия — дигрессия. Само противоположение дигрессии—амплификации — фигура антитезы, очень частая у Баха.

Диатонический подъем начинается в 13 такте с E, причем звук, следующий за E, то есть *fis*, пропущен: но именно *fis* непосредственно предшествовал E при нисходящем движении (последний звук в 12 такте), — это пример обратного обхода.

В последней четверти 13 такта скачком на квинту вниз, потом на септиму вверх мелодия поднимается до *соль'*, самого высокого звука во всей Аллеманде. Это *соль'*, на слабой доле такта, к тому же диссонанс (септима в септаккорде $a—cis—e—g$) — эмфазис, в последнем такте всей Аллеманды это же *соль'* на сильной доле будет последним логическим акцентом — снова аллюзия и одновременно антитеза (противоположение эмфазиса логическому акценту). В следующем (14) такте большой скачок вниз, потом вверх на то же *соль'* — задержание эмфазиса, он звучит еще на второй шестнадцатой; этот скачок не разделяющий, а соединяющий — частое у Баха соединение разделением. Это же *соль'* одновременно начало мотива отталкивания: здесь меняется характер всего движения, скачки чаще и больше по диапазону (до двух октав), увеличивается и диапазон скрытого двух- и даже трехголосия; до 14 такта интервал между скрытыми голосами редко превышал терцию или кварту, с 15 такта он увеличивается, иногда до двух октав.

В первом разделе второй части, то есть в П., продолжается начатое в такте I.15 контрастное движение с большими соединяю-

щими скачками, с внезапными обрывами мелодической линии и столь же внезапным началом нового движения (фигуры эпаналапсиса и анадиплозиса). Такты II.1—7 в целом — фигура анаколуфа: при оживленной речи часто нарушается синтаксическая или логическая последовательность. В риторике (и в современной поэтике¹) анаколуф упоминается как поэтический прием для оживления речи. Анаколуфы часто встречаются у Баха, иногда в П₂, подготавливая К.

Я не привел здесь и половины фигур, которые можно обнаружить при анализе Аллеманды. Чтобы составить полный список фигур, применяемых в ней, надо дать детальный мотивный анализ мелодического развития Аллеманды. Это не являлось моей задачей, я хотел только подтвердить тезис о том, что ораторские (или поэтические) фигуры и мотивно-вариационная техника XVIII века, в частности у Баха, имеют некую общую основу, или точнее — некоторые общие предпосылки, коренящиеся в типичных для того времени чертах мышления.

В заключение вкратце остановлюсь на фигуре сентенции.

У Баха довольно часто встречаются темы и отдельные мотивы нулевой амплитуды, то есть темы, у которых начальный и конечный звук — на одной высоте. Таковы «висящие» на опорах темы в первых трех тактах Е из Аллеманды Первой партиты (пример 2), тема в первом такте К той же Аллеманды (такт II.14), темы К в Аллеманде из Второй партиты и покоящаяся на опорах тема К в Сарабанде (примеры 9, а и б). Возвышается над одинаковыми опорами (на *do*²) и тема К Аллеманды Первой французской сюиты (пример 14). В 23-й Прелюдии второго тома ХТК в тактах 9—10 тема, напоминающая выпуклую арку, покоится на опорах *фа-диез*¹ (пример 59). Также в конце 17-й Фуги из первого тома ХТК тема Фуги вместе с префиксом, флексией и постфиксом — нулевой амплитуды с опорами на *ес*¹ (пример 71), при этом и в басу тоже тема нулевой амплитуды с опорами на Е. Нулевая амплитуда и у темы Прелюдии к этой Фуге — секстового мотива вращения с префиксом из двух шестнадцатых. Нулевые амплитуды у темы Е из Куранты Пятой клавирной партиты (первые восемь тактов), Куранты Второй французской сюиты (первые четыре такта), Аллеманды Пятой английской сюиты (первые три такта), у темы третьей Инвенции (первые два такта), Восьмой трехголосной син-

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1931. С. 45.

фонии (первые два такта). Нулевая амплитуда тем у трети фуг из первого тома ХТК (фуги 4, 8, 14, 15, 20, 23 и др.). Тема *Allegro* из Первой сонаты для виолы да гамба — неправильная выпуклая арка с опорами на *pe*¹ (первые пять тактов). И в дальнейшем развитии появляются отдельные замкнутые мотивы нулевой амплитуды (такты 15, 38); в тактах 28—32 в партии чембало тема возвышается над опорами (на *соль*¹), и одновременно в партии виолы да гамба тема тоже покоится на одинаковых опорах на октаву ниже. Во вступлении к Третьей трио-сонате тема виолы да гамба в первых четырех тактах — нулевой амплитуды, также тема флейты из первой части и тема последней части. Такие же темы встречаются и в других трио-сонатах. Я привел только некоторые наиболее характерные примеры подобных тем, преимущественно из вступлений к пьесам. Но на протяжении самой пьесы еще больше мотивов и тем нулевой амплитуды, иногда ясно отделенных паузами от предшествующего и последующего развития. Все темы арок, мотивов вращения, многие контрастные соединения мотивов разбега и вращения (например, в 15-й Фуге из первого тома ХТК) — нулевой амплитуды. Как понимать эти мотивы и темы?

Швейцер говорит об «архитектоническом чутье» Баха, причем не только в музыке. «Бах обладал необычайной проницательностью в практических вопросах архитектуры здания»¹. Но ведь именно для архитектуры существенны и важны понятия опоры и равновесия. Может быть, и темы с нулевой амплитудой объясняются архитектурным чутьем Баха?

Однако это равновесие даже в темах с нулевой амплитудой не исключает асимметрии. Известно, что у Баха часто встречается волнообразное движение, причем нередко «быстрому подъему соответствует медленное нисхождение»². От этого смещается центр равновесия. Но именно сдвиги центров равновесия, то есть асимметрия баховских фраз, и создают идеальное равновесие. «Все эти явления, — говорит Курт, — подчинены гораздо более глубокому чувству равновесия. Чувство формы базируется поэтому не на симметрии отдельных частей (которые, наоборот, в полифонии часто весьма неравны), но на том же ощущении процессов движения в мелодике, которые все время поддерживают друг друга в

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 156.

² Курт Э. Основы линейного контрапункта. С. 163.

состоянии равновесия»¹. Поэтому у Баха реже бывает полная симметрия в строении темы, даже при нулевой амплитуде; чаще — отклонения от нее. В этом тоже есть некоторое иносказание: идеальное равновесие сохраняется, несмотря на погрешность к нему. Не только в темах Баха, но и в целом произведении, — например, в сарабандах, особенно в сарабандах из виолончельных сюит, — ощущается в строении целого это иносказательное равновесие — некоторое равновесие с небольшой погрешностью.

Герман Аберт сравнивает баховское искусство с послебаховским: «Новое искусство имеет дело с психологическим развитием, старое (баховское — Я. Д.) — с исчерпанием одного и того же настроения... изображает идею в покоящемся, неизменном бытии»². Может, и темы с нулевой амплитудой выражают у Баха «идею в покоящемся неизменном бытии»?

Если мы обратимся к его вокальным произведениям, то увидим, что в речитативах темы и мотивы с нулевой амплитудой встречаются очень редко, в некоторых же хорах и особенно в ариях таких тем много. В си-минорной Мессе темы с нулевой амплитудой — в Хорах №№ 3, 6, 12, 17 (во вступлении и только у сопрано I и басов, но эти голоса «окаймляют» хор), 24 (тема та же, что и в Хоре № 6), то есть треть хоров содержит подобные темы. Еще больше таких тем в ариях из кантат. По крайней мере в 100 ариях из кантат имеются темы инструментального вступления или вокального голоса — нулевой амплитуды. Арии — это размышления на нравственные или нравственно-религиозные темы. Тексты к темам с нулевой амплитудой можно разбить на две группы: или это изречения нравственного или догматического характера, либо обращения, пожелания, но тоже выраженные в форме изречения. Вот некоторые примеры (первое число в скобке — номер кантаты, второе — номер арии):

«Нет несчастья во всем мире, которое длилось бы вечно» (20.2);

«Желанный день! радуйся душа снова!» (31.3);

«Тебе благодарность!», «Тебе хвала!» (142.5, 7);

«Свершилось, свершилось!» (159.4);

«Я устал от вздохов» (135.4);

«Небесная удовлетворенность!» (204.8);

«Каждому свое» (163.1);

¹ Там же. С. 163.

² A b e r t Hermann. Gesammelte Schriften und Vorträge. Halle, 1929. S. 135.

«Я доволен в своем несчастье» (58.3);
«Я доволен своим счастьем» (84.1);
«Я хочу страдать, я хочу молчать» (87.6).

Все эти тексты, так же, как и слова к темам хоров из Мессы, — типа изречения. В риторике есть фигура, которая называется фигурой сентенции, то есть изречения. Может, музыкальные темы и мотивы нулевой амплитуды были для Баха фигурой сентенции? И в тех случаях, когда эти мотивы и темы встречаются в середине пьесы, слова к ним часто звучат как изречения (пример 61, текст к нему — риторический вопрос в виде сентенции: «Где найду я успокоение?»).

Изречение из Кантаты № 87 — фраза из двух частей — двух комм. Бах передает ее двумя мотивами, каждый с нулевой амплитудой. Швейцер верно говорит, что Бах не иллюстрирует музыкальный текст, а комментирует, истолковывает его. При страдании человеку свойственно стонать, жаловаться, а во второй комме

89

Кантата № 87. Ария для тенора

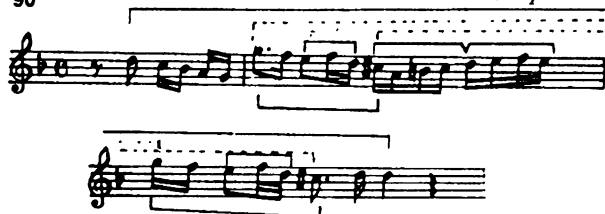


говорится о молчании, и Бах передает это изречение фигурой антитезы, при этом пользуется эпизейксисом (повторением) и климаксом, то есть нарастанием напряжения, что достигается повторением одинаковых синонимических словесных оборотов, а в музыке — секвенциями, каждое звено которых в этом случае обычно идет в восходящем направлении, или с повторением одинаковых или подобных мотивов. Как это нередко бывает у Баха, он передает контраст в однородном: оба мотива одинаковы по ритмической структуре и амплитуде, но направление мелодического развития и высота опор различны.

Очень интересный пример целой системы опор (трех пар) со-

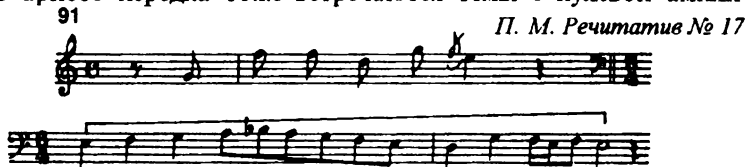
90

Кантата № 74. Ария для сопрано



держит Ария для сопрано из Кантаты № 74 в тактах 18—20. Первая пара опор на re^2 поддерживает всю мелодическую фразу. Две другие пары опор сдвигают центр симметрии на одну четверть вправо (в примере отмечены пунктиром). Почти в центре мелодической фразы — контрастное соединение левостороннего мотива с правосторонним мотивом разбега, окаймленное одинаковыми мотивами, различно ритмизированными — в примере они отмечены скобками. Текст — снова изречение: «Dem ist der Vater zugethan»; две пары внутренних опор (отмеченных пунктиром) окаймляют слова «der Vater» («отец»).

В ариозо изредка тоже встречаются темы с нулевой ампли-



тудой, например, в «Страстях по Матфею», № 17, слова Христа на Тайной Вечери. Из двух тем с нулевой амплитудой привожу вторую на слова: «Trinket alle daraus». Снова тема догматическая — тема причастия. Центр симметрии мелодической фразы (высший звук) сдвинут восьмью влево. Два такта следуют после повествовательного речитатива, что еще сильнее выделяет их как изречение.

Возвращаюсь к инструментальным темам. Когда с нулевой амплитуды начинается fuga, тема может быть понята как изречение, или фигура сентенции, и так же, когда fuga заканчивается подобной темой (пример 71), или выделяется в проведении и, особенно, в интермедии. О значении интермедий как своего рода «активных центров» фуги говорит Э. Курт¹. Но и в любой пьесе тема с нулевой амплитудой в начале пьесы или в местах, которые по замыслу композитора должны быть выделены, например в К, звучит как изречение. В Сарабанде Четвертой виолончельной сюиты активные центры — неправильная тематическая арка на *си-бемоль* в первой части, и такая же арка на квинту ниже — в третьей части. Арка отмечена скобкой. Такты перед и после активного центра напоминают речитатив, причем звуки первых двух четвертей

¹ Курт Э. Основы линейного контрапункта. С. 240.



предпоследнего такта в точности те же, что и первого, только в другом ритме. Снова фигура аллпозии (напоминание, намек). Так активный центр выделен окаймлением. Эти два такта — спокойное раскачивание на *си* — созерцательного характера резко контрастирует со взволнованным речитативом предшествующих восьми тактов: после повествовательного речитатива следует изречение.

Во Второй сонате для виолы да гамба главная часть темы *Andante* проводится с незначительными изменениями более десяти

Соната II для виолы да гамба



раз, причем пять раз в партии чембало она «висит» (если не считать префикс к ней) на одинаковых опорах. Это не лейтмотив, а именно изречение, повторяемое в различных вариантах, иногда в начале нового раздела, иногда в заключении. К концу пьесы это изречение расширяется в партии гамбы до четырех тактов, у чембало до двух, — и вновь с нулевой амплитудой.

Здесь были даны преимущественно образцы тем с нулевой амплитудой. Помимо этого у Баха есть еще множество мотивов с такой же амплитудой (например, мотивы вращения), которые иногда выделяются окаймлением, паузами или выдержанными звуками. Но, полагаю, достаточно и приведенных примеров для того, чтобы понять образное значение фигуры сентенции в баховской музыке.

Вероятно, при целостной разработке семантики музыкального языка Баха удастся обнаружить образные признаки и многих других примененных им поэтических фигур. Но это не входит в мою задачу. Я стремился лишь обосновать правомочность такого метода изучения баховской музыки и, реконструируя теории музыкантов XVIII века, пытался их дополнить некоторыми достижениями современного языкознания. Мне представляется, что на этом пути открываются новые возможности для исследования неисчерпаемого духовного богатства музыки Баха.

БИБЛИОГРАФИЯ Я. С. ДРУСКИНА

1. Друскин М. С., Друскин Я. С. «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Л.: Ленингр. филармония, 1941.
2. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ: Музична Україна, 1972.
3. Комментарий к текстам А. И. Введенского // Введенский А. И. Полное собр. соч. Ардис/Анн Арбор, 1984. Т. 2.
4. Чинари // Wiener Slawistischer Almanach, 1985. Bd. 15. S. 381 – 403.
5. Стадии понимания // Там же. S. 405 — 413.
6. За реторичните похвати в музиката на Й. С. Бах // Информационен бюлетин «Музикални хоризонти». София. Бр. 11/1987.
7. Вблизи вестников. Сост. Г. А. Орлов. Washington: H. A. Frager & Co, 1988.
8. Разговоры вестников (фрагмент) // Равноденствие. М., 1989. № 1 (2).
Издано «Самиздатом».
9. Чинари // Аврора, 1989. № 6. С. 103 — 115.
10. Сны // Даугава, 1990. № 3. С.114 – 121.
11. О конце света // Равноденствие. М., 1990. № 4.
12. Учитель из фабзавуча // Gnosis/ Гнозис. New York: Fall, 1990. № 9. P. 99 — 105.
13. Перед принадлежностями чего-либо: Из дневника 1932 — 1935 гг. // Незамеченная зсмля. М.; СПб, 1991. С. 51 — 54.
14. Учитель из фабзавуча // Там же. С. 75 — 81.
15. О конце света // Равноденствие, М., 1990. № 4.
16. Credo // Искусство Ленинграда. 1991. № 8. С. 47 — 49.
17. Noli me tangere — о бесстыдстве // Там же. С. 49 — 52.
18. Дьявол // Там же. С. 52 — 53.
19. Грех // Там же. С. 53 — 56.
20. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. 1991. № 11. С. 80 — 94.
21. ...Просто останавливание движения // Вечерний Петербург. 1992, 10 апреля.

22. Дьявол в виде ничто // Арс. Тематический выпуск «Бездна». 1992.
23. Der Tod. 1934. August // «Schreibheft». Zeitschrift für Literatur. 1990. № 40. С. 23 — 26.
24. Kennzeichen der Ewigkeit // Там же. С. 58 — 60.
25. Träume 1928 — 1963 // Там же. С. 61 — 66.
26. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полное собрание произведений в 2 т. Сост. М. Мейлах и В. Эрль. М., 1993. Т. 2. С. 164 — 174.
- Произведения с таким названием у автора нет. Текст представляет собой неряшливую компиляцию нескольких исследований со вставками составителей, противоречащими взглядам Я. Друскина.*
27. Недостаток и избыток // Новый круг. Киев, 1993. III, № 1. С. 206 — 261.
28. Взгляд // Там же. С. 261 — 267.
29. Вера, которая не верит // Мъра. СПб, 1993. № 2. С. 8 — 12.
30. Сцилла и Харибда. Соблазн // Там же. С. 12 — 15.
31. Сейчас души моей // Там же. С. 60 — 67.
- Напечатано с нарушением авторских прав — без разрешения на публикацию. Многочисленные грубые ошибки искажают смысл произведения.*
32. Вестники и их разговоры // Логос. М., 1993. № 4. С. 91 — 94.
33. Это и то // Там же. С. 94 — 96.
34. Классификация точек // Там же. С. 97 — 99.
35. Движение // Там же. С. 99 — 101.
36. Грехопадение // Новый мир. 1993. № 4. С. 206 — 212.
37. Предопределение и свобода // Там же. С. 212 — 213.
38. Перед принадлежностями чего-либо: Из дневника 1941 — 1942 гг. // Там же. С. 213 — 225.
39. Я и ты. Ноуменальные отношения // Вопросы философии. 1994.

ОГЛАВЛЕНИЕ

О содержании книги и ее авторе	3
Введение.....	13
I. О разделении	20
II. О эмпазисе.....	57
III. О фигурах.....	71

Я. С. Друскин

**О РИТОРИЧЕСКИХ
ПРИЕМАХ В МУЗЫКЕ
И. С. БАХА**



**Санкт-Петербург
1995**

“Северный олень”

ДРУСКИН ЯКОВ СЕМЕНОВИЧ.

О риторических приемах в музыке И. С. Баха.

Санкт-Петербург: "Северный Олень", 1995.
132 с. — (В помощь педагогу-музыканту)

© «Северный олень» — оформление, 1995

© Вакуленко Сергей Юрьевич — подготовка текста,
редакция

© Друскина Лидия Семеновна — библиография

ДРУСКИН ЯКОВ СЕМЕНОВИЧ

О риторических приемах в музыке И. С. Баха

Книга издана тиражом

100 экземпляров

*Редактор С. Ю. Вакуленко. Компьютерный набор и верстка
Л. А. Салманова. Подписано к печати 12.12. 1995. Формат 60x90¹/₁₆
Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Печ. листов 8,5. Заказ 142*



Северный Олень