

«Совершенная форма» цикла в духовных кантатах И.С. Баха

Доклад на Всероссийской научной конференции «Проблемы художественной интерпретации»: 9 - 10 апреля 2009 года / РАМ им. Гнесиных, Москва¹

Поиск признаков совершенства формы в музыке, вероятно, вызовет вопросы и недоумение специалистов:

— подразумевается ли под этим понятием некий идеал красоты формы, постижение особого качества музыкального произведения;

— применимо ли оно к содержательной стороне музыкального произведения или только его форме;

— если понятие «совершенной формы» цикла применяется по отношению к отдельным кантатам Баха, означает ли это, что другие кантаты того же автора (или подобные жанры других авторов) не могут претендовать на столь почетное определение.

В русском языке слово «совершенный» является *прилагательным* и относится к категории *оценочного суждения*. В практике, чаще всего, этим словом подчеркиваются *особые* (как правило, положительные) свойства предмета или явления.

В математике существует понятие — *совершенное число* — натуральное число, равное сумме всех своих правильных делителей. К таким числам относятся: $6 = 1+2+3$; $28 = 1+2+4+7+14$; аналогично — 496 и 8128. Особые свойства этих чисел выделяют их среди других.

В музыке сложилось понятие *совершенного консонанса*. В разные исторические периоды эволюции музыкального искусства это понятие осмысливалось теорией и практикой по-разному, поэтому эстетическая оценка и определение качества интервала приобретало, порой, прямо противоположное значение. Например, интервал *кварты* в эпоху Возрождения считался *диссонансом*, начиная с барокко, диссонантность кварты постепенно нивелировалась и в эпоху классицизма (в условиях тональной мажорно-минорной системы) кварта прочно заняла место в группе *совершенных консонансов*.

Наше применение понятия «совершенная форма» носит весьма условный характер. В оценочном суждении по поводу музыкальной формы

¹ Опубликовано: **Сидорова Е.В.** «Совершенная форма» цикла в духовных кантатах И.С. Баха // Проблемы художественной интерпретации: Материалы Всероссийской научной конференции 9 - 10 апреля 2009 года / РАМ им. Гнесиных. — М., 2010 года. — Сб. ст. Вып. 2. - С. 282 – 298.

присутствует субъективный фактор, связанный с личным восприятием музыкального произведения. Наши наблюдения связаны с констатацией таких свойств формы (как самостоятельного параметра музыкальной ткани, так и всеобъемлющего носителя всех компонентов содержания) конкретного произведения, которые можно вывести путем логических размышлений и описать словесно, либо выразить другими средствами – графическими изображениями, хронометрическими расчетами.

Здесь необходима оговорка. Возможно, что форма каждого музыкального произведения обладает еще какими-либо свойствами, пока еще не распознанными нами. Это не означает, что выявленные качества какого-либо произведения автоматически ставят его в ряд «хороших», или «лучших» по сравнению с теми, чьи свойства еще не раскрыты достаточно полно. Примененное нами определение «совершенная форма», конечно, не означает, что другие произведения того же (или любого другого) композитора имеют «несовершенную форму», или «менее совершенную».

Каждое музыкальное произведение обладает своим арсеналом выразительных средств, разной степенью их семантической и эстетической наполненности, и, в конечном счете, уникальными художественными связями. Цель настоящей работы состоит в выявлении тех особых свойств циклической формы духовных кантат И.С. Баха, которые выделяют их среди других подобного типа.

Проблемы упорядоченности музыкального содержания и формы исследуются отечественными музыковедами давно и с особым вниманием. Попытки постичь красоту музыкального произведения заставляют исследователей искать критерии прекрасного и в области этики, эстетики, философии, и в области естественных и точных наук.

В поисках тайн красоты и совершенства музыкального произведения усилия ученых сосредоточились в нескольких направлениях: семантический анализ музыкального языка; исследование закономерностей конструктивных и композиционных процессов, обусловленных многосторонними интонационными и смысловыми связями; изучение специфической стороны музыки – ее существования в пространстве и времени. Особенно ценными качествами музыкальной композиции, характеризующими зрелость мышления и уровень профессионального мастерства создателя, является

одновременное действие нескольких компонентов формы и содержания и, как высшее проявление целостности и гармоничности музыкального произведения, *совпадение их смысловых акцентов*.

При реализации художественной идеи смысловые акценты присутствуют на разных уровнях и в разных плоскостях музыкальной композиции:

- в тексте (если музыкальное произведение создано на основе литературного первоисточника);
- в форме-конструкции;
- драматургии, логике развития тематического материала;
- в способах и приемах выразительности музыкального языка.

Т.Н. Дубравской при анализе произведений Д. Палестрины обнаружено, что сложение так называемых «математических» принципов в музыкальном формообразовании начинается уже в эпоху Возрождения. По наблюдениям автора, Палестрина широко применял уже устоявшиеся к его времени специфические приемы, способствующие образованию трехчастных и рондальных структур: к ним относятся фактурные приемы (уменьшение или увеличение числа голосов, перемещение по голосам *cantus firmus*), техника полифонического письма, введение метрического контраста и др.

Автор отмечает, что подобные приемы вводятся в музыкальную ткань разрозненно: одновременно сочетаются, как правило, два-три. «В результате, *фактурный, тембровый, гармонический, тематический аспекты формы могут и не совпадать по своим внутренним членениям и группировкам разделов* – качество, отличающее позже музыкальные формы И.С. Баха» [4, с. 282].

Генеральными понятиями в выявлении смысловых акцентов музыкального произведения являются *кульминация, точка золотого сечения, симметрия*.

Широко известно, как трактуется в музыке понятие *кульминации*.

Кульминация (от лат. *culmen* – верх, верхушка, высшая степень) выявляется в художественных произведениях (театрального искусства, литературы, музыки), которые в наибольшей мере обнаруживают логические связи в своем строении. Каждый вид искусства обладает специфическими языковыми и композиционными средствами, подчеркивающими логические ударения, смысловые акценты в изложении: кульминация является одним из факторов, организующих и упорядочивающих форму.

Интерес представляют музыкальные произведения, имеющие в основе литературный источник. Воле композитора подвластно усиление (или ослабление) логических ударений посредством специфических средств музыки, а, в отдельных случаях, и перемещение логических акцентов, т.е. полное переосмысление литературной первоосновы.

Принцип кульминации конкретизируется понятием *точки золотого сечения*.

Открытые Леонардо да Винчи законы пропорций весьма актуальны для познания упорядоченности художественной формы. Эстетический смысл золотого сечения раскрывается в красоте строгих пропорций: в соответствии с правилом золотого деления (так называемой, «божественной пропорцией») художественное произведение делится на две части, которые относятся друг к другу в соотношении 0,618 : 0,382.

Указанная закономерность выявляется и в музыкальном произведении, существующем в пространстве и времени. В частности, Ю.Н. Холопов отмечает, что «в музыке точка золотого сечения отражает особенности человеческого восприятия временных пропорций <...> служит ориентиром формообразования <...> часто на нее приходится вершина формы - процесса, кульминация» [13].

На заре XX века русским музыковедом Э.К. Розеновым в работе о золотом делении в музыке были показаны важнейшие для совершенства художественной формы соотношения внетематического порядка: при помощи конкретных временных соотношений средств музыкального языка был установлен *ритм формы* [8].

Предпринятое Вл. Протопоповым исследование принципов музыкальной формы И.С. Баха привело к заключению, что в соотношении золотого сечения находятся не только их композиционные структуры, но и другие параметры музыкальной ткани: тематические, фактурные, тембровые, ладо-тональные.

«Перед Бахом стояла проблема уравниваемости разных сторон формы, что осуществлялось им через пропорциональность тематических, тональных и фактурно-тембровых элементов композиции, через установление их веса в ритме произведения. <...> Хотя все это разные параметры формы, но, оказывается, они у Баха упорядочены и нередко подчиняются закону золотого сечения» [7, с. 233, 238].

Помимо перечисленных факторов, участвующих в упорядочении музыкальной формы, необходимо назвать еще одно свойство, которое относится к строению музыкальной композиции. Речь идет о *симметрии*.

Понятие *симметрии* в словарях трактуется как «соразмерность, полное соответствие в расположении частей целого относительно средней линии – центра», а в широком смысле «неизменность при каких-либо преобразованиях». Проявления симметрии в гуманитарных науках многообразны. В математике существует семь значений симметрии, в биологии – шесть различных видов, в логике – выявляются «симметричные отношения».

Симметрия и разнообразные симметричные отношения в музыке постоянно привлекают внимание исследователей.

По утверждению Л.В. Александровой [1] конструкция музыки порождена общими законами мышления, в основе которых лежит система сложнейших соотношений сохранения и изменения. При анализе музыкальных произведений эти два фундаментальных явления могут быть рассмотрены через призму симметрии и антисимметрии.

О широком распространении симметрии на самых разных уровнях произведений искусства говорит в своей работе С.С. Гончаренко [2]. Особенность художественного мышления, по наблюдению автора, заключается в его существовании на грани бинарных оппозиций, формировании мыслительных процессов по образу и подобию природных явлений. Подобные пограничные состояния, утверждает автор, помогают фиксировать, удерживать и оберегать целостность человеческого сознания, поскольку лежат в его наиболее глубинных, почти нерефлексируемых самим человеком, слоях.

Исследуя свойства музыкальной формы, Ю.Н. Холопов отмечает, что «симметрия – есть выражение гармонической слаженности, которая присуща вещам и специально культивируется в искусстве, в музыке. Естественно, симметрия становится одним из ведущих законов музыкальной формы» [12, с. 30].

Первые ассоциации с симметрией возникают при анализе трехчастной формы *da capo*, двухчастной формы с пропорционально уравновешенными разделами, полифонического произведения с проведением темы в прямом и обращенном виде и др. Более пристальное изучение сущности музыки выявляет симметрию не только в строении музыкальной формы, но и более глубоких и разнообразных связях элементов музыкального языка содержательного порядка. Принципы симметрии помогают познанию формы–пространства, проникая в тайны закодированных знаков полифонической фактуры, тембровых, тональных соотношений.

И.С. Стогний, анализируя внутренние взаимосвязи элементов музыкального языка в Немецком реквиеме Брамса, отмечает, что «значение какого-либо события не просто раскрывается, но усиливается, подчеркивается благодаря симметричному его повтору <...> она [симметрия] проявляется многообразно: в виде репризных повторений, концентрических кругов, отдельных приемов, сквозных интонаций, смысловых повторов» [10, с. 212-213].

Изучение пространственных характеристик музыкальной ткани неотъемлемо от исследования особой стороны музыкальной формы – ее звучания во времени.

Существование музыкального произведения в двух состояниях – нотной записи и звукового воспроизведения – позволяет исследовать музыкальную форму не только в ее пространственных фиксированных значениях (протяженность построений в тактах, суммарные тактовые соотношения разделов, метрические пропорции, высотная величина диапазонов, регистров и др.), но и в значениях реально звучащего времени (часах-минутах-секундах). *Пространственно-временные отношения* выявляют взаимодействие процессуальной и конструктивной сторон музыкальной формы.

Обзор аналитических работ ведущих отечественных музыковедов свидетельствует о том, что такие явления в музыке как «кульминация», «точка золотого сечения», «симметрия», «пространство-время» рассматриваются либо разрозненно друг от друга, либо применительно к отдельным, сравнительно небольшим музыкальным произведениям. Наблюдения о совпадении смысловых акцентов разных параметров музыкальной формы нуждаются в обобщении и конкретизации. В последние годы значительно расширился аналитический аппарат музыковедения, в методах анализа музыкального произведения обозначились новые подходы. В этих условиях особый интерес представляет идея выявления свойств музыкальной формы в крупной многочастной композиции – цикле.

Сложность выявления смысловых акцентов циклической формы заключается в двойственности функций ее разделов: каждая часть цикла одновременно и *самостоятельна* (имеет определенный жанр, характер, темп, лад, фактуру, форму со своими местными смысловыми акцентами), и *несамостоятельна* (является членом целого, включена в отношения с предыдущими и последующими частями, влияет на свое окружение). Это сочетание автономии и взаимозависимости составных частей образует одну из индивидуальных особенностей циклической композиции, отличающей ее от других крупных форм.

Кантата Баха – цельный, сложный, многоплановый организм, исследование которого с рассмотренных позиций приоткрывает новые аспекты в теории музыкальной формы. Наличие нескольких смысловых линий кантаты (литературной основы, разделов разных жанров со своим внутренним смысловым наполнением, ритмом формы, исполнительским составом) предусматривает всестороннее рассмотрение не только содержания самих компонентов и их взаимосвязей, но и особенностей крупной многосоставной и, одновременно, целостной циклической формы.

Наиболее ярким подтверждением наличия особых достоинств кантатного цикла может служить художественная концепция кантаты BWV 93 «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*» И.С. Баха.

Гипотеза о возможности существования в этом цикле особых свойств формы–содержания опирается на исследование музыкального материала с позиции выявления акцентов четырех параметров: *смыслового* (в тексте),

конструктивного (в строении), *жанрового* (исходя из характера и музыкальных средств выражения) и *пространственно-временного* (по реальному звучанию).

Мелодической и текстовой основой кантаты служит одноименный хорал. Рассмотрим его содержание.

Слова и мелодия хорала «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*» («*Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога*») принадлежат Георгу Ноймарку (перевод Г.Б. Куборской).

Поэтический текст хорала обладает разнообразием функционально-смысловых форм и типов изложения, цельностью, лаконичностью выражения мысли, законченностью формы. Хорал состоит из семи строф. Содержание и логика их последовательности направлены на раскрытие основной идеи в двух смысловых линиях:

— *христологической*: признание милостивой воли, чудодейственной силы Бога, утверждение необходимости доверия Ему;

— *катехизической*: наставление, поучение, мораль.

1. Wer nur den lieben Gott läßt walten und hoffet auf ihn allezeit, den wird er wunderbar erhalten in aller Not und Traurigkeit. Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut, der hat auf keinen Sand gebaut.	<i>Лишь тот, кто полагается на волю милостивого Бога и надеется на Него во всякое время, того Он будет чудодейственно хранить в любой нужде и скорби. Кто уповает на Бога Всевышнего, тот строит не на песке.</i>
2. Was helfen uns die schweren Sorgen, was hilft uns unser Weh und Ach? Was hilft es, daß wir alle Morgen beseufzen unser Ungemach? Wir machen unser Kreuz und Leid nur größer durch die Traurigkeit.	<i>Какой нам прок в тяжких хлопотах, какой нам прок в стонах и причитаниях? Какой прок в том, что мы ежеутренне ропщем на наши горести? Мы лишь утяжеляем свой крест и горе этой печалью.</i>
3. Man halte nur ein wenig stille und sei doch in sich selbst vergnügt, wie unsers Gottes Gnadenwille, wie sein Allwissenheit es fügt; Gott, der uns sich hat auserwählt, der weiß auch sehr wohl, was uns fehlt.	<i>Веди себя смиреннее и будь радостен в духе своем, согласно с милостивой волей Бога нашего, согласно с Его Всеведением; Бог, избравший нас, очень хорошо знает и наши нужды.</i>
4. Er kennt die rechten Freudenstunden, er weiß wohl, wann es nützlich sei; wenn er uns nur hat true erfunden und market keine Heuchelei, so kommt Gott, eh wirs uns versehn, und lässet uns viel Guts geschehn.	<i>Он ведает часы истинной радости, и Он знает, когда это нужно; и если Он найдет в нас верность и не найдет в нас лицемерия, то Бог явится в мгновение ока, и может нам много добра сотворить.</i>

- | | |
|--|--|
| <p>5. Denk nicht in deiner Drangsalshitze,
daß du von Gott verlassen seist
und daß ihm der im Schloße sitze,
der sich mit stettem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel
und setzet jeglichem sein Ziel.</p> <p>6. Es sind ja Gott sehr leichte Sachen
und ist dem Hochsten alles gleich;
den Reichen klein und arm zu machen,
den Armen aber gross und reich.
Gott ist der rechte Wundermann,
der bald erhohn, bald sturzen kann.</p> <p>7. Sing, bei uns geh auf Gottes Wegen,
verricht das deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so vird er bei dir werden neu.
Denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verläßt er nicht.</p> | <p><i>В мучениях своих не думай,
что ты оставлен Богом
и лишь тот пребывает в лоне Его,
кто постоянно вкушает счастье.
Последующее время изменит многое
и каждому положит предел его.
Ведь для Бога это очень легкое дело
и для Всевышнего все равно;
сделать ли богатого ничтожным и бедным,
а бедного – знатным и богатым.
Бог – истинный чудотворец,
который может возвеличить, и низвергнуть.</i></p> <p><i>Пой, ходи по земле Божьими стезями,
преданно исполняй предназначение свое
и уповай на великие милости небесные,
и будут они всегда с тобой.
Ибо того, кто полагается
на Бога, Он не оставит.</i></p> |
|--|--|

Христологическая смысловая линия раскрывается в 1-й, 4-й и 7-й строфах. В смысловой направленности духовного движения от *утверждения* к *призыву* особое значение приобретает центральная 4-я строфа хорала, которая звучит как *гимн-восхваление* достоинств Бога.

В промежуточных 2-й, 3-й, 5-й и 6-й строфах слова обращены к человеку: 2-я и 6-я строфы содержат рассуждения, внутренние размышления человека. Строфы 3-я и 5-я объединяются смыслом катехизического *поучения, наставления*.

Вероятно, в этих двух, развивающихся параллельно смысловых линиях, автору было важно подчеркнуть радикальное различие между доверием к Богу и отношением к человеку; между опытом повседневных земных забот и волей Бога к добру. Точкой пересечения в развитии этих линий, несомненно, является гимн-восхваление благодеяний Бога (4-я строфа), который в фабуле смыслового развития имеет логический акцент, является выражением объективной истины. Весомость 4-й строфы подчеркивается также ее местоположением: в 7-строфной песенной композиции она играет роль условной оси симметрии. Несомненно, содержание 4-й строфы обладает свойствами *смыслового и конструктивного акцентов* в континууме хоральной песни.

Претворяя хоральную песню в духовной кантате, Бах не только перенес основные акценты ее содержания-формы, но и значительно их усилил благодаря художественным возможностям музыкального искусства.

Кантата BWV 93 «Wer nur ...» состоит из семи частей:

I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть	VI часть	VII часть
Хор	Речит. Б.	Ария Т.	Дуэт С.,А.	Речит. Т.	Ария С.	Хор

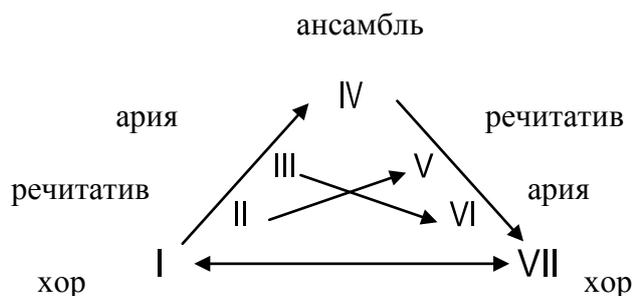
В последовательности номеров (по их жанровому признаку) обнаруживается принцип симметрии.

Очевидная симметричность выявляется, прежде всего, в соотношении хоровых и сольных номеров, где осью симметрии является IV (ансамблевая) часть:

хор / соло / ансамбль / соло / хор

В позицию *соло* включены сольные номера речитативов и арий. Но это лишь одна плоскость проявления симметрии. Обозначим ее условно — *внешняя*.

В конструкции кантаты обнаруживается также *внутренняя*, более сложная симметрия, связывающая между собой сольные номера речитативов и арий. Их расположение в цикле можно было бы изобразить в виде латинской буквы X. Симметрия сольных номеров имеет взаимно-перпендикулярную ось отражения. Таким образом, складывается довольно сложная конструкция, обладающая *двойной симметрией* (внутренней и внешней), имеющей разные оси отражения.



Симметричное расположение номеров придает конструкции кантаты вид полной упорядоченности, уравновешенности и архитектурной красоты. Именно эти свойства кантаты выделяют ее среди других и составляют суть *конструктивного акцента* формы.

В жанровом отношении IV (центральная) часть кантаты получила особое — ансамблевое решение. Двойное название «Ария. Дуэт» подчеркивает многослойность драматургического замысла хоральной обработки.

В тексте хорала заключается сопоставление *земного* и *божественного* начал: выявлена причинно-следственная связь отношения людей к Вере («если Он найдет в нас верность...») и ответных действий Бога («то Бог явится в мгновение ока...»).

В музыке это сопоставление выражено в двух временных измерениях:

- у вокального дуэта (в сопровождении *Basso continuo*) хоральный напев подвергнут интенсивному имитационному развитию, наполненному движением. Вероятно, в таком изложении хорала нашло художественное отражение земной жизни, полной мирских забот;

- *cantus firmus* у струнных приобретает вид застывшего на месте времени, символизируя вечность, неизменность Истины, заключающуюся в Вере в Бога.

Смысловый акцент хорала, перенесенный композитором в кантатный цикл, усиливается посредством специфических музыкальных средств выразительности.

Пример 1.

фраза *a* т.т. 1-8

Er kennt die rech-ten Freu - den-stun - den, er weiß wohl, wenn es nütz - lich sei, er kennt die

rech - ten Freu - den-stun - den, er kennt die rech - ten Freu - den-stun - den, er weiß wohl, wenn es nütz - lich sei, er kennt die rech - ten Freu - den-stun - den, er weiß wohl, wenn es

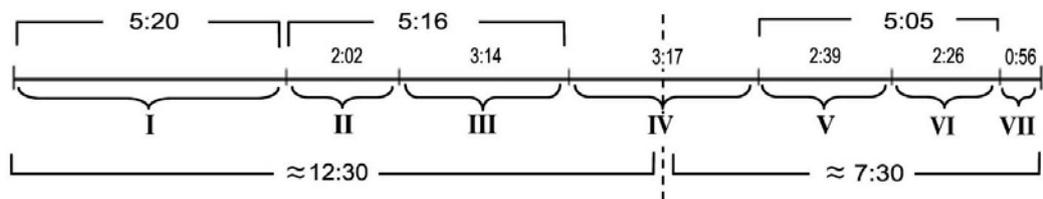
Мелодия хорала, исполняемая виолончелью ровными звуками, абстрагированная от всего окружающего, символизирует выражение непререкаемой вечной истины. Заметим, что такое проведение хоральной мелодии — в виде инструментального *cantus firmus* — является *единственным* (!) во всей кантате.

Конструктивную симметрию цикла интересно сопоставить с данными организации музыки в реальном времени. Первое, что обращает на себя внимание, это неравномерность частей кантаты по протяженности звучания: очень большая по масштабам – I часть, сравнительно небольшие средние части и совсем маленькая – последняя. Уравновешенные пропорции симметричной конструкции в условиях пространственно-временного измерения становятся значительно деформированными, ось симметрии (IV часть) по времени значительно смещается вправо.

По наблюдениям М.С. Друскина, симметрия, которая лежит в основе строения кантат И.С. Баха, в реальном звучании становится «кажущейся»: «она *преодолевается* пространственно-временными параметрами музыки — тем, как она длится, разворачивается, каков тип движения, состав исполнителей и общий характер звучания» [3, с. 214; выделено мною – Е.С.].

Временные пропорции частей кантаты могут быть представлены в графическом изображении.

Своеобразная линейка времени, наглядно отображающая абстрактную величину протяженности каждого раздела (минуты и секунды звучания пропорционально переведены в сантиметры и миллиметры), позволяет провести сопоставительный анализ их реального звучания во времени.



Общее время звучания кантаты – около 20 мин. Сравнение временного звучания частей кантаты обнаруживает, что I часть по длительности звучания (5:20) превосходит II и III вместе взятые (соответственно 2:02 и 3:14). При этом, IV часть (3:17) — центральная в конструктивном отношении — разделяет кантату на далеко неравные по реальному звучанию величины: около 10,5 мин. в предшествующем построении и 6 мин. в последующем.

Очевидно, что логика временного развития формы подчиняется своим особым закономерностям, в соответствии с которыми наивысшая точка развития, ее *пространственно-временной акцент* располагается в точке золотого сечения. Во временной динамике построения цикла эта точка приходится на середину IV части: общее звучание кантаты, регулируемое законом золотого деления, делится на две неравные части: около 12,5 и 7,5 минут звучания. Отметим, что в рамках целостной формы цикла *неравномерность* пропорций временного фактора сочетается с *равномерностью* конструктивных пропорций.

Обобщение аналитических наблюдений кантаты BWV 93 приводит к парадоксальным выводам. С одной стороны, обнаружено противоречие в действии различных структурных компонентов, развивающихся по своим внутренним логическим законам (конструктивной *симметрии* и временной *асимметрии* с акцентом в точке золотого сечения). С другой стороны,

несмотря на различия в логике развития, эти компоненты гармонично сочетаются и приводят к совпадению смысловых акцентов в одной точке (или, вернее – зоне) художественного пространства – IV части кантаты.

Вероятно, в этой парадоксальности и заключен феномен циклической формы И.С. Баха, обладающий теми *особыми* свойствами, которые можно отнести к признакам красоты и совершенства. В свете выявленных особенностей музыкальной формы-содержания кантата «*Wer nur...*» видится своеобразным прекрасным движущимся кристаллом с максимально упорядоченными, отточенными гранями.²

Для выяснения вопроса — является ли факт существования «совершенной формы» кантаты исключением, или обладают ли и другие кантаты подобными свойствами — необходимо провести комплексный анализ тех кантат Баха, которые имеют аналогичную кантате BWV 93 логику строения текста, формы и пространственно-временного развития. Такими кантатами, на наш взгляд, являются кантаты BWV 140 и 178, однако, пути и средства достижения особой упорядоченности, как признака красоты и совершенства, здесь иные.

Сравнительный анализ кантат BWV 140 и 93 показывает, что наряду с внешним *сходством* некоторых параметров, их внутреннее устройство имеет существенные *различия*.

По жанровому признаку семь частей в BWV 140, как и в BWV 93, расположены по типу двойной симметрии.

Внешнюю симметрию образуют хоровые номера (первый и последний) с осью центральной IV части *Choral*: их объединяет цитирование хорального первоисточника. *Внутренняя* симметрия выявляется в последовательности одножанровых номеров кантаты: II и V части являются *solo*-речитативами; III и VI – дуэтами Сопрано и Баса.

IV часть, занимая центральное местоположение в общем строении кантаты и являясь осью пересечения двух симметричных построений, приобретает значение *конструктивного* акцента. *Смысловый* акцент, содержащийся в тексте хорала (воспевание достоинств Иисуса Христа,

² Подробнее с анализом кантаты можно ознакомиться в работе Е. Сидоровой [9].

благоговейное ожидание его появления), подчеркивается оригинальным решением композитора: контрастным сопоставлением тематических, тембровых, образных оппозиционных структур.

Хоральный напев, исполняемый унисоном мужской партии хора в виде *cantus firmus*, контрапунктически сочетается с незамысловатой сельской танцевальной мелодией, звучащей у струнных. Эффект поразителен! Трудно найти подобный пример, где так гармонично сочетались бы различные по характеру и тембровому решению мелодические пласты: вокальная и инструментальная; танцевальная и песенная.

Пример 2

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom). The key signature is B-flat major (two flats). The first system features a vocal line with lyrics 'Zi - on' and a piano line with the instruction 'piano'. The second system continues the vocal line with lyrics 'hört die Wäch-ter sin - - gen, das Herzthut ihr vor Freu - den sprin - -'. The third system concludes the vocal line with lyrics 'gen, sie wa - chet, und steht ei - lend auf.' and includes the instruction 'forte' in both the piano and bass lines. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

В образном плане, по аналогии с IV частью кантаты BWV 93, здесь также можно отметить удивительное соединение двух начал: *земного, обыденного*, выраженного танцевальной мелодией и *божественного*, олицетворяющегося возвышенным, торжественным звучанием хорального напева. Фактурное и тембровое выделение хорального напева в контрапунктическом двухголосии способствует созданию *жанрового акцента* в кантате. Рассматривая *пространственно-временной* параметр циклической формы можно отметить, что центральная IV часть находится в точке (зоне) золотого деления всего временного пространства цикла.

Кантата длится чуть более 24-х минут (24:12). Первые три части занимают большую часть временного пространства (12:45); последние три части – меньшую — около 8-ми минут (7:56).

Обобщая наблюдения, можно констатировать, что IV часть кантаты BWV 140, аналогично IV части кантаты BWV 93, является носителем четырех акцентов: *смыслового, конструктивного, жанрового и пространственно-временного*. Это качество позволяет нам отнести кантату BWV 140 также к числу композиций с «совершенной формой» цикла. Анализ аналогичных примеров можно было бы продолжить, но рамки работы ограничивают возможность его изложения.

За границами настоящего сообщения остается и рассмотрение других аспектов, характеризующих специфические особенности музыкального произведения — соотношения пропорций в тональных, тембровых, фактурных параметрах формы-содержания.

В. Протопопов, обращаясь к анализу величайших образцов музыкального искусства, отмечал, что «музыкальная форма — явление многоэлементное и несводима к соотношению тем и тональностей. <...> Эти понятия необходимы для уяснения сложнейших процессов, протекающих в музыкальной форме, так как композиторская мысль охватывает все ингредиенты и упорядочивает их, связывая, соразмеряя друг с другом. В большинстве случаев это достигается интуитивно, без участия осознанной расчетливости, из чувства симметрии и т. д., результат же — соразмерная форма, увлекающая слушателя своей красотой и доставляющая ему эстетическое удовлетворение законченностью выражения мысли» [7, с. 232].

Вместе с тем, вопрос о совершенстве музыкальной формы, вероятно, не должен быть ограничен критерием совпадения акцентов рассмотренных параметров художественного пространства.

Нельзя забывать, что углубление в область исследования музыки, как движущихся форм и конструкций может ослабить внимание к чувственной, эмоциональной стороне ее природы. Подчас, излишняя формализация анализа приводит к игнорированию огромного количества звеньев между музыкальным и материально-логическим мышлением, семантических функций различных «образов порядка» (выражение Л.В. Александровой) в музыке и др.

Красота музыки, а соответственно ее форма и содержание, могут постигаться бесконечно. Сколько бы исследователи ни стремились разгадать тайну художественного творчества, видимо, она еще долгое время останется загадкой. Вероятно, с совершенствованием системы анализа, ее методов и подходов будут корректироваться и критерии определения прекрасного в музыкальном произведении, а также наши знания и представления о шедеврах музыкального искусства. Эта тема всегда актуальна и, вероятно, она неисчерпаема.

Литература

1. *Александрова Л.В.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико – исторический аспект. — Новосибирск: Консерватория, 1995.
2. *Гончаренко С.С.* Зеркальная симметрия в музыке. — Новосибирск: Консерватория, 1993.
3. *Друскин М.С.* Иоганн Себастьян Бах. — М.: Музыка, 1982.
4. *Дубравская Т.Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век // История полифонии. Вып. 2 Б. — М., 1996.
5. *Мазель Л.* Метод анализа и современное творчество // Статьи по теории и анализу музыки. — М.: «Советский композитор», 1982. — С. 307 – 324.
6. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982.
7. *Протопопов Вл.* О разнообразии аспектов музыкальной формы Баха: Очерк шестой // Принципы музыкальной формы И.С. Баха: Очерки. — М.: Музыка, 1981. — С. 230 – 244.
8. *Розенов Э. К.* О применении закона «золотого деления» к музыке. — «Известия Спб. Общества музыкальных собраний», 1904. — Вып. июнь / июль / август. — С. 1—19.
9. *Сидорова Е.В.* Хорал «Wer nur den leiben Gott läßt walten» в творческом наследии И.С. Баха: Исследовательский очерк.— М., 2004.
10. *Стогний И.С.* «Геометрия» композиционного пространства как носитель христианской образности в «Немецком реквиеме» Брамса // Христианские образы в искусстве: Сб. трудов 170 / РАМ им. Гнесиных. — М., 2007. — Выпуск первый. — С. 211 – 221.
11. *Сырица Г.С.* Филологический анализ художественного текста : учеб. пособие. — М.: Флинта: Наука, 2005.
12. *Холопов Ю.Н.* К понятию «музыкальная форма» // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Сб. трудов: Вып. 132 / Сост. Э.А. Стручалина. — М., 1994. — С. 10 – 45.
13. *Холопов Ю.Н.* Золотое сечение // БЭС «Музыка». — М.: Научн. Изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1998. — С. 203-204.
14. *Dürr A.* Johann Sebastian Bach. Die Kantaten. 8. Auflage. Ed., Bärenreiter. Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2000.
15. *Petzoldt M.* Theologisch-Musikwissenschaftliche Kommentierung der Geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Bd 1. Ed., Internationale Bachakademie Stuttgart; Bärenreiter. — Kassel-Basel-London-New York-Prag, 2004.