

Кириенко Ирина Вячеславовна

**И.С. БАХ «СТРАСТИ ПО ИОАННУ»: К ВОПРОСУ О МЕТОДАХ
АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ БАРОККО В
КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ**

Анализ музыки эпохи барокко всегда вызывает особый интерес, и, вместе с тем, представляет определенную трудность. Перед музыковедами, стоит сложная задача раскрыть музыкальное содержание произведения далекой эпохи. Музыкальное содержание многих барочных сочинений определяется программой предпосылаемой композитором (будь то название произведения, эпиграф, или словесный текст), и нередко указывает на наличие немusical компонентов в музыкальном тексте, которые направляют слушательское восприятие в область линейно-двигательных, визуальных ассоциаций и ожидают процедуры декодирования. Однако музыкальные смыслы многозначны, беспредметны и не поддаются точной конкретизации, что вступает в противоречие с вербальной формой и предметно-понятийным содержанием программы произведения.

С другой стороны, музыка барокко, обретшая самостоятельность в ряду искусств, уже обладает обширным интрамузыкальным лексиконом, достаточным для понимания музыкального содержания. В этом смысле большими возможностями обладает исследование интонаций и оборотов музыкальной речи с закрепленными значениями – либо бытующих в музыкальной практике эпохи, либо сформированных в контексте творчества одного композитора (МРФ, изобразительные темы, темы символы, семантика и др).

Музыковедческий анализ музыки эпохи барокко должен учитывать и другой важный аспект – аспект взаимодействия различных видов искусства, их активного обмена художественными приемами, средствами выразительности, языковыми элементами. В этой связи особую актуальность обретает проблема выбора адекватного метода анализа барочной музыки –

музыки, «подпитанной» синтезом искусств и ориентированной на синтетическое восприятие.

В связи с этим огромную роль в формировании содержания музыкального произведения барокко играли внемузыкальные компоненты: в частности, все те механизмы, благодаря которым в барочном музыкальном мышлении происходит сочетание музыкального, пластического и изобразительного начал.

Основной задачей моего выступления является показ анализа музыкального барочного произведения в аспекте взаимодействия музыки с другими видами искусства, в частности, с живописью.

Полагаем, что для такого анализа необходимо привлечение комплексной методологии. Для раскодирования музыкального содержания актуальным, на наш взгляд, является обращение к методике семантического анализа. В дополнение к семантическому анализу, может быть привлечен метод синестетического анализа.

Данный метод основывается на способности художественного мышления к межчувственным ассоциациям и позволяет выявлять такие характеристики музыкального образа, которые находятся на пересечении различных чувственных модальностей .

Автором синестетического метода интерпретации музыкальных текстов, является Н.П. Коляденко.

Н.П. Коляденко отмечает, что «процесс понимания художественного произведения – бесконечное движение, расширение смысла концентрическими кругами, в процессе которого части и целое взаимно проясняют друг друга» [3, с. 39]. Такая открытость и незавершенность присуща музыкальным образам.

Поэтому, исследователь предлагает процедуру синестетического анализа рассматривать как этапы, нацеленные не на установление единственного верного понимания музыкального текста, а на постоянно углубляющийся процесс проникновения в музыкальный смысл.

1. Метод целостного визуального гештальта музыкального текста – первое слуховое впечатление от прослушивания. (В. Цуккерман считал одним из наиболее важных принципов музыкального анализа – опора на впечатление от первичного прослушивания)

2. «Музыкальный осциллограф». Это регистрация с помощью линии (непрерывной или прерывной) звуковысотного и метроритмического контура звучания мелодии или отдельных музыкальных образов. Проследить как развивается интонация

3. «Синестетическое маркирование».

Данная процедура осуществляется с помощью словаря межчувственных координат музыкального звучания, составленных Н. Коляденко на основе словаря Б. Галеева [2, с. 44-45]. В данном словаре фиксируются аудиальные, визуальные и кинестетические признаки музыкального звучания и координаты звукопространственной среды (фигура-фон).

Благодаря такому системному свойству, как синестетичность, художественное мышление обладает объемностью, целостностью, «подключая» к звуковым компонентам музыкального образа визуальные, пластические, тактильные, гравитационные характеристики и интегрируя на глубинном уровне восприятия общие языковые элементы различных видов искусства – жест, цвет, точку, звук, контур, др. А процедуры синестетического анализа помогают более полно раскрыть глубинный, не поддающийся точной вербализации смысл музыкального текста.

Обратимся к сочинению И.С. Баха «Страсти по Иоанну».

Рассмотрим хор № 1 привлекая некоторые аспекты семантического и синестетического анализа.

«Страсти по Иоанну» были созданы композитором после переезда в Лейпциг (май 1723 г.). Впервые они были исполнены на Страстную пятницу 7 апреля 1724 г. в церкви Святого Николая.

Повествование в «Страстях» сразу начинается с драмы. Композитор делит текст на две неравные части. Первая часть охватывает события от

пленения Христа до отречения Петра. Во второй части – разговор с Пилатом, суд в претории, распятие, смерть и погребение Иисуса.

В данном сочинении И. С. Бах, используя евангельские тексты и сюжеты, формирует и активизирует у слушателей определенный круг образов: темы о вере, об искупительной жертве Иисуса, о страданиях, тема любви и т.д. Данные сферы образов раскрываются в семантике определённых музыкально-риторических фигур, символов, знаков, которые композитор применяет намеренно.

Хор № 1 “Herr, unser Herrsher” (g-moll) обобщает главный смысл всего, что произойдет далее и вместе с тем служит ключом к пониманию смысла всего сочинения.

Текст хора предполагает ликующе-мажорное музыкальное воплощение («Господь, наш повелитель, чья слава сияет повсюду! Покажи нам своими страстями, что Ты – истинный Сын Божий, славен во все времена, даже в величайшем унижении»). Но композитор создает иной образ: он совмещает «идею прославления и идею страдания» [4, с. 452].

Рассмотрим подробнее.

Форма хора – трехчастная динамизированная, в которой крайние разделы *Da saro* представляют собой инструментальный ригурнель. Данное инструментальное вступление можно условно разделить на несколько пластов.

Первый. Во вступлении мелодия у духовых инструментов начинается со слабой доли и вся построена на нисходящих интонациях терции, секунды, уменьшенной квинты, увеличенной кварты. Текучая и непрерывная мелодия, построенная на задержаниях, придает звучанию эффект некой наполненности и плотности, стереоскопичности. Возникают ассоциации с музыкой, которая звучит в храмах, наполняя собою все пространство. Нисходящее движение мелодии и уменьшённые интервалы связаны со сферой страдания и скорби. Бах использует музыкально-риторические, такие как Фигура *anabasis*

(нисхождение) т. 15-18 звучит по малым секундам, что придает огромное напряжение мелодии.

Обратимся к некоторым аспектам методики синестетического анализа. Ярче всего здесь себя проявляют кинестетические признаки музыкального звучания: Большое количество задержаний, разрежённая, мелодия у духовых инструментов, сотканная из нисходящих и восходящих секунд, уменьшенных интервалов, отсутствие коротких длительностей, верхний регистр, завуалирование сильных долей – всё это создает ощущение невесомости, отсутствия телесности, направляет восприятие слушателя и исполнителя в область духовного, возвышенного. Пробуждают глубинные уровни восприятия связанные с невесомостью,

Второй пласт. Мелодия, напоминающая круговые движения, звучит у струнной группы. Она создает эффект некоего напряжения, тревоги, так как состоит из секундовых интонаций, и вместе с тем представляет собой и чисто изобразительный момент – напоминает движение и гул толпы.

Выскажем предположение, что «густая» мелодия у струнных инструментов (шестнадцатые) вызывает ощущение суety, бренности человеческой жизни и отсылает слушателя к сфере земного, связанной с человеческими грехами. Мелодия дублируется в терцию, сексту в среднем регистре, ее диапазон – небольшой (см. Пример 1). В ритмическом рисунке преобладают мелкие длительности – шестнадцатые и восьмые. Данная мелодико-ритмическая структура, на наш взгляд, рождает ассоциацию с чем-то тяжеловесным, массивным, густым создает ощущение суетности, тщетности.

Пример 1.



Третий пласт – линия basso continuo. Данная линия выражена неярко, но повторение органного пункта на одной ноте словно «сковывает» движение и импульс развития. Партия basso continuo практически не слышна. Выскажем предположение, что отсутствие ярко выраженной поддержки басовых регистров подчеркивает важность сферы возвышенного, где присутствуют страдания Иисуса и восхваление ему.

Основная тема хора построена на нисходящей интонации: слово «Господь» распевается по звукам минорного трезвучия через «паузы – вздохи» и завершается интонацией восходящей секунды. Далее слово «Господь» распевается шестнадцатыми, напоминая фигуру *circulatio* (круг). В контексте данного хора круг – это символ вечности и одновременно бренности земного существования. Мелодия хора начинается с сильной доли, с тонического трезвучия, которое звучит во всех голосах, что придает уверенность, твердость и убежденность. На наш взгляд, это образ народа, который прославляет Господа.

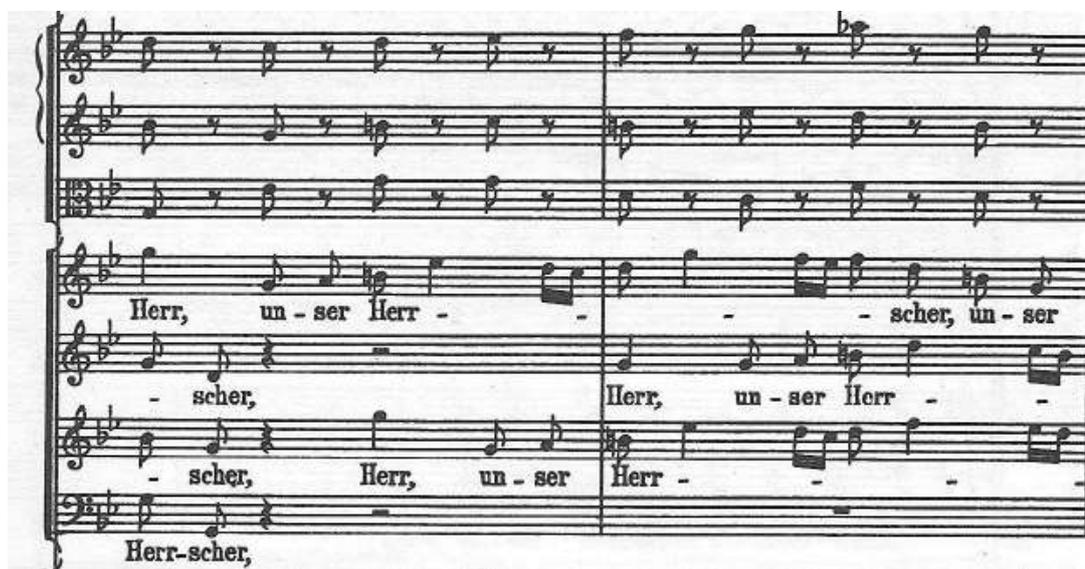
Пример 2.





Многие музыкально-риторические фигуры, которые применяет композитор в данном номере, связаны с аффектом страдания, скорби: нисходящие секунды, *passus duriusculus* – то же (т. 54-57). Также композитор использует мотив «преклонения» (т. 1-3), выражающий идею страдания, и мотив «креста» (т. 56). В качестве важной фразы текста И. С. Бах выделяет начальную – обращение к Господу “Herr”, “Herrscher”. Именно эти слова распеваются на мотив креста (т. 33-36), выступающего в роли символа вознесения через страдания. Они же подчеркнуты фигурой *climax* (лестница) (т. 35-36) так, как показано в Примере 3.

Пример 3.



Хор написан в тональности *g-moll*, которая в барочной характеристике означала «серьезный, скорбный, величественный». Интересно, что в середине формы композитор сопоставляет тональности *g-moll* и *Es-dur*: здесь предвосхищается тональность заключительного хора, которую связывают с

образом Святой Троицы. Такую интерпретацию тональности Es-dur предлагал, в частности, М. Друскин, указывая на три бемоля при ключе [1, с. 169]. Также эта тональность ассоциируется с возвышенностью, светом и мудростью. **Композитор пытается показать, что искупительная жертва Иисуса была нужна для спасения человеческой души.** Поэтому образ данного хора сложный и противоречивый: с одной стороны, здесь присутствуют скорбь, печаль, с другой – радость, торжество.

Образ произведения в целом складывается из нескольких пластов: сферы возвышенного – страдания, скорбь (инструментальное сопровождение, духовые инструменты); сферы земного – гул толпы (круговые движения шестнадцатых) и сферы радости, ликования.

Внемusыкальные компоненты участвуют в формировании музыкального содержания сочинения: это музыкально-риторические фигуры, сочетающие в себе музыкальное, пластическое и изобразительное начало; музыкально-живописные темы, направляющие слушательское восприятие в область линейно-двигательных, визуальных ассоциаций. Все это подтверждает мысль о зримости барочной музыки (А. Кудряшов) и о синтетичности художественного мирозерцания барокко (М. Лобанова).

Музыкальный текст Страстей не является лишь комментатором он раскрывает смысловые оттенки евангельского текста, который зашифрован на многократное прочтение и выявление его информационной многослойности.

Использование комплексной методологии (привлечение некоторых аспектов семантического и синестетического анализа) позволяет глубже понять закономерности музыкального языка произведения и раскрыть образ данного сочинения наиболее объемно и целостно.

Литература

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
2. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

3. Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб.гос.консерватория им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

4. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина; под ред. и с послесл. М. Друскина. М.: Музыка, 1965. 723 с.