

УДК 7.049.1:78(430) 17

*Фока Марія Володимирівна,  
кандидат філологічних наук,  
старший викладач кафедри лінгводидактики та іноземних мов  
Кіровоградського державного педагогічного університету  
імені Володимира Винниченка*

**ПІДТЕКСТОВІ СМИСЛИ В МУЗИЦІ  
(НА МАТЕРІАЛІ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й. С. БАХА)**

*У статті висвітлено питання підтексту в музиці. Автор вивчає засоби та прийоми, які передають імпліцитну інформацію, досліджує функціонування підтексту на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, де в прелюдях і фугах композитор закодував релігійні мотиви, що наповнили музику новими смислами. Розглядаються інтерпретації В. Ландовської, С. Ріхтера та відтворення прихованого релігійного змістового пласту виконавцями.*

*Ключові слова: Й. С. Бах, В. Ландовська, С. Ріхтер, «Добре темперований клавір», музика, підтекст, релігійний мотив, прелюдія, fuga.*

*В статье раскрывается вопрос подтекста в музыке. Автор изучает средства и приёмы, которые передают имплицитную информацию, исследует функционирование подтекста на материале «Хорошо темперированного клавира» Й. С. Баха, где в прелюдиях и фугах композитор закодировал религиозные мотивы, которые в свою очередь наполнили музыку новыми смыслами. Рассматриваются интерпретации В. Ландовской, С. Рихтера и воспроизведение скрытого религиозного смыслового пласта исполнителями.*

*Ключевые слова: Й. С. Бах, В. Ландовска, С. Рихтер, «Хорошо темперированный клавир», музыка, подтекст, религиозный мотив, прелюдия, fuga.*

*The problem of subtext in music is under investigation in the paper. The author studies methods and ways for creating implied information and examines the function of subtext on the basis of J. S. Bach's «The Well-Tempered Clavier», where the composer encoded religious motives in his preludes and fugues, and in turn it gave music new senses. W. Landowska's and S. Richter's interpretations and the performing musicians' presentation of implicit religious semantic layer are considered.*

*Key words: J. S. Bach, W. Landowska, S. Richter, «The Well-Tempered Clavier», music, subtext, religious motive, prelude, fugue.*

Відомо, що в першу чергу музика виражає почуття, емоції, настрої та враження, проте вона може передавати певні конкретні думки, більше того – містити в собі підтекстові смисли. Наприклад, найбільш показовою в плані функціонування підтекстів у музиці є творчість Й. С. Баха. Розкриваючи смислову глибину прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру», до декодування імпліцитної інформації більш чи менш детально зверталися у своїх роботах Р. Берченко [1], В. Носіна [6], Ю. Петров [7],

А. Швейцер [8] та ін. Але в мистецтвознавстві не представлено цілісної системи та теоретичного обґрунтування сутності поняття та природи підтексту в музиці, не виявлено засоби та прийоми, що створюють імпліцитний план, і це ускладнює процес адекватного розуміння музичного твору. У цьому полягає актуальність статті.

Мета роботи – розкрити феномен підтексту в музиці на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: вивчити засоби та прийоми створення підтекстових смислів на прикладі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, визначити прихований зміст фуг та прелюдій композитора, розкрити адекватність відтворення імпліцитної інформації виконавцями, зокрема В. Ландовською та С. Ріхтером.

Природу прихованих смислів у музичних творах дуже точно свого часу пояснив І. Гофман: «Ви знаєте, що значить «читати між рядками» книги? У розмові, що складається з декількох простих слів, може міститися безліч прихованого почуття для тих, хто вміє знаходити його. Для тих же, хто не вміє, – сторінка не буде мати ніякого смислу. Для розуміння музики необхідно читати «між нот». У вправі послідовність п'яти нот може не мати іншого призначення, як тільки сприяти розвиткові четвертого пальця; ті самі ноти можуть зустрітися в музичному творі й бути наповненими глибоким філософським змістом» [2, 218]. І саме «розкриття того, що саме, в інтелектуальному або емоційному сенсі, приховується поміж рядків, і того, як розуміти і як інтерпретувати приховане, – ось що завжди має залишатися задачею виконавця...» [2, 33]. Тож цей аспект – секрети читання «між нот» – потребує детального розгляду, на якому ми зупинимося, зосередивши увагу на творчості Й. С. Баха.

Свого часу В. Медушевський зазначив: «Важко, здається, знайти галузь бахознавства, про яку можна сказати: мало вивчена. І все ж є така сфера, де перед нами безліч недослідженого. Це – внутрішній смисловий світ його музики» [5, 83–84]. Цей «внутрішній смисловий світ», зокрема, виявляється в наповненості музики німецького композитора «езотеричними (тайними, скритими) „посланнями”» [6, 14], що потребують адекватного прочитання.

Одним із перших, хто звернув увагу на глибинні смисли в музиці Й. С. Баха, глибоко й детально їх вивчив і розкрив, був відомий музикознавець Б. Яворський, наукові погляди якого відзначалися новаторством та докладним обґрунтуванням. Зокрема, досліджуючи «Добре темперований клавір», учений розробив системну й цілісну концепцію, що подає принципово нове уявлення про клавірні твори композитора.

«Добре темперований клавір» – збірник у двох томах, що нараховує 24 прелюдії та фуґи, згруповані попарно в 12 можливих тональностях із чергуванням мажору та мінору. У той час як більшість клавірних творів походили від «побутового жанру», тобто відображали повсякденне життя людини, Й. С. Бах у своїх прелюдях і фуґах розкрив духовну тематику, у чому, безперечно, полягало новаторство композитора. Згідно з теорією Б. Яворського, «Добре темперований клавір» – «художнє тлумачення образів і сюжетів Священного Письма» [1, 9], іншими словами – відображає «образність і сюжету християнської міфології» [1, 58]. Так, музикознавець виділив такі сюжетно-смислові пласти: Старий заповіт, Різдво, Діяння Христа, Страсний тиждень, Урочистий великодній цикл, Догматичний цикл.

Для того, щоб увести релігійні мотиви, Й. С. Бах вдається до інтертекстуальності, зокрема до цитування хоралів майже в незміненому вигляді, тобто через «безперечні й явні інтонаційні відповідності, які нерідко досягають такого ступеня переконливості, що виявляється можливим підтекст, первісний оборот прелюдії чи теми фуги поетичним рядком того чи того хоралу» [1, 76]; а також у зміненій формі, тобто йдеться про «варійовані цитати, що збагачені й ускладнені допоміжними [звуками] чи звуками, що проходять, у результаті чого хоральна мелодія просвічує – іноді явно, іноді ледве помітно – через мелодичну фігурацію» [1, 76].

Й. С. Бах цілком свідомо вводив такого роду цитати, знаючи, що слухачі декодують закладений зміст. Адже відомо, що релігійні культура та свідомість людей у Німеччині того часу були на такому рівні, що, скажімо, усі знали мелодії хоралів напам'ять, які, у свою чергу, несли за собою певний зміст, а отже, формували й складали світовідчуття. «У ті часи приходили слухати не емоційно, як зараз, – уточнював Б. Яворський, – а слухали звичні для них види мелодій, які вони знали напам'ять і моментально згадували словесний текст та образи тексту...» [1, 79]. Тож лише одна цитата могла викликати цілий ряд асоціацій, пов'язаних або зі змістом певного хоралу, або з певним біблійним сюжетом, або з релігійним святом тощо. І цей асоціативний спектр був настільки широким, що музикознавець проводив паралелі й аналогії не тільки з музичними роботами, але й літературними, живописними тощо. Цей підхід увиразнює твердження про те, що підтекст може конкретизуватися також через специфіку сприймання, безпосередньо поставати через асоціації, які виникають у реципієнта.

До того ж, сприймаючи свою творчість як один суцільний текст, виробивши свою музичну мову, Й. С. Бах вдавався й до автоцитування. Мелодії «Добре темперованого клавіру» перегукувалися з кантатами, ораторіями, месами, «Страстями», органними творами композитора. Щоправда, «іноді це декілька тактів, одна мелодична фраза; нерідко – мотив або інтонаційний оборот, що складається всього з декількох звуків» [1, 121]. Проте варто відзначити, що якщо хоральні цитати несли додаткову інформацію та закладений зміст, що декодувалися асоціативним шляхом, то автоцитата, скоріше, дублювала зміст. Адже часто, аби виразити одну й ту саму ідею, композитор звертається до вже раніше використаного музичного образу, «формули» (А. Швейцер), тобто, на думку Б. Яворського, ішлося про «спільність образного стилю» Й. С. Баха [1, 120]. Проте розуміння такої форми міжтекстової взаємодії поглиблює уявлення про музичний світ композитора та взаємозв'язок внутрішніх смислів, що дають уявлення про підтекст у творчості митця.

Ще одним вагомим засобом створення підтекстового прошарку стають музичні символи. «Під час розбору творів Й. С. Баха одразу стає помітним, що через усі його твори червоною ниткою проходять мелодичні утворення, які в ряді дослідників бахівської творчості отримали назву символів [...], – констатує Б. Яворський. – Величезна кількість бахівських творів об'єднуються в єдине злагоджене творче ціле порівняно невеликою кількістю таких символів...» [1, 83]. Зокрема, як і сам музикознавець, так і його послідовники, виділяють різноманітні символи у творах композитора, які несуть в собі певний зміст: символ жертвності – квартсекстакорд, символ печалі – падіння на терцію, символ чаши страждання – фігура *circulatio*, вознесення – *anabasis*, вмирання – *catabasis* і т.д. [6, 25–33].

Тим часом Б. Яворський розуміє символ як «сталість звукового виразу» [1, 84], а В. Носіна – як «певні мотивні структури, що мають *постійне* співвідношення з певними вербальними поняттями» [6, 15–16]. Тож, на думку дослідників, символи мають за собою певний закріплений зміст, а не багатозначний характер. Тобто в цьому контексті символи – знаки, що несуть за собою певний зміст, іншими словами – підтекст. Розпізнавання цих мелодійних знаків дають певну інформацію, несуть певну сюжетність.

Серед видів музичних символів Б. Яворський відзначає також числові. Наприклад, триєдність у різних контекстах може позначати як Трійцю, так і воскресіння Христа на третій день після розп'яття [1, 85]. Та більш детально цей аспект дослідив Ю. Петров, відштовхуючись від традицій, пов'язаних із християнською нумерологією та з нумерацією букв латинського алфавіту. Зокрема, символ хреста, що є одним із ключових у «Добре темперованому клавірі», постає через числа 62 (кількість тактів в циклі C-dur) і 76 (KREUZ, нім. Хрест – кількість тактів у фузі h-moll). Чи не менш важливим числом для основного змісту фуґи (скорбота про Христа, думки про звершення пророцтва та неминучість Божого суду) є число 9, що символізує звершення хресної муки» [Див.: 7].

Якщо хоральні цитати, як у принципі й автоцитати, мали з легкістю вичитуватися слухачами клавірних фуґ та прелюдій, то числова символіка, що потужно посилює релігійний смисл збірника, утворюючи імпліцитний пласт, потребувала спеціального підходу. Так, на думку Ю. Петрова, «глибинні пласти бахівської музики, вірогідно, навіть і не припускалися для чиєї-небудь розшифровки, залишаючись заповітною таємницею художника на рівні сповіді та спілкування з Богом» [7]. Підтвердження цієї думки знаходимо в словах А. Швейцера: «Музика для нього – богослужіння. Мистецтво для нього було релігією» [8, 121].

Таким чином, одночасне декодування музичних символів і читання цитат, використаних у «Добре темперованому клавірі» Й. С. Баха, дають змогу відкрити приховані смисли у творчості композитора та відчути духовну енергетику музичних образів.

На тлі розуміння специфіки уведення в тканину прелюдій і фуґ музичних символів і цитат Й. С. Бахом увиразнюється значення принципу історизму в інтерпретації твору, зокрема його підтексту. Сучасні пересічні слухачі, для прикладу, сприймають музичні твори композитора як «чисту» музику [6, 14], тож навряд чи декодують образи й сюжети Євангелія, бо не володіють так досконало «мовою» хоралів, що в часи великого композитора «входили в духовний світ людини як елемент світовідчуття, природній, необхідний, який органічно вріс в психіку й свідомість» [6, 22]. Знання культурно-історичного контексту дає змогу зрозуміти закладений езотеричний смисл.

Виділивши аспекти, що несуть підтекстову інформацію, розкривши їхній смисл, варто окремо зупинитися на вирішальній ролі слухача в декодуванні імпліцитної інформації, що прихована в музиці. Для вичитування неявних меседжів реципієнт має володіти не тільки музичною культурою, але й розвинутою культурою художнього сприймання. Наприклад, В. Ландовська добре усвідомлювала, наскільки важливою є роль слухачів, «акустика їхніх душ». «Знати, як слухати, – велике мистецтво! – наголошувала виконавиця. – Не будемо помилятися з цього приводу! [...] Так, але як

рідко зустрічаємо ми ідеально розуміючих слухачів, котрі володіють загостреною увагою, розвинутим смаком і слухом» [4, 340]. Адже «...тільки той, хто знає, як слухати... зможе прозирнути в саму суть» [4, 339].

Більше того, наскільки слухач зможе зрозуміти підтекстові смисли, цілком залежатиме від виконавця, його бачення, відчуття та інтерпретації твору композитора. Питання подачі твору виконавцем є надзвичайно важливим та актуальним, а в контексті проблеми підтексту набуває особливого значення. Здебільшого виконавці, відтворюючи твір композитора і пропускаючи його через себе, свідомо чи несвідомо додають власних відтінків творові. Зокрема, І. Гофман переконаний, що «кожне звернення до аудиторії – чи то промова літературна або музична – має бути вільним та індивідуальним вираженням, що кероване лише загальними законами чи правилами естетики; воно має бути вільним, щоб бути художнім, та індивідуальним, щоб мати життєву силу» [2, 34].

Інтерпретація має бути добре збалансованою між композиторською ідеєю та індивідуальним баченням виконавця, адже йдеться не про співавторство, а про відтворення, навіть якщо воно індивідуальне. Бо, за переконанням С. Фейнберга, «індивідуальність виконавця тільки тоді може проявитися, коли вона освітлена світлом, що йде від композиторського замислу» [10, 39].

На тлі ж підтексту питання про корелятивне відношення «композитор – виконавець» додатково увиразнюється, бо через індивідуальну інтерпретацію імпліцитні смисли можуть частково або повністю зникнути, залишившись непрочитаними слухачами. У цьому випадку для точного відтворення композиторського замислу виконавець має в першу чергу сам декодувати неявну інформацію, і міра її декодування визначатиме рівень адекватності інтерпретації.

У такий спосіб проблема підтексту в творчості Й. С. Баха постає в новому ракурсі. До виконання музичних творів великого німецького композитора, у тому числі й до «Добре темперованого клавіру», зверталися Ф. Бузоні, В. Ландовська, С. Фейнберг, М. Юдіна, С. Ріхтер, Т. Ніколаєва, Р. Тюрєк, Г. Гульд, К. Аррау та багато інших виконавців. Кожна з інтерпретацій має індивідуальний та неповторний стиль, проте наскільки відчутний релігійний підтекстовий пласт «Добре темперованого клавіру» – відкрите питання, яке спробуємо висвітлити.

В. Ландовська, відома польська піаністка і клавіністка, музичний педагог, котра як визнавала суб'єктивність своїх інтерпретацій творів Й. С. Баха, так і передбачала їх можливу критику. «Я ніколи не намагалася буквально відтворити те, що робили старі майстри. Я вивчаю, я скрупульозно досліджую, я люблю, і я відтворюю» [4, 342], – уточнює дослідниця. Індивідуальний стиль виконавиці, що супроводжується суб'єктивністю і далекий від буквализму, органічно збалансований з характером, емоціями, настроєм, ідеєю, смислами Й. С. Баха, бо, вдаючись до інтерпретації, В. Ландовська детально досліджує твір композитора, базуючись «на кількох історичних фактах, на вивченні, аналітичному порівнянні і, нарешті, на досвіді» [4, 392], де метою є «досягнути такого ступеню злиття з композитором, коли для розуміння його найменших намірів, найтонших нюансів його мислі не потрібно робити ніяких зусиль» [4, 392], аж до стану, коли «скрупульозні вуха» (вираз Св. Августина) знаходяться в

такому безпосередньому контакті з самою суттю, що може спалахнути іскра» [4, 392]. Окрім того, виконавиця переконана, що «потрібно зрозуміти дух, почуття, смак та атмосферу даної епохи, щоб зрозуміти будь-якого композитора й представити їх в більш чи менш точному образі» [4, 95].

У такий спосіб подібне детальне вивчення твору композитора, усіх його ідей, стають головним чинником, що дозволяє вповні донести до слухачів меседжі «твору-оригіналу», «вогонь експресії і всі тонкощі деталей» [4, 99]. І тільки тоді, коли всі елементи відпрацьовані, добре продумані і вдало збалансовані, індивідуальна концепція виконавця, на нашу думку, є точною й правильною.

«Можливо, мене будуть критикувати за виконання бахівських фуг у занадто картинній манері. Але чи не повинен цей докір бути адресований самому Баху? – розмірковувала В. Ландовська. – У кожній із своїх фуг Бах зображує сцени чи настрої для мене очевидні. Я тільки виконую його волю» [4, 394]. «Бах робить усе сам, і той, хто не розуміє або не відчуває цього, має утриматись від слухання його музики» [4, 395], – переконана виконавиця. Чітка продуманість концепції В. Ландовської «Добре темперованого клавiру», не зважаючи на додані прикраси, ритмічні зміни, власну реєстровку і т. п., дають змогу відчути слухачеві релігійний прихований пласт твору.

Читаючи праці виконавиці, що стосуються «Добре темперованого клавiру», не знаходимо пояснення підтекстових релігійних смислів поруч з їх тонким і детальним музичним аналізом. Проте помічаємо окремі деталі, що свідчать про адекватне сприйняття твору, часом свідоме, а часом відчутно інтуїтивне. Наприклад, «Поліфонічне письмо – природна бахівська мова, настільки природна, що саме «нотую проти ноти» він прославляє любов до Бога чи просто любов. Необхідно ясно це усвідомлювати...» [4, 167] – так точно відтворює релігійну ідею твору В. Ландовська. Чи: «Ми не знаємо, чи хотів Бах, щоб 48 прелюдій і фуг виконувались повністю в тій самій послідовності, у якій він подарував їх нам. У моєму повному записі цього твору порядок прелюдій і фуг збережений таким, яким його задумав Бах...» [4, 169], – це інтуїтивне й підсвідоме рішення виконавиці, як бачимо, уможливило передачу логічності підтекстової біблійної сюжетної лінії. Або: «Примітно, що Бах завершує перший том «Добре темперованого клавiру» прелюдією і фугою, урочистість і глибина яких нагадують його «Пристрасті»» [4, 187], – так піаністка й клавіністка виявляє духовний настрій твору.

Тим часом не дозволяв собі проявити свою індивідуальність і не визнавав інших транскрипцій Й. С. Баха, бодай визначних і знаних (скажімо, Ліста, Бузоні чи Годовського), інший виконавець – С. Ріхтер, видатний піаніст ХХ ст. «Я думаю, що задачі справжнього виконавця цілком підкоритися автору: його стилю, характеру й світобаченню» [3, 54], – зазначав С. Ріхтер. Зокрема, цієї позиції притримується піаніст у виконанні «Добре темперованого клавiру» Й. С. Баха, до якого звертався за своє творче життя неодноразово. Це можна пояснити тим, що, за тонким спостереженням В. Дельсона, «його цікавить «чистий» Бах, у якому він бачить і відчуває таке досконале вираження думок і переживань людини, що всякий доторк до цього самотнього почерку інших (навіть геніальних) композиторів приймає як «осквернення» істинно прекрасного «бахівського начала» [3, 54].

Відповідно С. Ріхтер дуже точний у своїх інтерпретаціях Й. С. Баха, у тому числі і в «Добре темперованому клавiру». І саме ця «крайня виконавська «скритність», так

сказати “мінімум інтерпретації”» [3, 53], на наше переконання, дає змогу передати підтекст музичного твору, відчути всі імпліцитні сюжетні лінії та неявні смисли. Проте навіть у цій подачі «в слід за композитором» «індивідуальність піаніста настільки «вживається» в образний задум автора, що стає часом невід’ємною від нього, немов би розчиняючись у ньому» [3, 55].

Тож виконання музичних композицій з підтекстовим планом вимагає особливого підходу та продуманої інтерпретації, щоб передати слухачам неявні смисли, які є таким незвичайним і рідким феноменом у музиці, що у свою чергу робить його ще більш визначним і загадковим явищем.

Отже, музика може нести підтексту інформацію. Показовим у цьому плані є «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, де насамперед через цитування музичних творів та використання музичних символів перед слухачем постають образи та сюжети Священного Письма. У той же час такий імпліцитний пласт інформації вимагає від виконавців особливої уваги під час відтворення, адже найменше відхилення від оригіналу чи додавання індивідуальних рис може притлумити чи навіть знівелювати підтекст. Тож осмислення цього досвіду відкриває нові перспективи в мистецтвознавстві, де феномен підтексту залишається під питанням.

#### ***Література:***

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – Москва : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 370 с., ил.
2. Гофман И. Фортепьянная игра: Ответы на вопросы о фортепьянной игре / И. Гофман. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 245 с.
3. Дельсон В. Святослав Рихтер / В. Дельсон. – Москва : Государственное Музыкальное Издательство, 1961. – 121 с.
4. Ландовска В. О музыке / В. Ландовска. – Москва : Радуга, 1991. – 437 с.
5. Медушевский В. В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха / В. В. Медушевский // Полифоническая музыка. Вопросы анализа : сб. тр. – Вып. 75. – ГМПИ им. Гнесиных. – Москва, 1984. – С. 83–106.
6. Носина В. Б. Символика музыки И.С. Баха / В. Б. Носина. – Тамбов : Пролетарский светоч, 1993. – 103 с.
7. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (I том) [Электронный ресурс] // Музлитра [сайт]. – Режим доступа: <http://www.muzlitra.ru/bah/yu.-petrov-simvolika-i-dialektika-chisel-v-horoshotemperirovanom-klavire-i.s.baha-i-tom--4.html> (дата звернення: 21.01.2015).
8. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. – Москва : Музыка, 1965. – 724 с.