

УДК 781.42

К ПРОБЛЕМЕ СПЕКТРА ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В ФУГАХ И.С. БАХА

Свистуненко Т.А.

ФГБОУ ВО «Саратовская Государственная консерватория имени Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012), Саратов, проспект Кирова, 1), e-mail: sgk@freeline.ru

Статья «К проблеме спектра полифонической формы в фугах И.С. Баха» посвящена рассмотрению специфики сосуществования и взаимодействия четырех самостоятельных спектральных линий, характеризующих уникальность процессов развития и формообразования в сочинениях выдающегося композитора. Составляющие спектра – архитектоника, система кадансов, фактура, тембро-регистр. Данная проблема напрямую связана с вопросами исполнительской интерпретации, о чем писал выдающийся музыкант Ф. Бузони и его последователи. Автор опирается на теоретические положения, разработанные в исследованиях отечественного ученого-музыковеда В.В. Протопопова, и предлагает продолжить, расширить, дополнить толкование данного термина. В статье дается ссылка на другие варианты трактовки понятия «спектр» в отечественном и зарубежном музыкознании. Это «французская спектральная музыка» и использование понятия «спектр» для обозначения регистровки на органе.

Ключевые слова: спектр полифонической формы, архитектоника, система кадансов, фактура, тембро-регистр

ON THE PROBLEM OF POLYPHONIC FORM SPECTRUM IN J.S.BACH'S FUGUES

Svistunenko T.A.

Saratov State Conservatory n.a. L.V. Sobinov, Saratov, Russia (410012, Saratov, prospect Kirova, 1), e-mail: sgk@freeline.ru

The article «On the Problem of Polyphonic Form Spectrum in J.S.Bach's Fugues» is devoted to the studying of unique specifics of J.S. Bach's fugue form-formation. It simultaneously includes four independent spectrum lines which are architectonics, cadences' system, texture, timbre-register. All of them are individual and their development is characterized as a very important component in the whole. This theoretical problem is directly connected with the problem of Bach's fugue interpretation. It was the sphere of attention for greatest musicians. The famous pianist F. Buzoni and his followers underlined the essence of these peculiarities. There is the description of the polyphonic spectrum theory elaborated by the Russian scientist-musicologist V.V.Protopopov. The author proposes to continue, increase and to add the interpretation of the term «spectrum» and gives the other variants of its understanding in contemporary musicology in our country and abroad. For example «The French Spectrum Music» and Spectra in Organ registration.

Keywords: polyphonic form spectrum, architectonics, cadences' system, texture, timbre-register

В зарубежном и отечественном баховедении широко представлена полемика относительно толкования сферы формообразования в фугах И.С. Баха. Выдающиеся музыканты-исполнители и ученые-музыковеды предлагали и предлагают свое понимание особенностей структуры его фуг. При этом их мнения всегда достаточно противоречивы, так как течение художественного времени в полифоническом произведении обладает способностью восприниматься в высшей степени индивидуально. И понятие poly в термине «полифония» в данном случае как нельзя лучше заключает в себе суть многомерности и разноуровневости явления. Изначально такие характеристики в организации формы целого основывались на впечатлениях музыкантов-исполнителей. В частности, еще в XIX в. Ф. Бузони обратил внимание на то, что в фугах И.С. Баха сосуществуют в одновременности самостоятельные принципы развития тематического материала. Он пишет об этом в различных предисловиях к нотным изданиям. В зарубежном баховедении, посвященном

проблемам интерпретации, идеи Ф. Бузони продолжают восприниматься как данность. В той или иной мере они упоминаются в различных работах более позднего времени. Здесь можно назвать труды таких исследователей, как М. Boyd [11], Н.Н. Eggebrecht [13], J. Kerman [15], R.L. Marshall [16], D. Schulenberg [17], Ch. Wolff [18].

Проблема сосуществования в фуге в одновременности самостоятельных принципов формообразования интересовала академика Б.В. Асафьева, который отметил своеобразие линейных несовпадений в произведениях И.С. Баха в своем концептуальном труде «Музыкальная форма как процесс» [1, 137]. Позже профессор Московской консерватории, пианист Я.И. Мильштейн в книге «Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения» [2] предложил сведения о трактовке формы прелюдий и фуг крупнейшими музыкантами. Это Г. Риман, Ф. Бузони, Л. Чачкес, Г. Келлер, Э. Бодки, Б.Барток, Б. Муджеллини, А. Казелла, К. Черни и другие известные интерпретаторы произведений И.С. Баха. Он дает их аналитические суждения через цифровой ряд, обозначающий количество тактов. Несовпадения, которые во многих случаях весьма существенны, говорят о сложности и значимости проблемы.

Наблюдения такого рода процессов требовали теоретических обобщений и новых терминов. Они были предложены доктором искусствоведения, лауреатом Государственной премии России, профессором Московской консерватории В.В. Протопоповым. Поначалу ученый вводит понятие *форма второго плана*. Причем декларирует его в работе, посвященной музыке гомофонической: «Подобно большому литературному произведению, в котором каждое действующее лицо имеет свою судьбу, переплетающуюся с судьбами других лиц, в крупной музыкальной форме процесс движения складывается из пересечения, переплетения важнейших тематических линий. (Конечно, эта аналогия условна, ибо не учитывает специфических особенностей каждого из искусств.) Форма второго плана – это рассредоточенная форма. Ее части переброшены, как арки, через контрастные эпизоды и располагаются “чересполосно”, а не подряд одна за другой. В то же время последование их вполне закономерно» [5, 72]. Далее ученый считает возможным и необходимым обращаться к понятию «форма второго плана» и при анализе фуги [6, 142]. Действительно, этот термин обладает широкой сферой использования, так как он способен охватывать сложные явления, отмеченные особенностями взаимодействия и взаимовлияния различных музыкальных структур.

Позже в своей книге «Принципы музыкальной формы И.С. Баха» [7] В.В. Протопопов, с одной стороны, продолжает развивать потенциальные возможности этого понятия, а с другой — находит еще и другой, более точный термин – *спектр формы*, который ярко отражает суть исследуемого явления. Он отмечает: «Дальнейшим развитием

теории формы второго плана является раскрытие *ритма соотношений* вне зависимости от тематических аспектов формы. Перед Бахом стояла проблема уравновешенности разных сторон формы, что осуществлялось им через пропорциональность тематических, тональных и фактурно-тембровых элементов композиции, через установление их веса в ритме произведения. Эти моменты создают своего рода *спектр формы*, который истекает из единого содержательного источника и вновь собирается в фокусе слушательского восприятия. Казалось бы, независимые друг от друга композиционные элементы и выразительные средства развиваются своими путями и в своем ритме, но в конце концов они ведут к обобщающему художественному впечатлению – «разноцветные» спектральные линии тематизма, тональности и фактуры сливаются в высшем единстве» [7, 233-234].

Подчеркнем, что понятие «спектр» и его производное – «спектральные линии» – широко используются во многих областях научного знания. Во всех случаях это связано со спецификой соотношений целого и его составляющих. А именно: части адекватно соответствуют целостности. В формообразовании фуг И.С. Баха это происходит на основе высшей художественной логики, причем всегда индивидуально в каждом конкретном случае. Поэтому введение понятия «спектр» в теоретическое музыковедение представляется чрезвычайно ценным. По своей сущности и весомости оно вполне сопоставимо с его спецификой в точных науках. Добавим, что в современном музыковедении разрабатывается и другой вариант – «французская спектральная музыка» [10].

Обратимся к составляющим спектра баховских фуг с точки зрения их значимости. Прежде всего подчеркнем, что fuga как монотематическое повествование всегда двухчастна. Ее строгая часть, которая может иметь варианты в своем построении, излагает тему во всех участвующих в ее обсуждении голосах, а свободная часть становится полем дискуссии, завершаемой резюме, которое, естественно, находится в пределах свободной части. При этом пропорции соотношений строгой части и свободной (с ее внутренними границами) всегда индивидуальны, т.е. имеют всякий раз собственное структурное выражение. Именно это контролирует первая и главная спектральная линия – *архитектоника* (т.е. структура), которая «с птичьего полета» охватывает композицию в целом. Суть задач архитектоники состоит в том, чтобы подчеркнуть этапность музыкального действия, подчиненного общелогическому принципу развертывающегося во времени повествования. Здесь применима знаменитая асафьевская формула: *initium — movere – terminus* [1, 129], которая позволяет различать в структуре фуги границы экспонирования темы, ее рассмотрения с различных сторон и подведения итога.

В формообразовании фуг в крупном плане существует несколько вариантов архитектурных пропорций. Все они достаточно просты и естественны. Здесь проявляет

себя то, что музыка была сферой математических знаний. Как известно, «она входила в состав семи «свободных искусств», делившихся на «trivium» (грамматика, риторика, логика) и «quadrivium» (арифметика, геометрия, астрономия и музыка)» [3, 13]. Так, формула *i:m:t* способна вполне логично укладываться в трехчастность, где, с одной стороны, можно отметить использование принципа *da capo* [7, 9-119], а с другой — наблюдать в третьей части продолжение процесса обсуждения темы. Отметим, что здесь всегда важен объем материала. Это в равной мере касается количества проведений темы и количества тактов – величины, связанной с проявлением законов числа. Двухчастная архитектура опирается на формулу *i:m:t* столь же логично и имеет свои разновидности. Они таковы: в одном случае рассмотрению темы посвящена третья четверть формы (*прямое золотое сечение*), а в другом – вторая четверть (*обратное золотое сечение*). Здесь идет речь о линейной последовательности разделов. Эти закономерности ритма музыкальной формы были проанализированы и доказаны в начале XX в. русским музыковедом Э.К. Розеновым в его работе «Закон золотого сечения в поэзии и в музыке», во многом опирающейся на сочинения И.С. Баха [8]. Названные варианты архитектуры используются весьма гибко, но общий принцип организации целого обычно сохраняется.

Вторая линия спектра – *система кадансов*, или тонально-гармонический план – как раз и есть та первопричина, которая потребовала при анализе фуги обращаться к термину «форма второго плана»: «Текущность, устремленность формы баховской фуги потому и возникает, что в ней *постоянно спорят*, постоянно борются два признака расчленения – архитектурный и гармонический, лишь в отдельные моменты совпадая» [6, 141-142]. Это данность, с которой трудно спорить. Кадансовые обороты всегда очень хорошо слышны, не заметить их невозможно. Если специфика архитектурных границ более воспринимаема профессиональными музыкантами (что не всегда очевидно простому слушателю), то логика кадансов ярко апеллирует к уху каждого в силу яркой подчеркнутости посредством сгущения ткани. Эти особые знаки препинания в музыкальном повествовании позволяют почувствовать сформулированность и определенную этапность в движении мысли при обсуждении темы. *Система кадансов* – это самостоятельный слой формы, который отражает тонально-гармонический план произведения и тем самым тесно связан с традициями теории аффектов. Его границы могут совпадать с границами архитектуры, т.е. подчеркивать их, а могут и вуалировать воплощение формулы *i:m:t* в первом слое формы, создавая совершенно независимую структуру. Например, есть такие варианты: архитектура трехчастна, а система кадансов двухчастна, или сосуществуют две двухчастности, но пропорции их различны, и т.д. Это то, что можно наблюдать в крупном плане. Кроме того, в процессе обсуждения темы в свободной части фуги кадансовые

обороты, весьма яркие для слухового восприятия, возникают соответственно течению мысли и фиксируют новый поворот в рассмотрении тезиса. Причем их последование не подчиняется каким-либо правилам и всегда неповторимо.

Можно отметить, что эта сторона полифонической формы весьма нацеленно направлена на слушательское восприятие. По своей природе кадансовые обороты несут некое утверждение разной степени закругленности и значимости, каждый из них можно сравнить с определенным умозаключением. Создается впечатление, что течение мысли, свободное и непредсказуемое, отмечено в процессе рассуждения своеобразными вехами, этапами. Такие своего рода микровыводы звучат в фуге очень эмоционально и ведут в итоге к утверждению главной мысли в резюме. Про этом кадансовые обороты в фугах И.С. Баха с их яркой аккордовой вертикалью, как известно, всегда бывают подчеркнуты посредством более плотной и густой полифонической ткани. Это, собственно, и позволяет им быть услышанными и запечатленными в сознании.

Соотношению архитектоники и системы кадансов уделено достаточно большое внимание в исследованиях, посвященных фугам И.С. Баха. С точки зрения спектра формы это две важнейшие линии, составляющие основу всей композиции. Однако В.В. Протопопов говорит еще и о самостоятельности других спектральных линий. Он кратко упоминает в одном случае «фактурно-тембровые элементы» целого, а в другом – называет в перечислении «линии тематизма, тональности и фактуры», не акцентируя тембровый аспект [7, 233-234]. *А это требует серьезной детализации.*

Представляется, что **спектральные линии, характеризующие особенности фактуры фуг И.С. Баха и специфику их тембро-регистрового развертывания, должны войти обязательной составляющей в теорию спектра полифонической формы.** Подчеркнем степень важности, необходимости и естественности такого подхода. А именно: третья линия спектра – *степень плотности фактуры* – как и система кадансов, совершенно самостоятельна, она активно влияет на процесс формообразования. Ее характеристики связаны не только с количеством звучащих голосов, что сопряжено с использованием пауз, но и с применением приемов скрытой полифонии. Пожалуй, именно особенности фактуры можно считать первичным, наиболее ярким фактором, способствующим подаче формы на слушателя – ухо, как подготовленное, так и неподготовленное, всегда реагирует на смену способа изложения музыкального материала. Насыщенность или прозрачность фактуры по своей природе потенциально богаты эмоциональной окраской звучания, что напрямую воспринимается аудиторией. В процессе развертывания полифонической формы изменения в фактуре создают свои пропорции, очевидность которых в определенных случаях бывает подчеркнута точными соответствиями количества тактов (роль числа). Следовательно, при

обсуждении темы-тезиса аргументация предложенного постулата по-своему зависит от степени наполненности фактуры, развивающейся и меняющейся по принципу волны, и происходит это весьма эмоционально.

Четвертая линия спектра – это *темброво-регистровый слой*. Предлагаемое определение может существовать не только в записи через дефис, но и в отдельных вариантах, т.е. тембровый и регистровый. Все зависит от того, для какого инструмента или состава инструментов написано полифоническое произведение, так как понятие *регистр* иногда равняется понятию *тембр*, а иногда означает возможность использования различных тембровых решений. При этом суть вопроса сохраняется. Данная проблема получила интересную разработку в отечественном музыковедении. Ее значимость подчеркивал доктор искусствоведения, профессор С.С. Скребков: «Процессы тембрового и регистрового развития составляют одну из существеннейших сторон полифонического развития в музыкальном произведении» [9, 93]. Особое внимание этой проблеме уделяет доктор искусствоведения, профессор Е.В. Назайкинский: «Голоса, повторяющие одну и ту же мелодию-тему, отличаются прежде всего по характеру тембра. Тембр же – наиболее яркий показатель “портретных” качеств голоса, выявляющих характер говорящего» [4, 153]. Напомним, что всегда очень важно, в какой темброво-регистровой окраске прозвучала тема фуги при экспонировании. Далее она может неоднократно звучать в том же тембро-регистре и в той же тональности, создавая свои пропорции на уровне произведения в целом. Это всегда очевидно слушателю, так как краска звука обычно запоминается, она есть очень сильное средство эмоционального воздействия. Такое свойство тембро-регистра воспринимается и в тех случаях, когда в процессе движения полифонической формы проведения темы периодически повторяют определенный тип звучности. Например, это могут быть тембр педали в органном произведении, определенный высотный уровень в фуге для клавесина или клавикорда, тембр группы хора. Пропорции данной линии спектра всегда индивидуальны. Тембровые арки, возникающие во всем многообразии вариантов, обладают большой внутренней силой воздействия и помогают охватить и воспринять произведение в целом.

Все линии спектра, с одной стороны, пребывают в тесном взаимодействии, а с другой — каждая из них способна проявлять себя более ярко по сравнению с другими в каждом конкретном случае.

Необходимо отметить, что явление спектра, но в иной интерпретации, рассматривается в зарубежном музыковедении. Например, в работе, посвященной органной музыке И.С. Баха (Т. Corliss. *Analysis of Spectra in J.S. Bach's Prelude and Fugue BWV-552*), это связано не с проблемами формообразования, а с вопросами регистровки [12].

В теоретическом музыкознании использование термина *спектр полифонической формы* позволяет, с одной стороны, понять те разночтения в определениях формы, которые представлены в книге Я.И. Мильштейна [2], а с другой — подходить к анализу фуг И.С. Баха с точки зрения особенностей взаимодействия сосуществующих в них симультанных процессов. Это можно наблюдать в его сочинениях, начиная с самых ранних опытов, подлинность которых доказана [14].

Данная проблема требует детального изучения, так как многоуровневость организации формы в музыке И.С. Баха практически неисчерпаема. Это не только вопрос теории, но проблема исполнителей. Каждый исполнитель может взять за основу одну из линий спектра и будет прав, так как потенциал столь уникального принципа формообразования позволяет по-разному подходить к рассмотрению проблем интерпретации.

Список литературы

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971.
2. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения. – М.: Музыка, 1967.
3. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М.: Музыка, 1966.
4. Назайкинский Е.В. Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Музыка, 1979. – С. 132–162.
5. Протопопов Вл. Вторжение вариаций в сонатную форму // Советская музыка, 1959, № 11. – С.71–76.
6. Протопопов История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX веков. – М.: Музыка, 1965.
7. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. – М.: Музыка, 1981.
8. Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. – М.: Музыка, 1982. – С. 119–157.
9. Скребков С.С. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1965.
10. Шутко Д.В. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов: дис... канд искусствоведения. – СПб., 2004.
11. Boyd M. Bach. The Master Musicians. Series edited by Stanley Sadie. – Oxford University Press, 1995.

12. Corlis T. Analysis of Spectra in J.S.Bach's Prelude and Fugue BWV 552 //Bach. Journal of the Riemenschneider Bach Institute. Volume XXXVII. No.1, 2006. – P. 26–49.
13. Eggebrecht H.H. Bachs Kunst der Fuge: Ercheinung und Deutung. Munich, 1984. Translated by Jeffrey L. Prater as J.S. Bach's The Art of Fugue: the work and its interpretation. – Ames: Iowa State University Press, 1993.
14. Hill R. Keyboard music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript. – Harvard University Press: Cambridge, Massachussetts and London, 1991.
15. Kerman J. The Art of Fugue. Bach Fugues for Keyboard 1715–1750. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, London. 2005.
16. Marshall R.L. The Music of J.S. Bach. The Sources. The Style. The Significance. – New York: Schirmer Books, 1989.
17. Schulenberg D. The Keyboard Music of J.S. Bach. – New York: Schirmer Books, 1992.
18. Wolff Ch. Bach Essays on his life and music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991.

Рецензенты:

Карташова Т.В., доктор искусствоведения, профессор, зав кафедрой теории музыки и композиции, ФГБОУ ВО «Саратовская Государственная консерватория имени Л.В. Собинова», г. Саратов;

Кулапина О.И., доктор искусствоведения, к.ф.н., профессор кафедры теории музыки и композиции, ФГБОУ ВО «Саратовская Государственная консерватория имени Л.В. Собинова», г. Саратов.