

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.50>

Кириенко Ирина Вячеславовна

"СТРАСТИ ПО ИОАННУ" И. С. БАХА: АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Данная статья посвящена проблеме изучения взаимодействия музыки с другими видами искусств в эпоху барокко. Автором предложен анализ музыкального сочинения И. С. Баха с применением комплексной методологии: привлечение семантического анализа связано с определением универсальных общехудожественных приемов изображения и выражения, а метод синестетического анализа помогает наиболее полно раскрыть глубинный, не поддающийся точной вербализации смысл музыкального текста. Применение комплексной методологии при изучении музыки эпохи барокко, по мнению автора, позволяет глубже понять закономерности музыкального языка и раскрыть образ музыкального произведения далекой эпохи.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/12/50.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 12. С. 253-257. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/12/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 78.045; 783

Дата поступления рукописи: 29.10.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.50>

Данная статья посвящена проблеме изучения взаимодействия музыки с другими видами искусств в эпоху барокко. Автором предложен анализ музыкального сочинения И. С. Баха с применением комплексной методологии: привлечение семантического анализа связано с определением универсальных общехудожественных приемов изображения и выражения, а метод синестетического анализа помогает наиболее полно раскрыть глубинный, не поддающийся точной вербализации смысл музыкального текста. Применение комплексной методологии при изучении музыки эпохи барокко, по мнению автора, позволяет глубже понять закономерности музыкального языка и раскрыть образ музыкального произведения далекой эпохи.

Ключевые слова и фразы: взаимодействие искусств; семантический анализ; синестетический анализ; внемузыкальные компоненты; барокко.

Кириенко Ирина Вячеславовна

*Дальневосточный государственный институт искусств, г. Владивосток
irius888@mail.ru*

«СТРАСТИ ПО ИОАННУ» И. С. БАХА: АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

На рубеже нового тысячелетия возрастает интерес к изучению проблем, связанных с взаимодействием различных видов искусств. Такое внимание вызвано синтетическим характером науки XX – начала XXI века, где высока роль междисциплинарных связей. Взаимодействие гуманитарных и естественно-научных концепций, процесс интеграции научного знания, где происходит сближение технических и естественных наук – все это привело к осознанию и пониманию важности междисциплинарных контактов как внутри отдельных отраслей науки, так и между различными отраслями научного знания. Стремление к интеграции и объединению научного знания стимулирует к открытости разных методологических моделей друг другу.

Одним из таких проявлений взаимосвязи исследовательских подходов является тенденция к изучению проблемы взаимодействия различных видов искусств, интерес к которой пробудился во второй половине XX столетия.

Данная проблема не нова. Она существовала в другие исторические эпохи, например в барокко, где связь различных видов искусства становится предметом обсуждения в научных трактатах, в высказываниях ученых, музыкантов и художников того времени.

Так, например, Г. Лейбниц, выдающийся философ и математик XVII века, считал, что искусство способно отображать красоту и гармонию математического числа. Философ замечал: «Порядок, соразмерность, гармония восхищают нас, живопись и музыка служат их выражением» [8, с. 51].

В культуре эпохи барокко была популярна идея единства: мир мыслился как единство, которому подчинено множество и разнообразие. Мир представлялся выстроенным по принципу всеобщего подобия и тождества. Для музыки эпохи барокко характерна тенденция к преодолению собственных границ и взаимопроникновению с другими видами искусства.

В частности, итальянский поэт Джамбаттиста Марино замечал, что все искусства *взаимосвязаны* и обладают одной сущностью, они разнятся только способами выражения. Живопись и поэзия для него близнецы. «Действительно, делясь своими достоинствами и влияя друг на друга, они схожи в такой степени, что даже рассматривающий их внимательно, едва способен их различать. Поэзия – есть говорящая живопись, а живопись – молчаливая поэзия. Одной свойственно немое красноречие, другой – красноречие умолчания, одна молчит в одном, другая рассуждает об ином, затем они как бы меняются свойствами своих голосов, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о художестве, что оно описывает», – отмечал поэт [4, с. 621].

Исследуя музыку барокко, А. Кудряшов акцентирует внимание на особом качестве, которое, по мнению автора, присуще музыке данной эпохи – зримость. Исследователь замечает, что музыкальная интонация в барочных произведениях пластична, театральна и конкретна. По мнению автора, некоторые музыкальные сочинения И. С. Баха «можно уподобить живописным изображениям с присутствием разных действующих лиц в различные моменты их жизни» [7, с. 56].

В связи с этим огромную роль в формировании содержания музыкального произведения барокко играли внемузыкальные компоненты: в частности, все те механизмы, благодаря которым в барочном инструментальном мышлении происходит сочетание музыкального, пластического и изобразительного начал [5]. Об этом пишет С. Камышникова, исследуя возможности невербально-синестетического подхода в активизации восприятия инструментальной музыки барокко.

Автор считает, что любой внемузыкальный источник направляет слушательское восприятие в область линейно-двигательных и визуальных ассоциаций, что позволяет слушателю «безошибочно определять те или иные образы движения: восхождение, нисхождение, вращение, поклоны, реверансы, легкие прыжки или тяжелую поступь, кружение и парение, взлеты, спады, приближения и удаления» [Там же, с. 13].

Н. Коляденко пишет о том, что междисциплинарные подходы в изучении художественного текста расширяют его смысловое пространство [6]. В этой связи многие исследователи, анализируя музыкальные сочинения,

используют приемы «добраивания», развертывания непроявленных связей, связанных с экстрамузыкальной семантикой (термин М. Арановского). По мнению автора, эту функцию в музыкальных произведениях выполняют музыкально-риторические фигуры, мигрирующие интонационные формулы, музыкальная эмблематика.

В этой связи особенно актуальной становится проблема выбора адекватного метода анализа барочной музыки – музыки, «подпитанной» синтезом искусств и ориентированной на синтетическое восприятие. Этой проблеме посвящена настоящая статья, **целью** которой является анализ произведения И. С. Баха «Страсти по Иоанну» в аспекте взаимодействия музыки с другими видами искусства, в частности с живописью. Выскажем предположение о том, что для такого анализа необходимо привлечение комплексной методологии. Это обосновывает **актуальность и научную новизну** данной статьи.

Так, например, анализ семантики музыкального языка сочинения автору данной статьи позволил определить универсальные общехудожественные приемы изображения и выражения, накопленные эпохой барокко в процессе активного взаимодействия искусств¹. Вместе с тем, в дополнение к методам семантического анализа автор попытался привлечь некоторые аспекты синестетического анализа² музыкального текста.

Данный метод основывается на способности художественного мышления к межчувственным ассоциациям и позволяет выявлять такие характеристики музыкального образа, которые находятся на пересечении различных чувственных модальностей. 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. Процедуры синестетического анализа помогают более полно раскрыть глубинный, не поддающийся точной вербализации смысл музыкального текста.

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

Данному произведению посвящено большое разнообразие научных работ³, которые затрагивают различные исследовательские концепции, раскрывая новые грани музыкального произведения. В ряду данных исследований особое место занимает вопрос «прочтения» музыкального текста произведения.

«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 Св. Николая [2].

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 и т.д. Предпосланная «программа» стимулирует при последующем восприятии слухозрительные синестезии.

Наряду с этим данные сферы образов раскрываются в семантике определенных музыкально-риторических фигур, символов, знаков, которые композитор применяет намеренно.

В качестве примера рассмотрим хор № 1 “Herr, unser Herrscher”.

Исследователь Н. Зейфас, анализируя вступительный хор, отмечает его как одну из важнейших опор для музыкальной драматургии целого, так как он, по мнению автора, утверждает «основные конструктивные и образно-идейные постулаты произведения» [3, с. 177].

Хор № 1 “Herr, unser Herrscher” (g-moll) является и увертюрой ко всему произведению, и исходной точкой музыкального развития. Он обобщает главный смысл всего, что произойдет далее. Задает тон всему произведению и служит ключом к пониманию смысла всего сочинения.

Текст данного номера 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» [10, с. 452]. Анализируя данный номер, мы столкнулись с тем, что понятийный уровень вербального текста вступает в противоречие с музыкой.

Рассмотрим подробнее.

Форма хора № 1 – трехчастная динамизированная, в которой крайние разделы Da saro – инструментальный ригурнель. Данное инструментальное вступление (оркестровый ригурнель – 18 тактов), которое открывает хор, 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. Текущая 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 уменьшенные интервалы связаны со сферой страдания и скорби. В мелодии композитор использует большое количество хроматизмов. Фигура anabasis (нисхождение) т. 15-18 звучит по малым секундам, что придает огромное напряжение мелодии. Завершает инструментальный ригурнель нисходящее движение по малым секундам, которое звучит в басу. Драматизм достигает своей кульминации (см. Пример 1).

¹ Метод семантического анализа был разработан в трудах Л. Шаймухаметовой.

² Автором синестетического метода анализа является Н. Коляденко.

³ См. подробнее: Б. Гаспаров, А. Денисов, М. Друскин, Н. Зейфас, Т. Ливанова.

Пример 1



Чувство сострадания и поддержки во славу Господа! Большое количество задержаний, разрежённая, с задержаниями мелодия у духовых инструментов (половинные и четверти), 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.

Второй пласт. Мелодия, напоминающая круговые движения, звучит у струнной группы. Она открывает вступление и 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 нас к сфере земного, связанной с человеческими грехами. Данный мотив рождает ассоциацию с чем-то тяжеловесным, массивным, густым (см. Пример 2).

Пример 2



Третий пласт – линия basso continuo. Данная линия выражена неярко, но повторение органного пункта на одной ноте словно «сковывает» движение и импульс развития. Отсутствие гравитационной поддержки басовых регистров компенсирует движение шестнадцатых, которое монотонно звучит на протяжении всего хора в вокальной и инструментальной партиях и скрепляет данный номер. Данный прием, на наш взгляд, создает эффект резкого контраста: сфера земного и сфера возвышенного, которые звучат параллельно на протяжении всего номера. Партия basso continuo практически не слышна. 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. Также данная фигура представляет собой и чисто изобразительный момент – движение и гул толпы (этим начиналось вступление). Фигура затем распевается хором, что усиливает ассоциации с образом гула толпы, силы, массовости, тяжеловесности. Это сфера земного. И вместе с тем – прославление Иисуса. Основная мелодия хора начинается с сильной доли, с тонического трезвучия, которое звучит во всех голосах через паузы, что придает мелодии уверенность, твердость и убежденность. На наш взгляд, это образ народа, который прославляет Господа (см. Пример 3).

Многие музыкально-риторические фигуры, которые применяет композитор в данном номере, связаны с аффектом страдания, скорби: *parthesia* (вольность) – олицетворение неприятных чувств, страдание Христа на слова «Господь, наш повелитель» (т. 9-11), *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 “*Hehr*”, “*Hehrscher*”. 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 4.

Пример 3

Example 3 shows a musical score with four vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are: Herr, Herr, Herr, un-ser. The score is written in G minor and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Пример 4

Example 4 shows a musical score with four vocal parts and a basso continuo line. The lyrics are: Herr, un-ser Herr - scher, un-ser. The score is written in G minor and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

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. Посредством вышеперечисленных выразительных средств композитор создает многослойный полифонический монументальный образ, в котором совмещена идея прославления и страдания Иисуса.

Таким образом, изобразительный, музыкально-риторический план произведения раскрывает барочную амбивалентность: радостный характер текста получает специфичную трактовку, объединяя радость и страдание.

Вместе с тем немзыкальные компоненты участвуют и в формировании музыкального содержания сочинения. В контексте анализа данного произведения – 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) [9].

В заключение отметим, что использование комплексной методологии (привлечение некоторых аспектов семантического и синестетического анализа) позволило автору глубже понять закономерности музыкального языка произведения и раскрыть образ данного сочинения более объемно и целостно.

Список источников

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
2. Друскин М. С. Пассионы И. С. Баха. М.: Музыка, 1972. 87 с.
3. Зейфас Н. М. Музыкаведческое приношение // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 175-196.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. Эстетические учения XVII-XVIII веков. 835 с.
5. Камышникова С. В. Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия (на материале инструментальной музыки барокко): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Новосибирск, 2007. 22 с.
6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
7. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
8. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4-х т. / пер. с франц.; ред. Б. Э. Быховский, Г. Г. Майоров, И. С. Нарский. М.: Мысль, 1989. Т. 4 / ред. тома, авт. вступ. ст. и примеч. В. В. Соколова. 556 с.
9. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина; под ред. и с послесл. М. Друскина. М.: Музыка, 1965. 723 с.

**J. S. BACH'S "ST JOHN PASSION":
ANALYSIS OF MUSICAL COMPOSITION IN THE CONTEXT OF SYNTHESIS OF ARTS**

Kirienko Irina Vyacheslavovna
Far Eastern State Institute of Arts, Vladivostok
irius888@mail.ru

The article is devoted to the problem of interaction of music and other forms of art in the epoch of baroque. J. S. Bach's musical composition is analysed comprehensively: the semantic analysis aims to identify universal techniques of artistic expressiveness and the synesthetic analysis helps to reveal the deeper, non-verbalizable meaning of the musical text. The author concludes that using the comprehensive analysis methods while studying baroque music allows achieving deeper understanding of musical language and revealing the image of a musical composition of the remote epoch.

Key words and phrases: synthesis of arts; semantic analysis; synesthetic analysis; non-musical components; baroque.

УДК 7; 787.1

Дата поступления рукописи: 04.11.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.12.51>

В статье освещаются различные аспекты сонорной композиционной техники в скрипичных произведениях второй половины XX – начала XXI столетия. Впервые анализируется тембро-сонорная специфика современных скрипичных сочинений. Анализируются новые подходы композиторов к компонентам музыкальной ткани. Рассматривается роль сонорной техники в поисках акустических выразительных возможностей инструмента. В нотном, музыкальном и исполнительском текстах исследуются специфические и неспецифические приёмы игры, способы звукоизвлечения и звуковедения, которые создают яркие сонорные эффекты и расширяют колористические границы звукообраза скрипки.

Ключевые слова и фразы: сонорика; скрипка; сонористические эффекты; тембр; музыкальный язык.

Кудашова Валентина Анатольевна

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
vakskrip@mail.ru

СОНОРИКА В СОВРЕМЕННЫХ СКРИПИЧНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

В сонорной музыке тембр является носителем главной художественной информации.

А. Р. Кузьмин [3, с. 5]

Вторая половина XX столетия становится поворотным моментом в истории развития скрипичного искусства. Смена художественной парадигмы, появление новых эстетических концепций и композиционных техник,