Крупина Л.Л.

**Принцип оппозиции в музыкальной драматургии И. С. Баха (на примере его
клавирных фуг)**

*Воронежский государственный институт искусств
(Россия, Воронеж)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-11

ids: sciencepublic-26-05-2020-11

Музыкальная драматургия – сложное и неоднозначное понятие. По определению В. Бобровского, «это план, и линия развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени» [1, 77]. Более простое его понимание предлагает Т. Чернова, поясняя в своей работе, что «драматургией принято называть образную систему музыкального произведения» [7, 3].

С этой точки зрения стилистика барокко предполагает преобладание монообразной драматургии, поскольку для неё типична одноаффектность музыкальной формы (закрепление одной эмоции, одного аффекта за одной формой [5, 254]). Особенно это относится к инструментальной полифонической музыке, где каждая музыкальная форма представляет обстоятельную характеристику одного избранного композитором аффекта с длительным пребыванием в его рамках. «Это – музыка пребывания, а не музыка действия. Это музыка несобытийная» – отмечает А. Милка, характеризуя, в частности, барочную фугу [3, 76]. Что же касается драматургического принципа оппозиций, подразумевающего разного рода сопоставления и противопоставления (которые тоже широко осваивались в эту эпоху), то они характерны, главным образом, для произведений, состоящих из нескольких самостоятельных и законченных пьес (контрастно-составных, циклических). Разработка же разнообразных видов контрастной драматургии станет одним из важнейших достижений будущей классицистской эпохи.

Однако, обращаясь к творчеству крупнейших композиторов, завершающих эпоху (прежде всего – таких титанов позднего барокко, как И. С. Бах и Г. Ф. Гендель), можно обнаружить отдельные сочинения, драматургическую основу которых составляет именно принцип оппозиций, предвосхищая тем самым композиционные особенности музыкального мышления классиков. Автору этих строк уже приходилось касаться данного аспекта в отношении трактовки Бахом крупных ритурнельно-фугированных форм, многообразно представленных в его сонатах и концертах [2]. Задача данной статьи – показать аналогичные находки великого Мастера в сфере клавирных фуг, где сравнительно небольшие масштабы формы, казалось бы, не располагали к поискам возможных оппозиционных противопоставлений и взаимодействий.

Любопытно, что в нескольких фугах подобного рода, имеющих совершенно разный тематический материал, Бах словно нашёл для себя особую, близкую ему фабулу, воплощённую сходными средствами, но реализованную всякий раз по-новому, демонстрируя тем самым неисчерпаемость своей творческой фантазии.

Один из первых опытов в этом направлении Бах предпринял в ноябре 1710 года – за два месяца до рождения своего старшего сына Вильгельма Фридемана и за двенадцать лет до завершения первого тома «Хорошо темперированного клавира». Именно в это время, согласно «Хронографу жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха» [6, 11], двадцатипятилетний композитор создаёт фугу для клавира a-moll (BWV 958). В ней он продолжил и развил находки своей самой ранней клавирной фуги – e-moll (BWV 945), сочинённой ещё в пятнадцатилетнем возрасте – в 1700 г. (об этом подробно сообщается в обстоятельной книге Т. Свистуненко, посвященной ранним фугам композитора [4, с. 128].

Именно в этих двух небольших пьесах определились как направленные на противопоставление средства выразительности, так и основные способы введения оппозиций в фугированную музыкальную форму. Главными средствами достижения контраста стали характер мелодической интервалики и уровень ритмического движения. Певучести, преобладанию поступенности Бах противопоставляет разнообразные виды ломаного мелодического рисунка, в том числе – движение по аккордовым звукам, ритмическому уровню четвертей и восьмых – уровень шестнадцатых. Объектами же этих противопоставлений становятся: тема – интермедия, начальные противосложения (часто повторяющиеся) – последующие противосложения.

В фуге е-moll (BWV 945) композитором впервые было найдено драматургическое решение формы, при котором происходит резкое *сопоставление* двух типов движения, каждое из которых представлено своим удержанным противосложением.

Тема этой фуги содержит широкие октавные скачки, что в интерпретации А. Швейцера воплощает гордый, решительный шаг [8, с. 372]. Первое противосложение, сопровождающее тему на протяжении начальных восьми проведений, интонационно образует некоторое спрямление, но ритмически (наличие в нём пунктирного ритма), скорее, подчёркивает и усиливает горделивость первоначального образа.

Пример 1. Фуга е-moll. Тема (нижний голос) в сочетании с первым удержанным противосложением.

Во второй же половине фуги все тематические проведения сопровождается новое удержанное противосложение, включающее активное движение в виде гармонической фигурации шестнадцатых, которые, согласно А. Швейцера, можно трактовать как мотив радости [8, 355].

Пример 2. Второе удержанное противосложение.

Поскольку тот же материал составляет ещё и основу всех последующих интермедий, то фуга в итоге чётко распадается на две масштабно сопоставимые (33 + 27 тт.) части, где первая воспринимается как образ горделивого шага, а вторая воплощает аффект радости.

В фуге же а-moll (BWV 958) подобный контраст двух типов движения (певучего, ритмически сдержанного и быстрого фигурационного) реализован иначе – в виде *постепенного перерастания* от одного к другому. Тема этой фуги, хотя и является носителем первого, однако уже содержит в себе некоторые ростки второго: наличие двух (пока ещё кратких) групп шестнадцатых, опевание звуков тонического трезвучия в заключительном мотиве.

Пример 3. Фуга а-moll. Тема.

Начальные противосложения и первая интермедия сохраняют заданный тип движения. Во второй же интермедии, отделяющей основные проведения экспозиции от двух дополнительных, постепенно появляются фигуры шестнадцатых: сначала в виде мотива опевания, затем – зубчатого рисунка.

Пример 4. Фуга a-moll. Фрагмент второй интермедии.

Именно эти два вида фигураций контрапунктически сопровождают последующие два дополнительных проведения, они же составляют основу завершающей экспозиции интермедии и даже сохраняются в первом проведении развивающей части (C-dur). Однако их продолжительность на этот раз значительно увеличивается, приводя в последующей интермедии к новому типу фигурации – движению по аккордовым звукам.

Пример 5. Интермедия развивающей части.

Наконец, в конце противосложения, сопровождающего проведение G-dur возникает ещё один новый фигурационный рисунок в виде мотива «отталкивания» (А. Швейцер называет его мотивом торопливого шага [8, с. 371].).

Пример 6. Проведение G-dur (развивающая часть).

Те же фигурационные мотивы сопровождают и два репризных проведения, теперь уже почти не прерывая сплошного движения в ритме шестнадцатых. Так заданный темой первоначальный образ спокойного певучего характера постепенно преобразуется с помощью новых противосложений и интермедий в концертно-виртуозное звучание.

Спустя двенадцать лет (1722), работая над первым томом «Хорошо темперированного клавира», в фуге Fis-dur Бах находит ещё более интересный драматургический вариант, суммируя находки двух предыдущих пьес и, в то же время,

достигая нового уровня в подчинении формы последовательным причинно-следственным связям.

Тема фуги Fis-dur воплощает светлый пасторальный образ. Об этом свидетельствует и высокий регистр (Бах намеренно начинает фугу проведением в верхнем голосе), и певучесть первого мотива, и наличие трелеобразной фигуры в центре.

Пример 7. Фуга Fis-dur. Тема.

Первое противосложение словно передаёт журчание ручейка (обращённая риторическая фигура *circulatio*), усиливая заложенную в теме пасторальность (см. партию среднего голоса в примере 9).

Предоставив слушателю (исполнителю) в полной мере насладиться этим светлым образом в трёх проведениях экспозиции, Бах вводит интермедию, в которой впервые появляется новый басовый мотив энергичного характера с настойчивыми репетициями. Заметим, что почти во всех последующих появлениях этот мотив сохраняет своё регистровое положение (басовый голос), подчёркивающее массивность и мощь его звучания.

Пример 8. Контрастная интермедия:

Своеобразным следствием этого контрастного материала становится появление в дополнительном проведении экспозиции нового удержанного противосложения, основанного на мотиве «отталкивания» (торопливого энергичного шага). Восходящая направленность «отталкивания» в сочетании с репетициями (производными от мотива интермедии) придаёт ему ещё более напористый характер, усиливая контраст по отношению к пасторальной окраске темы.

Пример 9. Сочетание темы со вторым (партия баса) удержанным противосложением.

Удивительно, что в этом проведении одновременно (в среднем голосе) присутствует и мелодия первого противосложения, но энергия басового восхождения совершенно нейтрализует его звучание, полностью преодолевая первоначальный образ.

Попытку вернуть его Бах осуществляет во втором дополнительном проведении (Cis-dur), «снимая» новое контрастное противосложение и оставляя тему наедине с первым. Однако пасторальный образ так и не возвращён. Композитор намеренно

погружает первое противосложение в чуждый ему басовый регистр и контрапунктически изменяет его соотношение с темой, применив его частичную перестановку на дуодециму. Завершает экспозицию всё та же контрастная интермедия с энергичным басовым мотивом.

Таким образом, в экспозиции произошла завязка драматургического противоречия между светло-пасторальным образом темы и её последующим переосмыслением с помощью контрастной интермедии и нового удержанного противосложения в аффект энергичной утвердительности.

Развивающий раздел фуги обостряет накал борьбы между аффектами. Тема погружена в подчеркнуто низкий регистр (это самое низкое её проведение) и в минорный лад (*dis-moll*), от первого противосложения остался лишь начальный мотив, который сразу же вытесняется энергичным материалом второго. Но и это ещё не конец борьбы. В большой интермедии развивающей части Бах делает ещё одну попытку преодолеть мрачный напористый образ. Для этого он выносит в верхний регистр начальный певучий тематический мотив, удваивая его канонической секвенцией. Почти целых три такта ему удаётся сдерживать массивную энергию басовых репетиций, но уже в четвёртом тематический мотив бессильно опускается вниз, теряя свою имитацию и превращаясь в простую секвенцию, в то время как репетиционный мотив взмывает вверх, занимая солирующее положение. Возврат в пастораль больше невозможен. Именно эту мысль утверждает последнее проведение развивающего раздела (*H-dur*). Здесь нет даже начального элемента первого противосложения – его заменяет интермедийный мотив (бас), сразу переходящий в материал второго противосложения (верхний голос).

Пример 10. Завершение развивающей части (проведение *H-dur*, средний голос).

Единственное репризное проведение, казалось бы, возвращает «утерянный» пасторальный материал, но здесь первое противосложение появляется лишь в своём «разрушенном» виде – том, что завершало экспозицию: помещённое в глубокий бас и разделённое двумя разными перестановками (октавы и дуодецимы). Заключительные такты фуги – трёхкратное имитационное утверждение интермедийного репетиционного мотива – окончательно вытесняют все воспоминания о первоначальном нежном пасторальном образе.

Как видим, в этой фуге Бах разворачивает перед нами целую последовательную «сюжетную» линию конфликтных взаимоотношений двух контрастных аффектов, линию своеобразной борьбы между ними, в результате которой происходит *вытеснение одного аффекта другим*.

Ещё через год (1723) в творчестве Баха появляется новый полифонический цикл-сборник, предназначенный, как и ХТК, для обучения интересующихся музыкой учеников – 15 Инвенций (BWV 772 – 786) и 15 Симфоний для клавира (BWV 787 – 801). Среди последних – Симфония *e-moll* – небольшая 44-х тактовая фугированная пьеса, представляющая любителю клавира не только целый букет «изобретений» (*inventio*), но и драматургическую реализацию *диалектической триады* Гегеля «тезис – антитезис – синтез» (впрочем, пока ещё не сформулированной немецким философом).

Заложенный в произведении принцип контрастных оппозиций осуществлён уже знакомым нам (и привычным для Баха) способом. Это введение после экспозиции нового удержанного противосложения, которое существенно изменяет мягкий и певучий характер темы. Первоначальный образ Бах создаёт плавным движением восьмых длительностей и мягким рисунком мелодической волны, где основной тематический мотив представляет, согласно теории Б. Яворского, символ жертвенности [9, с. 91].

Пример 11. Тема симфонии e-moll:

Четыре экспозиционных проведения сохраняют этот ритм и волнообразный тип мелодического движения. Удержанное противосложение Бах вводит лишь в двух дополнительных проведеньях экспозиции, подчёркивая его появление предшествующей совершенной каденцией в доминантовой тональности h-moll. Новый ритм этого противосложения (непрерывные шестнадцатые), новый мелодический рисунок (риторическая фигура *circulatio*, символизирующая чашу страдания) существенно преобразуют первоначальный характер темы.

Пример 12. Сочетание темы (верхний голос) с удержанным противосложением:

Сохраняя достигнутое обновление в развивающем разделе, Бах демонстрирует здесь и целый ряд дополнительных «изобретений», связанных с применением к противосложению сложной контрапунктической техники (неполно-обратимый контрапункт, вертикальные перестановки с показателями октавы и дуодецимы).

Для репризы симфонии композитор находит принципиально новое решение. Вернув тему в главную тональность (на стадии развития она звучала в параллельной, доминантовой и субдоминантовой тональностях), Бах отделяет её от противосложения, сопоставляя первоначальное проведение темы (в том же верхнем регистре и с тем же сопровождающим контрапунктом, как в экспозиции) и отдельное проведение мелодии удержанного противосложения в басовом голосе, а затем включает новый *синтезирующий* вид темы, в котором её закругляющий волну второй мотив заменён мотивом противосложения. Тем самым изначально однородная тема в конце пьесы превращена в контрастную, состоящую из ядра (первым мотив) и развёртывания (мотив противосложения), а контраст между ними приведён в единство.

Пример 13. Синтезирующий вид темы:

Так в небольшой инвенции-симфонии Бах достигает подлинно диалектического решения драматургии фугированной формы, идя от противопоставления образов-тем к их развитию и синтезу.

Как видим, на протяжении более двух десятков лет композитор искал и находил самые разные варианты решения драматургии полифонической формы, основанной на принципе контрастных оппозиций. Здесь и резкое сопоставление двух контрастных «историй» одного и того же персонажа-темы (найденное пятнадцатилетним композитором в его первой фуге e-moll, 1700 г.), и постепенное перерастание от одного типа образа к другому (фуга a-moll, 1710 г.), и своеобразная «борьба» за первенство между двумя аффектами (фуга Fis-dur, 1722 г.), и, наконец, вариант с сопоставлением и последующим синтезированием этих контрастных начал (симфония e-moll, 1723 г.).

Все эти опыты Баха, пока ещё имеющие экспериментальный характер, становятся теми «ростками», из которых через пять-шесть десятилетий вырастут многообразные драматургические решения, характерные для классической музыки, а затем активно развивающиеся в романтической стилистике. Именно в этом (предсказанном Бахом) направлении, произойдет и последующая эволюция фуги, результаты которой (на примере фуг Шумана и Мендельсона) показаны, в частности, в работах К. Чапин (Keit Chapin [10]) М. Ли (Meebae Lee [11]).

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. – М.: Музыка, 1978. 332 с.
2. Крупина Л. Фактор контраста в ригурально-фугированных формах И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки, 2012 № 1. С. 115-120.
3. Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. – М.: Музыка, 1999. 262 с.
4. Свистуненко Т. Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И. С. Баха. – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. 311 с.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: «Лань», 1999. 496 с.
6. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Сост. Т. Шабалина. – СПб.: «Северный олень», 1997. 76 с.
7. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. 144 с.
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – Издание третье, исправленное и дополненное. – М.: КЛАССИКА-XXI, 2011. 816 с.
9. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. – М.: КЛАССИКА-XXI, 2002. 156 с.
10. Keit Chapin Time and the Keyboard Fugue // Ninteenth Century Music, 2010. V. 34, N. 2. PP. 186-207.
11. Meebae Lee Schumann's Romantic Transformation of Fugue: "Fugengeschichte", "The Well-Tempered Clavier", and "Vier Fugen" op. 72 // Acta Musicologica, 2014. V. 86, N. 1. PP. 75-99.

Мартынова Н.В., Пин Сыци

Феномен русского авангарда и его влияние на современный дизайн

*ФГБОУ ВО «Тихоокеанский государственный университет»
(Россия, Хабаровск)*

doi: 10.18411/spc-26-05-2020-12

idsp: sciencepublic-26-05-2020-12

Авангард зародился в 10-х годах XX века, когда только стал набирать обороты технический прогресс. Мир, начиная новую жизнь, требовал перемен. Творческие и особо чувствительные натуры, остро ощущали происходящее, а именно царящую в обществе бездуховность. Они отрицали старые каноны, уставы и школы, которые, по их мнению, уже не соответствовали новой эпохе. Назревала революция в искусстве. 100-летие революции, было отмечено крупнейшими музеями Европы, высоко