

О смысле мотива *b – a – c – h* (из опытов мелософии)

*Знаменитый мотив из четырех нот, баховскую монограмму *b – a – c – h*, автор рассматривает исходя из импульсов движения. Предмет исследования — мелодическая конфигурация, конструктивный и экспрессивный смыслы мотива. Монограмма *b – a – c – h* раскрывается как символический мотив для всей музыки И. С. Баха: в мотиве находит выражение общий баховский принцип музыкальной взаимосвязи. Кроме того, мотив обрисован в качестве модели интервальной конструкции для музыкального целого в новоевропейской музыке. Также в *b – a – c – h* обнаружен тип движения, которое обязательно для баховского характера «широкой» музыки, *Largo*. Автор опирается на идеи музыкантов-ученых И. Браудо, Я. Друскина, Э. Курта, философа Р. Штейнера.*

Ключевые слова: Бах, *b – a – c – h*, Курт, Штейнер, мелософия, орнамент, *группетто*, *largo*.

Жизнеспособность баховской монограммы (а ей без малого три столетия) принадлежит к числу необъяснимых или даже загадочных очевидностей. Если только не считать, что ее жизнь продлевается приношениями «марки *b – a – c – h*», которые исчисляются сотнями названий.

Если мотив *b – a – c – h* занимает музыкальный мир не одно столетие, значит, его жизнеспособность исходит из более прочных, внутренних оснований, незримых и неслышимых. И сам Бах обратил внимание на свое имя едва ли из праздного любопытства. Невозможно не думать и о том, что Бах заставил современников и потомков обращать внимание на свой мотив подчеркнутым жестом, который не мог остаться незамеченным:

Переработанный и расширенный текст докладов, прочитанных на Международной конференции «Гнесинские органные чтения 2007» (Москва, 23 марта 2007) и научной конференции «Традиции органной исполнительской школы Санкт-Петербургской консерватории» (Петербург, 29 октября 2009).

музыкальная монограмма композитора находится в *незавершенном* контрапункте «Искусства фуги».

Самое явное в очевидности $b-a-c-h$ — его символичность. Перед нами звучащее событие-символ. Постигание его начинается с очевидного вопроса: что услышал Бах в своем мотиве? При кажущейся безнадежности вопроса задание вполне осуществимо. Если только не уповать исключительно на исторические документы. Смысл не ищут и не находят буквально в текстах; смысл переживают символически.

Имя великого человека обязано истории, выбирающей символы своих свершений. Имя — целое, за которым характер, судьба, история. Так и звучащая монограмма: если она реальность композиции, в ней заключается образ музыкального целого. Монограмма — часть, в которой отражается целое. В противном случае монограмма остается случайным элементом, который теряется в целом. Вопросая о музыкальной монограмме, ставим тем самым простое первое условие наблюдения: мы ничего не знаем о музыкальной монограмме. Постигание ее смысла начинается, когда проходит первое удивление от того, что имя ложится на ноты. Тем глубже и значительнее будет удивление открытия.

Когда проходит гипноз «этикеток», то приходит время понять, что не всё $b-a-c-h$, что кажется, что стоит на нотах b , a , c и h . Сколько сорвавшихся усилий, обманутых надежд! $B-a-c-h$ — неизбывное в столетиях томление по баховскому звучащему универсуму с почти неизбежной (и ожидаемой) модуляцией во внешний этикетный жест «приношения Баху».

Вслушаемся в то, как рождается мотив, и проследим за последствиями его становления. Как смысл всякой вещи раскрывается двояко, в ней самой и вне ее, так и смыслы монограммы $b-a-c-h$ будем искать за пределами монограммы, в незавершенном контрапункте «Искусства фуги» и в целом творчестве Баха, и в музыке послебаховской.

Что находим в мотиве $b-a-c-h$? Для начала — трудность пробиться через музыкально-теоретические формализующие привычки. Через привычные формулы восходящей секвенции, двусложных нисходящих секундовых мотивов $(b-a) - (c-h)$. Даже через заключенную в секвенции идею развития, модулирования, мотивного дробления и разработки. Поверх них сияет ясный простой смысл первоэлементов и первоидей движения. $B-a$ — шаг вниз; $a-c$ — скачок вверх. $B-a-c$ — из простейших форм прямого нисхождения и восхождения сложилась простая ломаная линия. В завершении монограммы в шаге $c-h$ — обрамляющий, симметричный, двойной излом линии.

Буквы связываются в имя и буквоноты имени связываются в мотив не формально, не случайно, не переходом отдельного тона в тон. Они связы-

ваются становлением мелодического рельефа. Связывание нот *b*, *a*, *c* и *h* в фигуру *b-a-c-h* означает: ноты осмысливаются благодаря первоэлементам движения — ломаной конфигурации или концентрированному выражению орнамента, а также непрямому, опосредованному восхождению.

До вмешательства привычных формализующих теорий мы наблюдаем в монограмме *b-a-c-h* чистую стихию движения во взаимо- и противодействии шага и скачка, движений прямолинейного и криволинейного, восходящего и нисходящего. С каждым следующим шагом мотив меняет направление, каждый поворот есть событие мелодического становления. В них осуществляется мотив-монограмма.

Событие баховской монограммы происходит в сцеплении секунд с их скрытым двухголосием, с двойным, обладающим особой прочностью, рядом точек (*b-c*, *a-h*). «Изгибы наполняют жизнью каждый момент и, оживляя элементы, оживляют и целое. Зигзагообразная линия ярче прямой, так как она укрепляет свой контур двумя рядами точек» (И. Браудо)¹.

Двойной ряд точек прочен не сам по себе. Его прочность удваивается противоположным полюсом: прочную связанность удостоверяет и укрепляет *разрыв*, нарушение установленного порядка. На пространстве небольшого количества нот фигура и хорошо связана, и (что удивительнее всего!) определенно разорвана. В терцовом диапазоне фигуры находится место для обрыва, дали, глубины, характерно баховского обхода. В них воздух, если угодно, *sfumato* мотива *b-a-c-h*.

Баховская фигура дает начало истории с двумя «сюжетными линиями», с неосуществленной прямой мотивной связью *b* и *h* и несостоявшимся круговым ходом. В результате обхода — невозвращение в *b*, непрямая связь *b* и *h*. Ход «соскользнул», круг разомкнулся.

Сама по себе разомкнутость *b-a-c-h* предполагает очевидные способы продолжения — к примеру, модулирующая секвенция, варьированное и вариантное продолжение. Так созревает сквозная идея всего музыкального целого.

Идея финального контрапункта «Искусства фуги» — неосуществленное, нарушенное, разомкнутое кругохождение в монограмме. Первый же интервальный шаг после монограммы, после тона *h* — вверх, к *cis*, или, вернее, через *cis* к *d*. Повторяется коллизия *b* и *h*, на этот раз в тонах *c* и *cis*. Из самой баховской фигуры следует альтерация через отступление и обход. Существенно, что продолжение монограммы неточно, несимметрично: различны длительности (*c* — половинная, *cis* — восьмая), не сов-

¹ Браудо И. К вопросу о логике баховского языка // Браудо И. Об органной и клавирной музыке / Сост. А. Браудо; вст. ст. и ком. Л. Ковнацкой; общ. ред. М. Друскина. Л., 1976. С. 21.

падают направления (c идет вниз, в h ; cis вверх, в d). Так проявляет себя скрытое единство и многоликость единого. В них — баховская суть.

Фигура $b-a-c-h$ не только фигура с последствиями. Она сама следствие, итог. Явленный напоследок, «прощальным жестом», ясный смысл баховского мелоса. Разомкнутый круг баховской мелодии, неточная симметрия, обход-соскальзывание имеют общий смысл препятствия и трудного (вос)хождения. Если музыкальная композиция не только образ мира и человека, но и сама живой организм, то, как и жизнь человеческая, она проходит долгий трудный путь. В мотиве $b-a-c-h$ свершается труд преодоления, притом двоякого характера: замкнуто-круговой орнамент осуществляется, как ни странно, в орнаменте невозвратного тона, который по определению устремлен в противоположном направлении, от кругового к разомкнутому и, сверх того, ломаная линия стремится перейти в прямую.

Прорастание прямой из ломаной фигуры в баховской монограмме имеет как техническую, так и образную сторону. У фигуры $b-a-c-h$ есть экспрессивный смысл. В орнаменте невозвратного тона, разомкнутом круге, двух точках поворота и, соответственно, двух скрыто-контрапунктических голосах, двух секундах в интервале терции ясно проступают очертания креста. В продолжении фигуры наблюдаем и переживаем, как лучи креста поворачиваются и складываются в прямую. Так получается музыка пути, музыка вышагивающая. Неспешное и трудное связывание прямой дает не вообще фигуру пути, а образ трудного продвижения вперед, с препятствиями на каждом шагу. Таков образ шествия на Голгофу, образ крестного пути Христа, страстный образ. Это звучащий образ многих композиций Баха, в том числе Куге из Мессы h -moll, первых хоров из «Страстей», фуги h -moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» и других². В этих произведениях нет собственно мотива $b-a-c-h$, но в отсутствие его действует его принцип.

Образ баховского мелоса, образ страданий и мучительного восхождения находим в выразительных словах философа Я. С. Друскина:

Как Кьеркегор, Бах мог бы сказать: Фрескобальди писал красивую музыку, легкую, как облако, проносящееся на небе. Па-

² Среди трудов о риторической, образной стороне музыки Баха, как впрочем и структурной, формообразующей, необходимо специально указать на глубокий опыт вслушивания в образы баховской клавишной музыки в работе Бориса Самуиловича Казачкова: Казачков Б. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Учебное пособие. СПб., 1992.

хельбель писал сладостную музыку, залечивающую все раны, Букстехуде писал благородную мужественную музыку. Телеман писал музыку приятную, как сновидение. Скарлатти писал музыку приятную для пальцев, пальцы играют сами собою. Я буду писать музыку неудобную для пальцев, и для голоса, и для души. Играть ее — мука. Но некоторые поймут: эта мука и есть радость и блаженство.

Иногда мне кажется, понять Баха может только тот, кто играет его. Только играя его, можно понять все неудобство этой музыки для души. Сделать жизнь трудной, невозможной — вот его музыка. Он понял сладость противоречия, бессмыслицы, тайны; отсюда нарушение метра, симметрии, любовь к проходящим нотам, остановка на IV ступени, незавершенность кадансов. <...>

Неудобство души — вот что главное. Надо сделать, чтобы душе стало неудобно³.

Нарушение симметрии, незавершенность кадансов — это «неудобство» исходит от мотива *b-a-c-h*. В лаконичную форму музыкальной монограммы свернуты образ музыкального целого, принцип взаимосвязи, конструктивная и риторическая характерность. Философ услышал баховскую суть, как она запечатлена в том числе и в мелодическом рисунке монограммы, или музыкальном «изводе» имени Баха.

Понимать запоздалое появление автомонограммы в композиции Баха как позднее открытие или предсмертное изобретение было бы недоразумением. *B-a-c-h* — всего лишь свидетельство конструкции, музыкальной взаимосвязи и аффектов, на которых держалось все творчество композитора. Как символически прощальный жест, *b-a-c-h* свидетельствовало тем более выразительно, приметно. Как последний росчерк завещателя. Да будет так! Или: так сказал Бах.

Музыкальная наука мало что знает о том, как воздействуют на музыкальное движение буквы и слова. Речь не о привычно понимаемом соотношении слова и музыки, а о взаимосвязях, которые постигаем в том, как из букв, соответствующих нотам, из буквонот складываются музыкальные имена, и сложившиеся монограммы включаются в музыкальные композиции.

Обратим внимание на еще один тип устойчивых мотивов. В каждой музыкальной композиции одного и того же мастера присутствуют узнаваемые мотивы, повторяемые им, переходящие из сочинения в сочинение.

³ Друскин Я. Дневники / Сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб., 1999. С. 434.

Grundgestalt — основная конфигурация — называл их Арнольд Шёнберг. Мотивы узнаваемы, подобно имени композитора. Может, они стремятся быть музыкальным именем автора? Перед нами некое неразгаданное соотношение ключевых мотивов, музыкальной монограммы и имени композитора.

Не станем впадать в крайности: выискивать в ключевых мотивах любого композитора его монограмму или отрицать взаимосвязь основной конфигурации и монограммы. Перед нами реальная данность: $b-a-c-h$ — Grundgestalt. Единственное в своем роде, во всей истории музыки идеальное совпадение музыкальной монограммы и ключевых мотивов композитора. Все прочие случаи — большее или меньшее приближение к монограмме, становление, путь к монограмме. Чем более совершенен, неповторим язык композитора, его индивидуальный музыкальный характер, тем полнее, ярче проступает его монограмма. Ложная боязнь наивной эмпирики и якобы мистики не должна препятствовать нам услышать и увидеть: подлинный, оригинальный автор письменной музыкальной композиции проявляется в автомонограмме и в мотивах-подступах к его монограмме.

Баховская монограмма побуждает задумываться о соотношении прямой и криволинейной движений, а именно: о сдерживании прямой линии орнаментом. В композициях Баха выступает поразительная пространственно-двигательная законченность и качественное различие: прямолинейное движение имеет преимущественно характер восхождения и нисхождения, орнаментальное — расширения/сужения и кругохождения. Прямая линия определенно изображает движение в высоту (вверх и вниз). Ломаная (кривая) пробуждает сложный, синтетический образ. Мелодия продвигается в трудном преодолении высоты, в завоеваниях и отступлениях. Движение вширь и вдаль, сужение/стягивание и раздвигание/вытягивание осуществляются концентрически.

Орнамент получает, таким образом, гибкое диагональное измерение в противоположность твердой горизонтальности или вертикальности однонаправленной линии. Мелодия продвигается секундовыми шагами с мгновенными *отталкиваниями-обходами* в скачках. Отсюда эффект расширения, раздвигающейся сферы вокруг некой центральной точки. Так действует принцип $b-a-c-h$.

Четырехзвучная фигура больше монограммы. Ее четыре элемента взаимосвязаны столь универсально, что смысл баховской фигуры про-

читываем также в ее последствиях за пределами музыки Баха. Целое этой фигуры поистине вершило историю музыки.

Принцип *b-a-c-h* находим за пределами Баха всюду, где имеется зигзагообразный и круговидный рисунок мелодии с одно- и двукратной сменой направления движения — в романтическом «мотиве вопроса», в шумано-вагнеровских мотивах томления. Например, в вокальном цикле «Любовь поэта» Шумана флорестан-эвсебиевские мотивы томления в диапазоне сексты стремятся свернуться в кварту или терцию и тем приближаются к форме *b-a-c-h*. Или Симфония Франка — это история о том, как «мотив вопроса» преформируется в почти буквальную конфигурацию *b-a-c-h*.

Арка и арочные удвоенные опоры, подобные рисунку баховского мотива, в исторической перспективе оказались обязательными в качестве *интервальной конструкции* музыкального целого в формах сонатного типа и циклах, построенных на их основе. Такая конструкция получается из сцепления шага и скачка. Узкий диапазон терции в фигуре *b-a-c-h* как наименьший скачок среди возможных в интервальной конструкции целого *шаг-скачок*. Разомкнутая последовательность *шаг(и)-скачок (скачки)* дает контрапунктически «многоэтажную» конструкцию, арочную.

Арочная конструкция широкоинтервального объема держит музыкальное целое. Эта конструкция порождает все важнейшие темы композиции. Интервальная конструкция целого многовариантна, и регулярное ее возвращение в композиции есть в одно и то же время повторение и обновление. Присутствие узнаваемой конструкции напоминает о начальной точке целого, подобно тому, как устойчивые обороты речи или интонация указывают индивидуальность человека.

Устойчивая конструкция не столько единственная в своем роде, но, подобно несущей конструкции в архитектуре, родовая черта музыкального целого. Поэтому интервальные конструкции разных произведений новоевропейской музыки представляют собой варианты единой структуры. Принцип действия один, различны детали конфигураций. Эти различия существенны не только для индивидуальности орнаментального рисунка в интервальной конструкции, но и для орнаментальной структуры целого. Однако различия в деталях едва уловимы. Их значение для тематических процессов труднодостижимо, оно перекрыто общим значением арочной связи шага и скачка, и раскрытие его требует необычайных усилий непредвзятого, чистого наблюдения. Не будем питать иллюзий: аналитические возможности музыкальной науки в ее нынешней стадии позволяют схватывать лишь общее, родовое, а не индивидуальное, неповторимое.

В баховской фигуре, как и в самом движении на основе этой фигуры, проглядывает конфигурация группетто, рассеченного и неполного группетто. Когда-то Э. Курт обратил внимание на группетто как «первичный мотив» и выражение «абсолютного» или «непосредственного процесса движения». Вот его слова: «Существует целый ряд симптомов, в которых имманентное ощущение движения в мелодике с особенной ясностью выступает на поверхность и проникает в сознание. Стереотипная фигура группетто, часто помещенная перед большим скачком наверх, в особенности подчеркивает это ощущение разбега, движения, как бы подготавливающего скачок на большое расстояние. Совершенно неправильно считать группетто только „украшением“»⁴. Мысль Курта схватывает существо дела: движение включается в наше сознание посредством мельчайших элементов, которые в то же самое время дают совершенный образ мелодического целого, посредством *мелизмов*. В них основа движения, и потому менее всего они «украшения». В разнообразии мелизматических форм Курт выделяет группетто, надо полагать, едва ли случайно, пусть даже *по случаю* (в связи с Вагнером) обращая внимание на определенную последовательность (группетто и скачок). Перед нами удивительная, захватывающая задача — *мыслить мелизм (и различать разные мелизматические формы) в существе движения и становящегося целого*. Здесь находим подтверждение старой истины о том, что орнамент есть основа музыки.

Сущность группетто универсальна, к тому же она выражается в кратчайшей и мельчайшей форме. В группетто орнамент выступает как сила, подлинно формирующая объем и пространство. Движение вверх и вниз растворяется в движении возвратно-круговом, так что тон возврата в то же самое время есть тон обхода-опевания. Иными словами, в этом мелизме накладываются друг на друга *орнаменты возвратного и невозвратного тона*. В движении от верхней границы мелизма к нижней, движении, пересекающем основной тон, внутри терции, орнамент на мгновение выпрямляется в прямую линию. Наконец, все возможные движения в группетто находятся в идеальном равновесии и правильно симметричном отражении вокруг исходного-конечного тона, отчего движения внутри целого и относительно друг друга делаются незаметными, производят суммарный эффект покоя. На смысл сочетания в группетто полюсов, а именно движения и покоя, орнамента и линии, определенно указывает и сама нотографика группетто — знак *бесконечности*, ∞.

⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М., 1931. С. 51.

Если группетто больше, чем украшение, если оно включено в общее движение как мотив приготовления и отталкивания, если, наконец, его значения универсальны и бесконечны, то действие мелизма выходит далеко за его пределы в качестве *организующего принципа*. Этот принцип можно определить следующим образом: *уравновешенное и симметричное хождение по сцепленным кругам; или развертывание и свертывание сферической поверхности*. (Эффект группетто распространяется и на прочие образы, например, образ крыльев.) Группетто редуцирует к предельно узким диапазону и интервалике мелизма всевозможные варианты крыло-видного и кругообразного движений. Так оно по-настоящему осуществляет свое задание мелизма, мелодического импульса и символа целого. Иными словами, понимать группетто в существе музыкальной взаимосвязи целого означает распознавать присутствие группетто вне мелизма, распознавать конфигурацию группетто за пределами его узкого терцового диапазона. Тогда мы наблюдаем, как группетто раздвигается, словно рассекается, или вытягивается, выпрямляется.

Смысл деформации и трансформации группетто раскрывается во всем ходе музыкальной композиции: в исследовании возможностей фигуры, в испытании ее на прочность, в изъятиях и обогащении, в упрощении и усложнении. Предельное удаление от буквальной формы группетто сохраняет очертания этого мелизма. Целое диктует форме, удаленной от группетто, устремиться обратно к мелизму, свернуться до исходной точки, чтобы разворачиваться вновь. Это «одно и все», малое и великое гётеанского видения формы или природы.

Через трансформацию группетто постигаем конструкции ширококрылые и петлеобразные, симметрично выстроенные и в них — подлинную форму, развитие и становление. Совершенная и универсальная конструкция служит общим основанием для многих произведений. Как пример группеттообразных конструкций назовем лишь некоторые выдающиеся произведения. Это — Третья симфония Бетховена, Шестая Чайковского, Девятая Малера, «Тристан и Изольда» Вагнера. Формы в них так или иначе проходят путь обретения группетто. Все многообразие движения, разброс интервальных шагов и поворотов — все это ищет изначальной простоты и величия группетто, необходимо стремится свернуться в мелизм. И как искусство музыки вечно в реальном, не отвлеченном смысле, так оно приобщается к вечности не абстрактно, а с помощью живого ее символа, группетто и его разновидностей.

Рассеченное и выпрямленное группетто в баховской монограмме в самом общем смысле выражает утраченную гармонию, выражает ее через хрупкое равновесие прямого и ломаного в трудный момент трансфигу-

рации одного в другое. Если переживать баховскую фигуру как томление по группетто, обратный путь к группетто, то эта мелизматическая конфигурация вступает с определенной задачей орнамента, а именно — удерживать движение музыки от погружения в схематизм восходящих и нисходящих прямых.

Постигая суть движения, трудно найти что-либо столь же очевидно простое и вместе с тем глубокое, как музыка Себастьяна Баха.

Символическое выражение баховской сути в монограмме $b-a-c-h$ распространяется на заметную в музыке Баха область характера, движения, привычно называемого темпом. Речь идет о Largo, о музыке широкой.

Баховское Largo с исчерпывающей полнотой раскрывает смысл широкого движения, а именно движения *к широте*. Главенствующая широта — в крупных длительностях и хоральном моноритмическом сложении голосов. Мелкие длительности в Largo, в основном, фрагментарны, они не действуют самостоятельно, они малозаметны, подобно тому, как в щедром изобилии даров могут потеряться мелочи⁵. Восьмые или шестнадцатые растворяются в широте долгих нот. Механика счета и регулярной атаки плавится в статике дления, суммируется в широту.

Широту движения задает не только ритм. Largo становится не обязательно в музыке долгих нот или в пунктирном ритме (вопреки старинному правилу). Названные элементы могут вовсе отсутствовать в музыке Largo. Тогда в действие вступают чисто мелодические силы.

Себастьян Бах открыл особый мелос Largo. Среди немногих авторских указаний темпа у Баха привлекают внимание два образца Largo. Финальный цикл в первом томе «Хорошо темперированного клавира», Прелюдия и fuga h -moll, — единственный с баховскими обозначениями темпов в целом двухтомнике. (Одиночные пьесы с оригинальными указаниями характеров есть во втором томе: Largo в Прелюдии g -moll и Allegro в Прелюдии h -moll.) Прелюдии предписано движение Andante, фуге — Largo. Тема фуги полностью построена на равнодольном движении восьмых, только в завершении темы оно останавливается на половинной ноте с трелью. Равнодольность этого Largo имеет мало общего с размеренным Andante. Существенно отличие в рельефе равнодольного продвижения, что видно в сравнении прелюдии и фуги h -moll. Если Andante Прелюдии осуществляется в интервалике шага, преимущественно прямой линии, то Largo Фуги — в интервалике скачка, в мелодии ломаной, орнаментальной. Тема Фуги — одна из самых характерных и в то же время редкостных ба-

⁵ *Largus* значит «щедрый», «обильный» (лат.).

ховских мелодий. Шёнберг назвал ее первым случаем двенадцатитоновой музыки⁶.

Замысел Баха в том, чтобы вокруг некоей точки или области очертить концентрические круги. Центр кругового хождения — *fis* и кварта *fis-h*. Кругохождение протекает контрапунктически, в скрытом двухголосии, исходное пространство зыблется в раскачивающих кварту мотивах *g-fis* и *h-ais*. Далее исходный круг последовательно расширяется секундовыми шагами *e-dis* и *c-h*, *fis-eis* и *d-cis*. Кварта оказывается внутри сексто-септового кольца.

Второе Largo — тоже fuga в h-moll, Kyrie из Высокой мессы. В этом примере фрагментарно представлен элемент пунктированного Largo. В теме fugи есть одиночный пунктир, в репетиции начального тона *h*. Главная идея темы та же, что в клавирной fugе h-moll, идея ступенчатого расширения. Отличительная особенность Kyrie в том, что раздвигается только «верхний этаж», от *h* к *cis*, далее *cis-d* и *dis-e*, а нижний неподвижен, закреплён на секунде *g-fis*. Кроме того, секундовые шаги, отстоящие друг от друга на широкие интервалы, зеркально симметричны. Восходящие наверху «отражаются» в нисходящих внизу. В обеих темах Largo раздвигание звучащего пространства имеет характер трудного подъема. Симметричное расширение завершается сходным образом, как если бы с высоты открывались дольные просторы. Там, на вершине, все разбросанное, широко расставленное связывается и воссоединяется. Секундовые шаги низа и верха заполняют середину: группеттообразный ход *d-cis-his-cis* в клавирной fugе, нисхождение с мордентообразным выходом *e-d-c-h-ais-h-ais* в fugе инструментально-хоровой.

Описываемый рельеф Largo характеризуется баховскими свойствами в буквальном смысле: это музыка баховского росчерка, секундовые мотивы здесь взаимосвязаны по принципу монограммы *b-a-c-h*. Если в баховском мотиве идея расхождения, раздвигания содержится в свернутом виде, то Largo буквально разворачивает ее. Образ, характер движения *b-a-c-h* и Largo встречаются не случайно в тональности h-moll — тональности для страстной символики.

Largo мелодического типа *b-a-c-h* встречаются и после Баха. Таковы Largo e mesto в фортепианной Сонате D-dur, op. 10 № 3 (II ч.) Бетховена, вступительные такты Largo в Сонате № 3 h-moll (III ч.) Шопена. Своего рода парафраз на баховское Largo звучит в Largo Вступления к опере «Садко» Римского-Корсакова — как эскиз возможных решений широкой музыки, заявленных, но не осуществленных вполне.

⁶ Schoenberg A. Bach // Style and Idea / Ed. by L. Stein. University of California Press, 1975. P. 393.

В целом, послебаховское (постклассическое) Largo претерпевало перемены в направлении, общем для медленной музыки XIX века. Ширина утрачивала действенность. Становящаяся ширина уступала место широте ставшей, расплывшейся в статике чистого мелодического континуума.

Postscriptum

Теперь о наиболее трудном, что выступает как мнимо простое, даже примитивное.

Самое общее основание, на котором возможно событие $b-a-c-h$, а именно *взаимосвязь конфигураций движения*: орнамента и не орнамента, прямолинейного и криволинейного, к ним же следует добавить «шагающее» и «скачущее», гаммы и арпеджии, коротко говоря, *направления и интервалы*, — их взаимосвязь вызывает вопрос: в чем механизм и смысл их воздействия? Или: как и почему складывается динамика их соотношений? каковы закономерности? Пока эти вопросы остаются без вразумительных ответов, направление и интервал будут по-прежнему примитивными очевидностями, предоставленными сами себе.

История музыки показывает, что шансы конфигураций быть вполне научным предметом со временем все более сокращались. Автор старинного учения о композиции еще мог оперировать понятиями поступенного движения или арпеджио.

Ученик. <...> Но почему ноты, бегущие поступенно, нежелательны? *Мастер.* О, они абсолютно желательны, в особенности в Allegro assai или Tempo presto или prestissimo в симфонии, концерте или соло и т. д. Они наилучшие ноты из всех, потому что они полетные и легкие и не мешают быстрым переменам смычка... (Й. Рипель. «Основы музыкальной композиции»)⁷.

[Сольные пассажи финальной части. — М. М.] не должны быть похожими на пассажи первой части. Например, если эпизоды соло в первой части построены на ломаных нотах и арпеджиях, то в последней части они должны быть поступенными или вращательными (И. Й. Кванц. «Опыт метода игры на поперечной флейте»)⁸.

⁷ Цит. по: Source Readings in Music History / Rev. ed., Vol. 5 – The Late Eighteenth Century, ed. by W. J. Allanbrook. N. Y.; L., 1998. P. 21.

⁸ Ibid. P. 69.

Но уже через сто лет подобные темы — удел курьезов, если не сказать праздномыслия. Как в записи разговора, сделанной одним почитателем Римского-Корсакова, где мы находим:

Я сообщил Николаю Андреевичу курьезное наблюдение, что во всей русской музыке не найдется ни одного действительно крупного музыкального произведения, которое бы в коде или вообще в конце не имело в базах ниспадающей гаммы.

«Знаете, это очень верное замечание, — сказал Николай Андреевич, — но обратили ли вы внимание на то, что, с другой стороны, крайне редки восходящие гаммы...» (В. В. Ястребцев, 21 января 1894)⁹.

Такие наблюдения как нечаянные драгоценные россыпи, утерянные, затоптанные. Есть нечто общее между конфигурацией движения в музыке и... человеком, существом, которое до сих пор камень преткновения для науки и философии. Речь идет о трудноразличимой материи по той простой причине, что наука музыки не замечает, что у всех на виду и что, поэтому, труднее всего увидеть. (Так и с существом человека в научном познании.) Если интервал и направление движения оказываются недостаточно научными для науки, может, ими займется философия? Не в них ли рождается философия музыки? Что «ненаучно» для науки, может быть, окажется научным для философии.

Философия и занимается очевидно простым. Собирает растраченное (или утраченное) нами, музыкантами. А именно: композиционно-технические и просто внешние детали, будто лишние и случайные, буквально детали конструктора, она выводит из области узкотехнической и раскрывает в ремесле и теории музыки духовные символы, мелософские смыслы. Можно сказать, философия отнимает музыку у голой техники и даже эстетики, чтобы вернуть ее на «родину», в царство духа. Понятно, что речь идет не о философии вообще, философия ведь предполагает имя или имена. Речь о той философии, которая, если не единственная, то одна из немногих за последние полтора столетия, имеет право называться философией, об антропософии (духовной науке) Рудольфа Штейнера. Под бодрствующим, ясно видящим взором Штейнера музыка — от интервалов до музыкальных инструментов, от *древнего переживания* интервалов до новейшего — предстает подлинно одухотворенным существом.

⁹ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л., 1958. С. 146.

Древний человек, по Штейнеру, переживал квинту так: «Ангел во мне начинает становиться музыкантом». Или: «Муза гласит во мне». Современный человек, чтобы сказать «я пою», должен был открыть в себе переживание терции¹⁰. С возникновением терций человек принял музыкальное в свою телесность, оно погрузилось в человеческое сердце. «Квинта стала пустой, потому что боги отступили от человека»¹¹.

Также и музыкальные инструменты — «связные» между духовным и материальным миром. Духовые — инструменты головы, струнные — инструменты груди и рук, ударные — инструменты ног. И, следовательно, оркестр — это весь человек.

Только в оркестре не должно стоять клавишного инструмента.

Да, но почему же? — Ведь музыкальные инструменты принесены из духовного мира. Только в клавишном инструменте, в фортепиано, который человек сконструировал себе в физическом мире, тона сгруппированы совершенно абстрактно. Любая флейта, любая скрипка, — все это нечто такое, что музыкально сошло из высшего мира. Ну, а фортепиано, — ведь это нечто вроде обывателя филистера: филистер-обыватель не имеет уже в себе больше высшего человека. Фортепиано — это обывательский инструмент. Конечно, это счастье, что фортепиано имеется, так как иначе обыватель не имел бы вообще никакой музыки. Но клавишный инструмент — это то, что возникло уже из материалистического переживания музыки. Поэтому фортепиано — это тот инструмент, который удобнее всего применять для того, чтобы пробуждать музыкальное внутри материального мира. Но надо было прибегнуть к чисто материальному, чтобы клавишный инструмент мог сделаться выразителем музыкального. И поэтому мы должны сказать: фортепиано, конечно, весьма благодетельный инструмент, — ибо иначе нам, не правда ли, пришлось бы при преподавании музыки в наш материалистический век призвать на помощь духовное с самих азов.

Но все же — это инструмент, который должен быть музыкально преодолен. Человек должен освободиться от влияния фортепиано, если он хочет пережить собственно музыкальное.

И тут можно уже сказать: получаешь всегда глубокое переживание, когда вещи такого музыканта, как Брукнер, который, по существу, живет полностью в музыкальном, играют на форте-

¹⁰ Штейнер Р. Переживание музыкальных тонов человеком. Первая лекция (Штутгарт, 7 марта 1923 года). URL: http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/283.doc. С. 20 (дата обращения: 17.03.2010).

¹¹ Штейнер Р. Переживание... Третья лекция (Дорнах, 13 марта 1923 года) // Там же. С. 34.

пиано. Фортепиано исчезает из комнаты; при музыке Брукнера фортепиано исчезает. Кажется, что слышишь другие инструменты, забываешь о фортепиано. Так это у Брукнера. Это свидетельство того, что в нем еще жило нечто, хотя и весьма инстинктивным образом, от собственно спиритуального, лежащего в основе всякой музыки¹².

Музыкальное стремится к сверхчувственному, оно должно преодолеть и видимое филистерского инструмента, и слышимое ... тона! «Чем является музыкальное? Тем, что не слышат. ... Ибо музыка станет тем одухотворенней, чем более вам удастся в ней привести в действие неслышимое, чем более вы будете использовать слышимое, дабы выявить неслышимое...»¹³.

Конечно, не составляет труда списать штейнеровские мысли на счет то ли религиозно-мистического субъективизма, то ли лженаучного эмпиризма и потребовать доказательств. Но что проку от доказательств там, где все решают привычки и предрассудки! Музыкально-научный мир не справляется даже с «психическими энергиями (напряжениями)» Курта, считая их невнятицей, которую можно без ущерба для остального устранить. Или, в лучшем случае, успокаивается, объясняя их присутствие влиянием (вероятно, случайным и произвольным) Шопенгауэра и Фрейда. «Привычки» музыкальной науки продиктованы звучаниями внешнего материального мира. Куртовский постулат «музыка предшествует звучанию», штейнеровское равенство музыкального спиритуальному для науки лишены привычного и вообще какого-либо смысла. Они и не подлежат научному осмыслению.

Но если музыка — та, что предшествует звучанию, и та, что не звучит, — все-таки связывает музыкальную теорию Курта и антропософию Штейнера, если наука и философия в понимании музыки сходятся в непривычном, значит, наш долг остановиться и задуматься. Долг музыканта — благоговейно и пылливо внимать обоим базельским обитателям, музыканту-ученому и философу, пути которых будто бы и не пересекались.

В благоговейном внимании сегодня нуждается то, что ушло или катастрофически ослабло в нашем отношении к музыке, столь непривычное и чуждое сегодня, но бывшее жизненно важным и великим в древние и даже менее отдаленные времена — выражаемый музыкой религиозный

¹² Штейнер Р. Переживание... Вторая лекция (Штутгарт, 8 марта 1923 года) // Там же. С. 29–30.

¹³ Штейнер Р. Эвритмия как видимое пение. Цит. по: Вюни В. Формирование человека посредством музыки / Пер. с нем. Н. Т. Григорьевой. М., 2007. С. 25.

трепет, заключенная в ней мораль, ее характер. То, что Штейнер назвал эстетической совестью искусства. Еще триста лет назад музыканты живо припоминали возвышенные истоки музыки в аффектах, сто лет назад — смутно угадывали в экспрессии. Последнее сегодня подозревают в сомнительном вкусе, первое загоняют в «резервацию» исторических реконструкций.

Но в поисках смысла, затоптанного и утраченного, нам ничего не остается, как вслушиваться в соотношения криволинейного и прямолинейного, орнаментального и однонаправленного. Что услышим? — Мы не знаем. Но мы можем прислушаться к философу, который пережил в линиях разной конфигурации удивительный опыт символов. Линии становятся символами сил, движущих человеком и проникающих в него, противостоящих космическим силам, воздействующих на человека сверху и снизу. «Круг — это символический образ Люцифера, прямая — это символический образ Аримана»¹⁴. Если круг и прямая — это серьезно и опасно, как в штейнерианском противостоянии люциферических и ариманических сил, то и в искусстве композиции взаимосвязь разных рисунков — это трудно и... опасно! Ведь между крайностями линии и орнамента (круга) — человек! за него сражаются Люцифер и Ариман. До тех пор, пока прямая линия и круг (кривая) неотрывно следуют друг за другом, и, значит, преследуют человека, стоящие за ними силы, ничем не ограниченные, не имеют над нами безраздельно односторонней власти. Эти силы действуют сообща, и потому человек удерживает равновесие между ними. Но они стремятся изо всех сил увести человека в ту или иную крайность, разрушить его существо. Задача в том, чтобы удержать равновесие, удержать собственно человека между направленными на него воздействиями.

Человечеству будущего откроются высшие мировые тайны, если оно будет в состоянии конкретно постигать цепенеющее и летучее, убегающее и возвращающееся, прямолинейное и криволинейное, любящее закономерность и ненавидящее закономерность и т. д. Повсюду в жизни познавать колеблющееся состояние — это и есть то, что требуется. Ибо жизнь невозможна без такого колеблющегося состояния. Вы можете, имея часы с маятником, хотеть прекратить колебания, остановить маятник; но тогда вы не сможете пользоваться часами; чтобы они показывали время, маятник должен качаться. Так и в жизни должно быть это качание маятника¹⁵.

¹⁴ Штейнер Р. Космическая предыстория человечества. М., 2004. С. 179–180.

¹⁵ Там же. С. 185.

Образ качающегося маятника есть идеальная для музыки форма равновесия, равновесного движения. Здесь находит выражение сама музыкальная суть: движение в покое и покой в движении. Маятниковая модель движущегося равновесия музыки присутствует в соотношении музыкальных элементов движения, орнамента и линии. Между ними возникают моменты равновесия музыки, идеального состояния формы между текучим и застывшим. Это педаль. Она покоится в пространстве среди всего движущегося и в то же время сама — движимая точка обзора. В мелософском смысле, педаль может выступать как символ человека между крайними проявлениями орнамента и линии, удерживать их в динамичном равновесии. Тогда в группетто, этой форме равновесия и взаимоотталкивания прямолинейного и орнаментального, нисходящего и восходящего, проступает скрытый голос, педаль начального тона. Так и с фигурой *b-a-c-h*: возникает напряжение между единством группетто и мотивной двусоставностью, между контуром правильного круга и разомкнутого, между точкой начала/возврата и точкой «ухода». И баховская монограмма, и группетто — не что иное, как зыбь орнамента, под которой таится чудесная глубина звучания, символ единства, божественной гармонии. Орнамент действует и противодействует, он стремится к расширению и исчезновению, «к небытию стремится, чтоб бытию причастным быть».

Март 2007/февраль 2010

Литература

1. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке / Сост. А. Браудо; вст. ст. и ком. Л. Ковнацкой; общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
2. Вюни В. Формирование человека посредством музыки / Пер. с нем. Н. Т. Григорьевой. М.: Парсифаль, 2007. 160 с.
3. Друскин Я. Дневники / Сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб.: Академический проект, 1999. 605 с.
4. Казачков Б. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Учебное пособие. СПб.: СПбГК, 1992. 109 с.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Огиз – Гос. муз. изд., 1931. 304 с.
6. Штейнер Р. Переживание музыкальных тонов человеком. Первая лекция (Штутгарт, 7 марта 1923 года); Вторая лекция (Штутгарт, 8 марта 1923 года); Третья лекция (Дорнах, 13 марта 1923 года) // http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/283.doc (дата обращения: 17.03.2010).
7. Штейнер Р. Космическая предыстория человечества: Полярность пребывания и развития человеческой жизни: Пятнадцать лекций, прочитанных в Дорнахе с 6 сентября по 13 октября 1918 г. М.: Новалис, 2004. 336 с.

8. [Ястребцев В.] Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Том первый. 1886–1897. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 528 с.
9. *Schoenberg A. Style and Idea* / Ed. by L. Stein. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1975. 559 p.
10. *Source Readings in Music History* / Rev. ed., Vol. 5 – The Late Eighteenth Century, ed. by W. J. Allanbrook. N. Y.; L.: W. W. Norton & Company, 1998. 336 p.