

**Бах и Ньютон: художественные параллели.
О содержании и исполнении «Инвенций»**

Каждому профессионалу и поклоннику музыки великого Иоганна Себастьяна Баха известно, что сочинения композитора говорят о нём не только как о художнике и композиторе, но и как об "учёном в музыке", который гениально соединил законы художественного отражения мира с законами логики и математическими конструкциями. В тонких деталях звукового процесса он моделировал пространство, время, движение и воплотил в художественной форме открытия, в какой-то степени аналогичные изобретениям своего современника Исаака Ньютона. Создатель классической механики в своей научной деятельности, в свою очередь, тяготел к художественным методам. Так, Ньютон, подобно многим великим мыслителям прошлого, стремился облекать глубинные законы мира в художественную литературную форму. Альберт Эйнштейн писал о Ньютоне: «В одном лице он сочетал экспериментатора, теоретика, мастера и не меньше – художника в изложении. Его радость созидания и ювелирная точность проявляются в каждом слове и каждом рисунке» [5, с.116].

Мало кто придаёт значение такому не слишком очевидному обстоятельству, что Бах, подобно учёному и изобретателю, пользовался в композиции методами точных наук – физики, математики, "открыл" и воспроизвёл в музыке многие закономерности физических видов движения, в частности механических. В своих инструментальных, в частности, инструктивных пьесах для клавира, он воплотил в звуковых образах практически все типы изучаемых в это же время физикой механических движений: *восходящее и нисходящее, "бегущее", сферическое, ламинарное, винтовое, поступательное, синусоидальное* и др. Он сделал предметом своего внимания также и научную картину волновой природы колебательных движений. В своих "Инвенциях" композитор конструирует в звуковой форме принцип работы

маятника (двухголосная Инвенция Фа мажор, трёхголосная си минор), а многие другие его "Инвенции" фиксируют не только различные виды движений, но и способы передачи связанных с ними систем напряжения. Иными словами, параллельно Ньютону Бах "исследовал" законы природы и Вселенной, гениально проник в самую суть движения материи, воплотив в музыке огромное число комбинаций, отражающих связи моделей движения во внешнем мире [4, с. 36-45].

Как исследователь пространства и времени Бах выступает в роли "учёного-первооткрывателя", выстраивая в продуманной логике своих конструкций художественную картину мира, природы и Вселенной. Иными словами, одновременно с Ньютоном Бах "исследовал" законы природы и Вселенной, гениально проник в самую суть движения материи, воплотив в музыке огромное число комбинаций, отражающих связи моделей движения во внешнем мире.

Баха как исполнителя и композитора волновала проблема совершенства исполнения, которую он рассматривал также и как проблему улучшения качества конструкции инструментов. Он выдвигал идею о возможности сочетания в одном инструменте различных по глубине нажима клавиш, отличающихся также и своей конфигурацией (округлые, квадратные, и др.). Кроме того, он экспериментировал в сочетаниях тембров. Бах изобрёл «клавесин-лютню» (Lauten-Klavier), сделал чертежи и заказал её мастеру З.Хильдебрандту. В Мюльхаузене он сконструировал педальные куранты при органе Св. Власия, то есть на изобретательском техническом уровне решил проблему соотношения силовых затрат и глубины звучания.

При жизни композитора совершался переход к новым инструментам темперированного строя. Бах был одним из первых, кто осознал огромное историческое значение этой реформы и принял в ней непосредственное практическое участие. Оно состояло не только в создании произведений, например, "Хорошо темперированного клавира", но и в поисках технологии изготовления новых инструментов. Техническое изобретательство – одно из главных увлечений Баха, хотя он, как замечает А.Швейцер, изобретал медленно,

с трудом. Так или иначе, в решении подобных специфических творческих задач проявился синтез логико-конструктивного и художественного мышления композитора.

Широта диапазона и творческая активность Баха проявлялась и в особом внимании его к математическим наукам. В библиотеке Баха были старательно собраны старые математические книги, которые он основательно изучал. Чтение этих книг обогащало логический, понятийный строй его мышления, источником же художественного вдохновения служила ещё одна сфера художественной деятельности – поэзия. Известно из источников, что Бах писал стихи на саксонском диалекте. К сожалению, они не сохранились до нашего времени; также не известны темы, способы стихосложения и содержание поэтических опусов Баха. Однако представление о литературном методе изложения мыслей дают различные документы: личная и деловая переписка, докладные записки консистории. Как и в музыкальном языке, здесь присутствуют логичность, ясность и пластичность, отсутствует ложный пафос и нагромождение слов. Можно сказать, что поэтические опыты Баха аналогичны живописным увлечениям Ньютона, в которых он воплощал многие свои научные замыслы. Необходимость выхода за узкие рамки профессиональной деятельности явилась для композитора, как и для ученого, следствием специфических качеств личности, определённого уровня развития универсальных способностей, потребностей таланта к различным формам самовыражения.

Выдающиеся способности художника и учёного проявились в «Инвенциях» как опусах, отмеченных особым даром проникновения в законы развития физических свойств материи: показа времени и пространства в зеркальных моделях многочисленных (вертикальных и горизонтальных) инверсий, позициях свёртывания и развёртывания текста – проводника информации о внешнем мире. Инвенциями называли пьесы, в которых нужно было подчеркнуть момент новизны, внезапной идеи, открытия и т.п. С этой точки зрения названия для своих пьес композитор подобрал чрезвычайно точно, так как его инвенции и в самом деле полны выдумок, остроумных сочетаний и «изобретений». В пользу

данного утверждения говорит присутствие в первых 15 пьесах («двухголосных» инвенциях) графически зафиксированной свёрнутой записи горизонтальных и вертикальных смысловых оппозиций. Этот свёрнутый текст может быть развёрнут исполнителем в различные варианты вторичного текста (исполнительского сценария) с изменением первоначального содержания и модификацией заданных смысловых структур. Не случайно вторая половина цикла – 15 инвенций (трёхголосных) названа «синфониями». Заголовок указывает на содержащиеся в записи вполне конкретные партитурные признаки, отличающиеся от свёрнутого в двухстрочник «клавира» двухголосных инвенций. Это, как правило, признаки камерных составов вокальных и инструментальных трио с однотембровыми (трёхголосные инвенции № 1 - 3) или разнотембровыми (№ 4-14) показателями quasi-оркестровых значений зашифрованных в тексте акустических образов.

С одной стороны, уртекст двухголосных инвенций изначально предполагает вариантное изложение, будучи сокращённым видом записи. С другой, в его развёртывании опорой служит авторская версия, в семантике интонационных формул которой содержится первоначальный смысл, важный в прочтении создаваемой исполнителем ситуации. Для музыканта, обращающегося к инвенциям, погружение в их художественное пространство вполне реально через отражённый в них процесс модификации и преобразования заданных смысловых оппозиций. Работа над инвенциями в этом ракурсе и с этой точки зрения предполагает осуществление двух основных задач. Одна из них – традиционная проблема интерпретации – это *переинтонирование* текста при помощи «регуляторов» смысла – темпа, динамики, артикуляции. В этом случае инвенции как инструктивные пьесы могут рассматриваться как репертуарные произведения для сольного исполнения авторского текста.

Противоположная задача заключается в технике *переизложения* уртекста с применением технологии развёртывания клавира в партитуру. Для осуществления последней задачи в современных условиях потребуются два рояля

с участием двух исполнителей-партнёров, что расширит темброво-колористические возможности действий по преобразованию клавира в партитуру.

При обращении к клавирному наследию Баха теория и практика исполнительства уделяет внимание лишь первому вопросу, причём исключительно в аспекте артикуляции, которая рассматривается вне связи с семантическим анализом и смысловой расшифровкой сюжета и интонационно-лексических значений. Это утверждение даёт основание для различного вариантного произнесения одной и той же интонации с различными оттенками смысла. Сами же смысловые категории и их оппозиции могут выявляться в тексте при помощи семантического анализа, что создаст художественную мотивировку и точнее поставит задачи артикуляции. Заметим, что *переизложение* текста не идентично *переложению*, принятому в практике музицирования и существенным образом от него отличается. Прежде всего, возникающие в результате действий по преобразованию основного текста многочисленные варианты не записываются, а существуют в «устной», музыкально-речевой форме деятельности.

Процесс «посвящения» исполнителя в непривычную технологию преобразования первичного текста условно можно разделить на несколько этапов, каждый из которых последовательно формирует алгоритм развёртывания «клавира в партитуру». Главным движущим элементом в этом процессе являются *смысловые оппозиции*, присутствующие в тексте любого произведения эпохи барокко. В контексте инвенций эти структурные единицы в результате частой повторяемости и узнаваемости выполняют роль мигрирующих из текста в текст ситуативных знаков – моделей ансамблевого музицирования. Исполнителю предстоит выполнить две задачи: овладеть техникой анализа смысловых оппозиций и изучить способы переизложения с применением приёмов дублировки, регистровки, орнаментирования и зеркальных перестановок диалогических структур.

На первом этапе можно использовать элементарные дидактические процедуры: после знакомства с нотным текстом вместо традиционной «игры

полифонии по голосам» разобрать текст путём «считывания» со строчек нотной записи каждой смысловой оппозиции отдельно, вне зависимости от расположения их на строчках нотного текста. Например, в двухголосной инвенции № 4 d-moll и ряде других – № 1 C-dur, № 3 D-dur, № 8 F-dur и т.д. смысловая оппозиция *solo – continuo* очевидна. Но если в бытовых танцах расположение каждой из названных партий находилось строго на отдельной строчке или в одном голосе, то в инвенции их позиции комбинированы более замысловато. При развёртывании уртекста важно выделять в нотном тексте расположение каждого смыслового сегмента, наполняющего оппозиции, имея в виду, что смысловой сегмент не всегда равен полифоническому голосу, поэтому он может записываться на разных строчках нотного стана и переходить из одной строки в другую. Рассмотрим этот процесс на примере двухголосной инвенции № 1 C-dur. Вначале исполнитель сыграет, к примеру, партию *continuo* с его традиционным сочетанием тембров низких струнных и чембало, затем партию солиста, который орнаментирует основу и выполнит задачу имитации звучания клавесина (проблемная ситуация «А как бы это прозвучало на клавесине»). При первом проигрывании реплики исполняются попеременно двумя руками, как это записано в тексте. Когда же приём «считывания» будет достаточно освоен, можно исполнить пьесу вдвоём с партнёром. В этом случае *continuo* прозвучит в низком регистре, *solo* – в верхнем.

В процессе дальнейшего освоения пьесы можно привлечь постоянного партнёра; желательно также исполнение инвенции на двух инструментах. В этом случае один из партнёров исполнит партию *continuo*, используя приёмы дублировки и регистровки, другой – «соло на клавесине» – орнамент. Для имитации звучания *continuo* необходимо дублировать партию в октаву, а звуки верхней строчки перенести в нижний регистр. Расположению партии солиста в верхнем регистре соответствует содержание орнаментальной мелодии в её «клавесинном» варианте звучания. Эффект усилится, если к мелодии добавить мелизмы на опорных счётных долях метра.

При первоначальной работе исполнителям необходимо научиться видеть и выявлять в трёхголосии диалогическую структуру с функционально противоположными смысловыми линиями, состоящими из орнамента (solo) и басовой основы (continuo). Затем предстоит выполнить семантический анализ смысловых оппозиций и определить наполняющую их интонационную лексику. Это не менее важный процесс, так как возможность вариантного преобразования смысловых оппозиций зависит от содержания интонационной лексики. Так, например, в двухголосной инвенции d-moll (№ 4) основу continuo составляет «ритм шага»: несмотря на трёхдольный размер, фигура приобретает смысловой эффект «образа шествия» в результате взаимодействия с чёткой квадратной метрикой 2 – 4-х тактовых членений. «Ритм шага» проявляется через ostinato, неизменно повторяющееся при изменяющемся (варьируемом) солирующем голосе. Использование в тексте «фигуры креста» (ударные счётные доли 1-4, 3-6 тактов) подчёркивает скорбный, трагический характер содержания пьесы и связывается с евангельским сюжетом. «Фигура креста» зашифрована и включает в себя четыре звука, которые представлены в скрытом виде и могут быть выявлены из общего потока орнаментального движения артикуляционно. Solo является смысловой оппозицией «ритму шага» и представлено в виде орнамента. В анализируемой инвенции орнамент развёртывается включением в текст техники диминуирования. Свернув выписанные диминуции в матричные схемы, исполнитель вновь получит «фигуру шага». Таким образом первоначально оппозиционные смысловые конструкции оказываются структурами внутренне близкими и взаимодополняющими. В рассматриваемом случае возникает вторичный образ – скорбно-трагический и одновременно лирический, что диктует основные принципы развёртывания музыкальной интонации в этой инвенции. Однако если произойдет воздействие одного из «регуляторов» смысла – темпа, артикуляции, динамики – возникнет рождение *нового содержания* в результате этого взаимодействия. Доказательством последнего может служить редакция (интерпретация), выполненная Ф.Бузони, где указан темп *Allegro desiso* (скоро и решительно), динамика с преобладанием *forte*, артикуляция по принципу

игры «восьмых – staccato, шестнадцатых – legato». В этом случае инвенция звучит быстро, ярко и достаточно легкомысленно, почти скерцозно. Редакция (интерпретация) Бузони по существу демонстрирует механизм трансформации текста, так как коренным образом меняет первоначально заложенный в интонационной лексике смысл. Вполне очевидно, что вариантов интерпретации текста может быть множество, но всё должно зависеть от заложенного внутри текста семантического наполнения, и основным критерием аутентичности должен выступать уртекст.

Аналогичная конструкция смысловых оппозиций сегментов текста содержится в двухголосной инвенции № 8 F-dur. В педагогической практике её принято рассматривать как техничное полифоническое произведение, где по правилам артикуляции необходимо чётко следовать правилу «восьмых и шестнадцатых». Казалось бы, возразить здесь трудно. Однако попробуем взглянуть на уртекст этого сочинения иначе. Логично предположить, что при отборе и соединении двух противоположных ритмических фигур в инвенции автор мог опираться на традицию воплощения некоторых известных понятий-символов, существующих в художественном и философском сознании эпохи. В данном случае это могло бы быть представление о времени в физическом пространстве, выраженное в конкретном образе – часовом механизме. Одним из главных символов являлся и «принцип маятника», который передаёт идею равномерного движения, устойчивого равновесия. Подобное воплощение категории пространства и времени получили и в трёхголосной инвенции № 15 h-moll. Метрика, и ритм изображают здесь постоянно акцентируемое пульсирующее движение времени и «кружение» ритма, не скованное темповыми и временными обозначениями.

Важная особенность работы с трёхголосными инвенциями – умение видеть миграцию моделей, где первичная оппозиция может переходить от одного голоса к другому, из одной строки текста в другую, усиливая при этом смысл той или иной комбинации или зеркально меняя его на противоположный: solo или continuo, в зависимости от ситуации музицирования и содержания текста. В ряде

трёхголосных инвенций (например, в № 4 d-moll) присутствуют образы вокальных партий – вокального дуэта сопрано и альты. Партия continuo представляет собой инструментальный состав, их сопровождающий. На аналогичной сюжетно-смысловой основе может проводиться работа с двухголосной инвенцией № 9 f-moll, где интонационная лексика напоминает многие альтовые арии из кантат и пассионов Баха. Подобный образ содержится также и в трёхголосной инвенции № 11 g-moll, основанной на имитации и переключках двух самостоятельных вокальных голосов. В инвенции № 10 G-dur (трёхголосной) *ostinato* представляет собой риторическую фигуру – басовую формулу, распространённую во многих произведениях Баха. Исполнители интонационного этюда в данном случае могут распределить роли следующим образом: у первого исполнителя – *ostinato*, у второго – орнаментальная мелодия. Чтобы получить партитурное звучание, исполнителю партии *ostinato* необходимо применить приём дублировки в октаву, а солисту, с учётом выбора *quasi*-тембров – дублировать мелодию и использовать регистровые переносы. Аналогичным способом можно работать с трёхголосной инвенцией № 9 f-moll, где Бахом использована в роли *ostinato* фигура *passus duriusculus*.

Итак, в процессе исполнения инвенций Баха можно иметь ввиду наряду с интерпретацией первоначального текста также и идею дальнейшей работы с ними по *преобразованию*. Последнее является важным на пути самостоятельного, завещанного Бахом инвенторства в форме создания самостоятельных версий на основе показанной им же самим технологии вариантного развёртывания первоначального текста. Осуществляется этот процесс с помощью смысловых оппозиций, которые в качестве ситуативных знаков – образов музицирования присутствуют в каждой инвенции и дают основание для воплощения воображаемых сюжетов.

Формирование навыков подобного чтения музыкального текста может происходить по ключевой схеме: «клавир – партитура»; «свёртывание – развёртывание», вследствие чего исполнитель, подобно композитору, также

становится художником-творцом, свободно владеющим техникой решения изобретательских задач и приёмами креативной работы с текстом.

Литература

1. Колокольникова А. К проблеме творческой личности в искусстве и науке: Бах и Ньютон. Рукопись. - Уфа, 1995.
2. Кузнецова Н. творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.С. Баха для клавира). Дисс. ...канд.иск. - Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.
3. Шаймухаметова Л., Юсуфбаева Г. Инструктивные сочинения И.С. Баха для клавира в практике творческого музицирования. Уфа, 1998.
4. Шаймухаметова Л. О некоторых способах организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.С. Баха" // Звук, интонация, процесс, /Сб. ст. - М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – С. 36 -45.
5. Эйнштейн А. Физика и реальность. – М.: Наука, 1965.