

В помощь
педагогу-
музыканту

Б 59-49

Л. М. КЕРШНЕР

343

НАРОДНО-
ПЕСЕННЫЕ
ИСТОКИ
МЕЛОДИКИ БАХА

Музгиз
1959

Б 59-49
343

Л. М. КЕРШНЕР

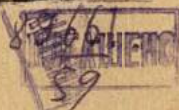
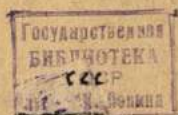
НАРОДНОПЕСЕННЫЕ
ИСТОКИ
МЕЛОДИКИ
БАХА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1959

1959/28
226

Общая редакция
профессора
В. М. БЕЛЯЕВА

59-89662



295004



2010260507

ОТ АВТОРА

Вопрос о народнопесенных истоках мелодики Баха и об их значении в творчестве композитора — один из самых малоизученных и сложных. Он вплотную соприкасается с определением самобытных черт песенной культуры народа, этногенезом этой культуры, взаимодействием песенного творчества, обусловленным исторически сложившимися отношениями народов, экономическими и культурными связями между государствами.

Целью настоящей работы является:

1. Привлечь внимание специалистов в области истории и теории музыки и музыкального фольклора к изучению народнопесенных связей творчества классиков мировой музыкальной культуры, в данном случае — творчества Баха.

2. Привести примеры, конкретизирующие музыкально-исторические данные, которые определяют эти связи; изложить ряд наблюдений, явившихся результатом сопоставления баховских тем народнопесенного характера с близкой им сферой народной мелодики.

В плане практического использования эта работа предназначена для музыковедов-педагогов, ведущих курсы истории музыки и музыкальной литературы.

Для того, чтобы читатели могли получить более полное представление о характере народных песен, образцы которых приводятся в исследовании, они, как правило, даются с оригинальными текстами и в переводе на русский язык. Переводы сделаны автором настоящей книги.

В мелодиях песен, взятых из старинных сборников, большей частью сохранены принятые в то время длительности, но при современном их начертании. Крупные длительности, которые преобладают в этих песнях, могут ввести в заблуждение относительно темпа, и тем самым при исполнении может быть искажен характер мелодии. Поэтому в соответствующих случаях перед началом песни в квадратных скобках указываются темп и характер движения, дается примерное соотношение основной длительности данной мелодии, как она записана в нотах, и ее конкретного звучания.

Например: ♩ - ♩

*
*
*

Выражаю самую искреннюю благодарность товарищам, оказавшим мне помощь в работе и давшим ценные указания, прежде всего редактору книги проф. В. М. Беляеву, редактору издательства К. А. Фортунатову, проф. Р. И. Груберу, проф. Б. М. Ярустовскому, доценту Л. И. Ройзману и фольклористам Ф. А. Рубцову и проф. Е. В. Гиппиусу.

Положительно сказалось на работе обсуждение ее коллективом кафедры всеобщей истории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

В начальный период работы большую помощь оказали своими знаниями и сочувствием поставленной цели академик Н. С. Державин и профессор В. М. Жирмунский.

Выражаю глубокую признательность за исключительное внимание работникам библиографического отдела Государственной публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина и заведующей нотным отделом той же библиотеки Л. Н. Павловой-Сильванской.

Ленинград — Москва
1950—1956

ВВЕДЕНИЕ

Основные положения. Источники и материалы. Характерные особенности внутриладовых отношений в мелодике старой немецкой песенной культуры. Формирование мелодики новых песен, основанных на тонико-доминантовых функциональных отношениях

Народнопесенные истоки мелодики Баха — одна из важнейших сторон его творчества. Она существенна тем более, что самый факт обращения композитора к народной песне, отбор им определенного круга народнопесенных интонаций и создание на их основе новых образов неразрывно связан с идейным содержанием его творчества.

Обращение Баха к сфере народной мелодики было обусловлено сущностью его творчества как великого художника-гуманиста, одного из крупнейших представителей демократической культуры немецкого народа.

Творчество Баха связано множеством нитей с музыкальной культурой своей родины, а также и других стран — Италии, Франции, Нидерландов. Оно завершило многовековое развитие европейской музыкальной культуры и открыло пути в последующие эпохи. Гигантская творческая лаборатория Баха требовала не только знания окружающих его богатств народной песенной культуры, но и глубочайшего проникновения в самую сущность ее интонаций и воплощенных в них образов.

Как будет видно из дальнейшего, сложность определения народнопесенных истоков мелодики Баха заключается в том, что мы располагаем недостаточным для этого количеством прямых и непосредственных музыкальных данных. Отсюда возникает необходимость широкого применения косвенных доказательств, сопоставлений, метода исключения — путей, впрочем, законных и полноправных в области музыкознания не менее, чем в области других наук.

Основой для разрешения поставленного вопроса служат, в первую очередь, немецкие народные песни. Публикации и другие материалы здесь чрезвычайно многочисленны и охватывают почти одиннадцать столетий — с IX по XX.

Это — различного типа издания народных песен. Quodlibet¹, многоголосные песни композиторов, лютневые сборники, включавшие народные песни, рукописи.

С измененным текстом народные песни печатались в сборниках католических и протестантских духовных песнопений, предназначенных для домашнего обихода прихожан.

Со всеми перечисленными источниками нас знакомят специальные сводные издания и исследования XIX и XX веков, отдельные публикации первоисточников, отчасти — музыкально-исторические издания.

Из специальных изданий большой интерес представляет широко известный и неоднократно использованный дальнейшими исследователями сборник Франца Бёме (Franz M. Böhme, «Altdeutsches Liederbuch». Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jh. Leipzig, 1877).

Сборник Бёме содержит более 650 песен, извлеченных из различных источников. Он снабжен вступительной статьей, комментариями и библиографическим указателем источников от IX века до 70-х годов XIX в. Чрезвычайно ценны работы Дитфурта, (в том числе сборник: Ditfurth «100 unedierete Lieder 16. и 17. Jahrhundert», 1876, со вступительной статьей-предисловием). Широко известен капитальный труд — Lilienkron. «Die historischen Volkslieder der Deutschen Vom 13. bis 16. Jh.», Leipzig, 1866.

Довольно много интересующих нас песен включают составленные с практической целью сборники Эрка и Бёме. Небезынтересны сугубо бытовые, «потребительские» сборники типа известной четырехтомной антологии: «Concordia» (Schubert F. L. Concordia. Antologie usw. Leipzig, 1863, 1867), которые включают как народные песни, так и популярные песни композиторов, арии из опер и т. д.

Исследования, сводные и отчасти областные издания XIX века (помимо архивных материалов и первоисточников) имели большое значение для последующего изучения немецкой народной песни. Они были широко использованы в исследованиях XX века, в том числе в следующих известных работах: Н. J. Moser. «Tönende Volksaltertümer». Berlin 1935; W. Dankert. «Das europäische Volkslied»; I. Meier. «Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, hergb. vom Deutschen Volksliederarchiv». 1929, 1935, 1954.

Издания XIX века использовались также в сборниках, составленных с практическими целями, типа «Der Musikant» (Fritz Jöde. Der Musikant. Lieder für die Schule, 1925) и в областных изданиях XX века.

Принципиально новым в работах XX века (особенно начиная с двадцатых годов) явилось изучение музыкальной стороны народных песен—

¹ Quodlibet (лат.) — «что угодно»; так назывались в XVI и XVII веках «музыкальные шутки», в которых соединялись различные народные или популярные мелодии и нередко отрывки из разных музыкальных произведений.

факт, связанный с развитием музыкознания и музыкальной фольклористики: до этого времени основное внимание исследователей было сосредоточено на текстовой стороне.

В нашей работе большинство примеров старых немецких песен, опубликованных до XIX века, заимствовано из указанных трудов Бёме, Мейера, Дитфурта, Мозера. Далее использованы сводные и областные издания XIX века и современные областные издания; среди них — IV том собрания песен, записанных в Лотарингии (Pink, *Verklüngende Weisen*, 1940), а также сборник Jöde «*Der Musikant*».

В изданиях преимущественно последних десятилетий опубликовано очень большое количество фонографических записей песен, сделанных среди крестьян старшего поколения. В этом плане значительный интерес представляют обширные сборники Пинка.

Примеры славянских и венгерских песен взяты из последних словацких фольклорных изданий, сборников Украинской академии наук и сборников Листопадова («Песни донских казаков»), а также из различных небольших изданий, хранящихся в фондах Ленинградской государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, библиотеки Ленинградской государственной консерватории, Государственной публичной библиотеки им. Ленина и Всесоюзной библиотеки иностранной литературы.

Особый интерес представляют для нас материалы XIV—XVII веков, в большинстве бюргерские бытовые песни, то есть песни, распространенные в среде зажиточных горожан в эпоху средневековья. В то же время они дают весьма ясную картину музыкальных традиций и жанров, возникших в различных социальных группах населения Германии на основе крестьянско-земледельческой песенной культуры, истоки которой восходят к далеким эпохам родового строя и раннего феодализма.

В этих материалах мы видим песни демократических слоев городского населения — ремесленников, мелкого торгового люда, студентов — песни, порожденные непосредственно городским бытом. Многие из них подобны ярким жанровым картинам или новеллам, созданным эпохой Возрождения. Едва ли не больше всего сказался этот стиль в антиклерикальных песнях, в *Trinklieder* (застольных песнях), в *Spottlieder* — шуточных (собственно песнях-насмешках) и в ряде танцевальных песен. Здесь же — песни, созданные в среде ландскнехтов и рейтаров, а также новые крестьянские (так называемые сельские) песни — *Ländliche Lieder*; большое количество песен, порожденных профессиональной музыкальной культурой средневековья — феодального замка и церкви. Нередко в них заметно влияние иноземной (в частности городской) музыки — французской, фламандской, нидерландской. Есть и перепечатки из нидерландских песенников.

В процессе бытования в бюргерской среде, а также, весьма вероятно, в самом процессе записи эти разнородные по стилю и характеру песни изменялись в соответствии с художественными требованиями бюргерства. Самым значительным изменениям, за исключением некоторых хороводных и танцеваль-

ных жанров, подвергалась мелодика старой крестьянской песни.

Ярким примером сказанному может служить мейстерзанг. С помощью своих цеховых законов он не только противопоставлял свое песенное искусство музыке аристократии и музыке церковной, но в то же время служил фильтром при проникновении в музыку бюргерства песенной культуры крестьянства.

Несмотря на все преграды, песенное творчество народных масс в городе звучало¹. Этому чрезвычайно способствовал бродячий люд (которого в средние века было очень много), в том числе и музыканты.

Такой в самых общих чертах представляется картина народного песенного творчества в Германии XIV—XVII веков, с которой нас знакомят как сборники и публикации того времени, так и сводные издания и научные труды более поздних времен.

*
* *
*

Фиксирование старой крестьянской песни с целью сохранить характерные черты ее мелодики в различных жанрах и традициях началось в Германии только в XX веке в связи с развитием музыкознания и музыкальной фольклористики. В то время песни этой культуры частично исчезли, частично претерпели очень значительные изменения².

Таким образом, старые песни немецкого крестьянства в своем подлинном виде зафиксированы в очень ограниченном количестве и лишь в отдельных жанрах. Поэтому судить о характерных чертах их мелодики мы можем лишь на основании более поздних песенных слоев, косвенных данных и сопоставлений, речь о которых будет дальше.

Можно полагать, что старая немецкая народная песня, как и у многих европейских народов, была одноголосной, основанной на диатоническом ладовом мышлении, мелодических функциональных отношениях³.

¹ По-видимому, существовали уже и песни рабочего люда (шахтеров, ткачей), но что они представляли собой с музыкальной стороны, сказать очень трудно. На основе имеющихся у автора материалов нельзя также сделать выводы о характере мелодики песен крестьян и плетбеев в эпоху крестьянской войны. Все это — темы специальных исследований.

² В России в этом отношении обстоятельства сложились иначе. Собрание и изучение подлинной крестьянской песни началось в 60-е годы XIX века, когда крестьянско-земледельческая песенная культура жила во всех своих жанрах, включая самые старинные.

³ Исторически предшествовавших гармоническим функциональным отношениям в музыкальном мышлении этих народов.

Характерной особенностью ее внутриладовых отношений было:

I. Наличие нескольких устоев, организующих ладовое строение и развитие мелодий.

II. Трихордовая последовательность как основа взаимоотношений устойчивых тонов, при наличии:

А. Квартовых трихордов:

1) восходящего: тоника — малая терция — кварта данного звукоряда;

2) нисходящего: кварта — секунда — тоника.

Б. Квинтовых трихордов:

1) восходящего: тоника — кварта — квинта;

2) нисходящих: а) квинта — кварта — тоника и
б) квинта — секунда — тоника.

III. Ярко выраженное переменное значение (переменные функции) тонов трихорда как устоев при сохранении за тоной (в октавном звукоряде за нижней тоной) функций основного устоя.

IV. Образование, в процессе развития мелодии, переменных функций устоев также у неустойчивых ступеней лада.

V. Существование мелодий, в которых, как особый художественный прием, имеет место частичная или полная передача функций тоники другому тону при сохранении всех прочих внутриладовых отношений и, таким образом, при ее постоянном ощущении¹.

В мелодиях с одним устоем взаимоотношения тонов включают две категории. С одной стороны, ладовое притяжение, как свойство устойчивого тона и основа его отношений с остальными тонами лада. С другой, — ладовое тяготение, как свойство неустойчивых и малоустойчивых тонов и основа их отношений с устойчивым тоном.

Наличие в мелодии нескольких устоев связано с существованием в ней, кроме указанных, еще одной категории внутриладовых отношений, а именно — отношений между устоями, включая наиболее сильный из них — нижнюю тонику лада.

Эти отношения заключаются в сопротивлении каждого из устоев друг другу, в том числе и наиболее сильному из них — нижней тонике лада. Иначе говоря, при переменных функциях каждый из устоев противостоит другим устоям в своем ладовом, организующем мелодию значении. В ряде случаев эти взаимоотношения можно рассматривать как противопоставление устоев друг другу, что часто наблюдается при переменных функциях в секундовом отношении.

¹ Об этом художественном приеме «вуалирования тоники» см. дальше.

В старой немецкой песне ладовое противостояние устоев (опорных тонов) друг другу и нижней тонике лада при их переменных функциях было, по-видимому, выявлено сильно и составляло еще одну (шестую) характерную особенность ее внутрिलाдовых отношений. Сила ладового сопротивления — противостояния тонов в большой мере определяет степень упругости мелодии и интенсивность внутрिलाдовых отношений. При небольшом объеме народных песен эта особенность играет едва ли не главную роль в яркости и силе музыкального образа. Из двух принципов внутрिलाдового строения и развития: подчеркивания монолитности лада и выявления его разносторонних возможностей, — характерным и преобладающим для старой немецкой песни был последний. Большое значение в ней имели трихордовые попевки и обороты. В то же время были песни, в которых преобладала диатоническая последовательность тонов. Иногда в них имел место один устой — тоника лада. В этом проявлялся начальный, «подготовительный» этап формирования музыкального мышления функциональных гармонических тонико-доминантовых отношений.

Об устойчивости самобытных черт мелодики старой немецкой крестьянской песенной культуры¹ можно судить по их значению в очень большом количестве песен, возникших уже на основе утвердившегося функционально-гармонического мышления и звучащих в Германии до сих пор. Самобытность этих песен определяется попевками и мелодическими оборотами старых творческих традиций.

Следует отметить, что часто в кадансах новых песен, где сосредоточены наиболее откristаллизовавшиеся интонационно-ритмические элементы и утверждается ладовая основа мелодии, имеют большое значение попевки, характерные для мелодики старых песен.

Таким образом, во внутрिलाдовом строении и развитии мелодии подчеркиваются противопоставление тонов и значение трихордовых и квартово-квинтовых отношений. Примером могут служить приведенные ниже песни, которые принадлежат к числу самых распространенных в разных областях и среди различных слоев населения Германии.

В песне «Miß i denn» ярко выражено строение мелодии, характерное для многих немецких народных песен: сочетание терцового склада с трихордовым; наличие оборотов фригийского лада при неизменном ощущении основного мажорного лада и его тоники; каданс на третьей ступени:

¹ То есть мелодики, основанной на трихордовых последовательностях, на квартово-квинтовых отношениях или на противопоставлении нижней тоники лада ее верхней секунды.

Alle Vögel sind schon da Прилетели птицы все
(Распространена повсеместно. Имеет несколько иные варианты текста)

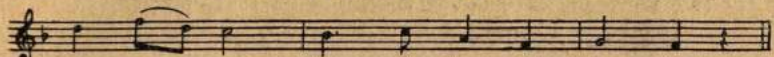
[Умеренно]



Al - le Vö - gel sind schon da, Al - le Vö - gel al - le, Welch ein sin - gen, Mu - si - ciern,
При - ле - те - ли пти - цы, все пти - цы при - ле - те - ли. И ще - бе - чут, и сви - сят, и



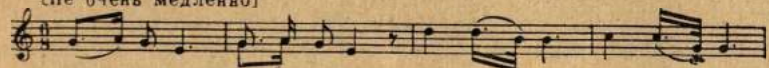
Pfei - fen, Zwit - schern, Ti - re - liern; Früh - ling will nun
гро - мо - тре - ли их зву - чат; Э - то шест - ву -



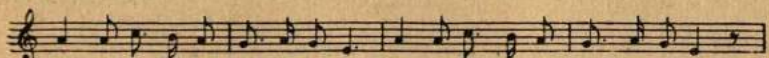
ein - mar - schiern, Kommt mit Sang' und Schal - le.
ет ве - снъ с пень - ем и ве - се - лъем.

Stille Nacht, heilige Nacht Ночь святая тиха
Weihnachtslied Рождественская песня
(Повсеместно распространена)

[Не очень медленно]



Stil - le Nacht, heil - i - ge Nacht. All - es schläft, ein - sam wacht
Ночь свя - та - я ти - ха. Уж всё спит, но как страж



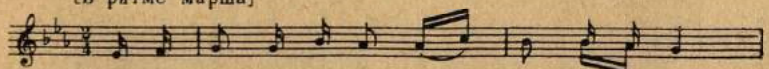
Nur das trau - te hoch - hei - li - ge Paar; Hol - der Kna - be mit lok - kt - gem Haar,
Лишь не дрем - лет свя - та - я че - та, Ты жи - ве крас - ный мла - де - нец, а ку - дри,



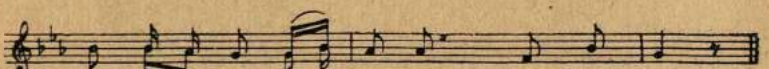
Schlafe in him - mli - scher Ruh' Schlafe in him - mli - scher Ruh'
Спи в бла - жен - ном по - ко - е, Спи в бла - жен - ном по - ко - е.

Muß ich denn zum Städtele 'naus И теперь я в путь пойду
(Мелодия и текст имеют другие варианты)

[В ритме марша]



Muß ich denn, muß ich denn zum Städ - tele - 'naus,
И те - перь, и те - перь я в путь пой - ду,



Städ tele 'naus, und du, mein Schatz, bleibst hier?
в путь пой - ду, а те - бя ос - та - в - лю здесь?

В эпоху развития городов и городской музыки формировалось новое народное музыкальное мышление, основанное на функционально-гармонических, тонико-доминантовых отношениях. С течением времени последние играли все большую роль в мелодике, связанной со старой крестьянской песней.

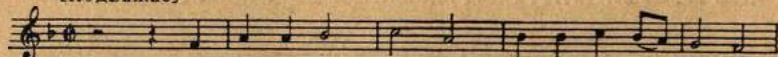
Возникновению и развитию гармонического склада песен всех социальных слоев населения Германии чрезвычайно способствовали инструментальная музыка, обслуживающая горожан и распространенная в бюргерском домашнем быту, лютневая музыка, музыка военная и охотничья¹.

Мелодии новых песен были неоднородны. В одних имело место переосмысливание терцово-квинтовых мелодических отношений, как тонов трезвучий. Другие всецело развивались в пределах этих тонов. Большую роль в этом сыграла инструментальная музыка². Были мелодии, созданные на основе гармонических тонико-доминантовых отношений. Однако в них, с измененными функциями, существовали попевки, связанные с творческими приемами старой песенной культуры.

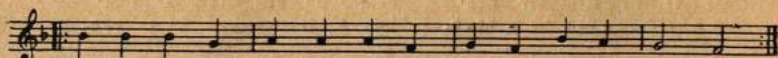
Приведем несколько примеров. В песне «So trinken wir alle» тонико-доминантовая основа сочетается с трихордовой последовательностью опорных тонов (но не последовательностью тонов трезвучий), с квартово-квинтовыми отношениями как основой лада (но не отношениями терцово-квинтовыми):

So trinken wir alle Так выпьем все вместе
(Trinklied. 1536)

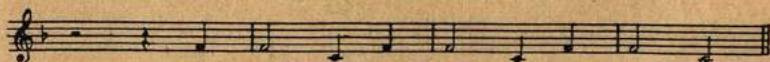
[Подвижно]



So trin-ken wir al - le die - sen wein mit schal - le;
Так вы - пьем все вме - сте вы - пьем с гром-кой пе - сней:



die - ser wein für an - der wein ist al - ler wein ein für - ste.
trink, mein lie - bes Die - ter - lein, so wird dich nim - mer dür - sten.
на - ше до - бро - е ви - но, о - но всех вин от - ра - дней,
пей, мой ми - лый Ди - тер - лейн, и знать не бу - дешь жа - жды.



Trinks gar auß! Triuks gar auß! Trinks gar auß!
До два, пей! До два, пей! До два, пей!

¹ См. брошюру у Г.-И. Мозера «Музыка средневекового города» (М., 1927), а также соответствующие разделы в книге того же автора «Tönende Volksaltertümer».

² Например, музыка, связанная со строем охотничьего рога.

Несмотря на значительную роль терции, опорные тоны этой мелодии, при наличии их переменных функций как устойчив и главенстве нижней тоники лада, следующие:



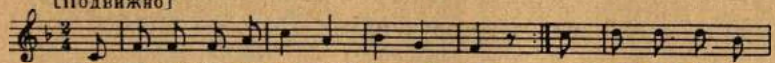
Значение трихордовой последовательности во внутриладовом строении и развитии мелодии не нарушается повтором терции и секвенционным ходом.

Интонационно-ритмический склад этой мелодии (ее переменность) свидетельствует о связи с так называемыми Gesellschaftspiele — игровыми песнями и играми музыкального досуга бюргерства.

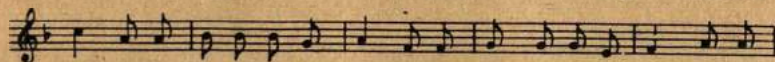
По своему происхождению Gesellschaftspiele связаны со старинными игровыми песнями (в том числе детскими):

Was machen denn die Maurer? Что камешки делают?
(Gesellschaftsspiel)

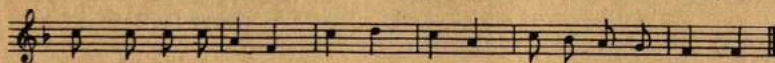
[Подвижно]



Was ma.chendenn die Mau-er? Sa-ge! an! Sie mau-ern mit den
Что ка-мен-щи-ки де-ла-ют, ска-жи! Кла-дут за ка-мнем



Stel-nen, den gro-ßen und den klei-nen, sie schmie-ren mit der Kel-le und
ка-мень, боль-шой кла-дут и ма-лый, и сто-я все на ме-сте, до-



komm'n nicht von der Stel-le. Pink, pink, pink, pink klopfen sie die Stel-ne.
-пат-кой до-вво ма-жут. Пинк, пинк, пинк, пинк, так сту-чат по ка-мню.

По-видимому, один из более ранних переходных видов мелодий представлен в Wanderlied¹:

Wol auff, gut g'sell von hinnen Живей, я в путь, приятель
(Wanderlied. 1549, 1582)

[Напевно]



Wol auff, gut g'sell von hin-nen, meins bleibens ist hier-nit mer,
Der mey der thut uns brin-gen den fey-el und grü-nen klee.
Жи-вей, я в путь, при-я-тель, путь даль-ний все-го ми-лей.
Пре-красный май не-сёт нам фи-ал-ку и зельнь по-лей.

¹ Wanderlieder (нем.) — песни странствий — жанр, распространенный среди подмастерьев в средние века и порожденный обычаем странствий.

Начальный мелодический оборот основан на тоническом трезвучии; за ним — трихордовая последовательность тонов ($g - a - d$). Далее проходит весь секстовый диатонически заполненный звукоряд мелодии.

Ход по тонам трезвучия, намечая основной лад — мажорный звукоряд в пределах квинты ($f - c$), в то же время несет функцию окружения II ступени этого лада, подготавливая минорный звукоряд в пределах квинты ($g - d$), где и происходит дальнейшее развитие мелодии. Здесь противопоставление двух квинт в секундовом отношении является дальнейшим развитием этого принципа в применении к двум соседним тонам; в данном случае оно вытекает из отношений нижней тоники лада и ее секунды ($e - f$).

При наличии тонов трезвучия опорными являются тоны секстового трихорда ($f - g - d - g - f$), объединяющие весь звукоряд. По форме *Wanderlied* связана также со старой крестьянской песней, а именно — хороводной, где часто встречаются расширения фраз.

В *Trinklied* «Der Rebner», (1540, 1544) при смене последовательности тонического трезвучия на трихордовую, функции первой не нарушаются. Трихордовая же последовательность, связанная с опеванием квинты и основанная на терции, утверждает тоническое трезвучие:

Der Rebner^{*)}

Ребнер

[Бодро]



Wem wöl wir di sen reb_ner brin-gen? gut ho-pfen-bru-der, wir ligh im lu-der,
Ко-му на-лём мы реб-нер з-тот? Со-брат по хме-лю, мы все здесь пь-я-ны,



wir wöl lense eim frei-en schlem-mer brin-gen, er mag sein wol.
же-ла-ем на-лить ку-ти-ле реб-нер, пусть бу-дет здрав.

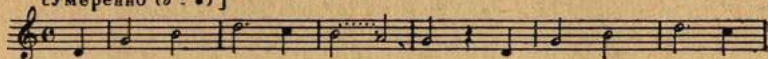
*) Der Rebner - виноградное вино

Мелодия песни «Nechten war ich trunken» представляет ярко выраженный вид мелодии, основанной на тонах трезвучий и тонико-доминантовых отношениях. Но и здесь старые традиции дают о себе знать: из основного мажорного лада выявляется квартовая минорная попевка на II ступени (такты 12—13); II ступень утверждается и противопоставляется нижней тонике:

Nechten war ich trunken

Я ночью был незрядно пьян

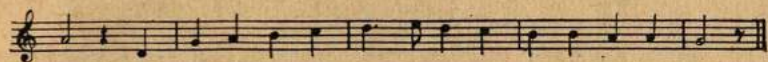
[Умеренно (♩ : ♩)]



Nech - ten war ich trun - ken, da redt ich nach ge -
Я но - чью был из - ряд - но пьян, бол - тал, что мне ка -



dun - cken, und Al - les was ich red - te das tet der kü - le
- за - лось, бол - тал я от ви - на, и ви - на в том не мо -



weis: stand auf, du fei - nes mäg - de - lein, und laß mich zu dir ein.
- я: вста - вай, кра - сот - ка ми - ла - я, к се - бе пу - сти ме - ня.

Опорными являются тоны $d - a - g$, образующие трихордовую последовательность. В развитии мелодии имеют место переменные функции тонов как устоев, их противопоставление друг другу и нижней тонике лада, при ее главенстве. Противопоставляются также II и III ступени лада (такты 10 и 13).

Новый смысл и значение приобретали тоны квинтового трихорда I — IV — V, представлявшие собой ладовую основу многих старых мелодий. Они имели значение тоники, субдоминанты и доминанты в их функциональных гармонических отношениях. Более чем вероятно, что именно на этой основе возникли также распространенные в немецкой песне мелодии гармонического склада с подчеркнутым значением субдоминанты.

1

СВЯЗИ МУЗЫКИ БАХА С МЕЛОДИКОЙ НОВОГО СЛОЯ НЕМЕЦКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Общие замечания. Инструментальные произведения. Вокальные произведения. «Крестьянская кантата». Творческие приемы, связанные с мелодикой нового песенного слоя в произведениях Баха. Заключение

Связи музыки Баха с новым слоем немецкой народной песни выражались как в непосредственном использовании народнопесенных интонаций, так и в применении творческих приемов, обусловленных формой освоения в народном музыкальном мышлении тонико-доминантовых функционально-гармонических отношений.

Мелодика нового слоя народной песенной культуры звучит преимущественно в области жанрово-бытовых произведений Баха, — метких зарисовках современных ему образов и сцен, реализм которых связан с использованием песенных интонаций, характерных для данной социальной среды.

В «Арии почтальона» из каприччио «На отъезд возлюбленного брата» звучит мелодия песни XVII века «O, wie ist das Herz erquicket (сборник Дитфурта). Мелодии такого типа были распространены во времена Баха в так называемых «избранных» кругах бюргерства:

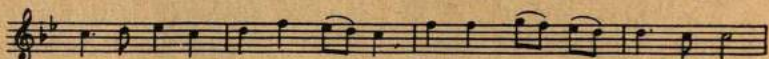
O, wie ist das Herz erquicket

O, как сердце упоенно

[Легко, в умеренном движении]



O, wie ist das Herz erquicket Wann man bei der Liebsten ist;
In ihr lieblichs Auge blicket, und das Rosenmündlein küßt.
O, как сердце у-по-ен-но, ко-гда с-ми-ло-ю си-дишь;
Во-чи крот-ки-е за-гля-нешь, по-це-лу-ем за-вер-шишь.



Scherzen, spielen auf und nieder, Ihr weiche Händlein drücken zart,
Шутки, и-гры не-пре-ры-выны, ручку неж-но ей по-жмешь,



und dazwischen küssen, wieder: Ist ein' paradisch' Fahrt.
и-лы губ-ки вновь це-лу-ешь: Вот что ра-ем на-зо-вешь.

Каприччио на отъезд возлюбленного брата

Ария почтальона

Allegretto sostenuto



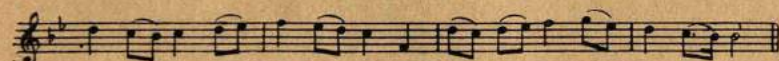
Приведем еще одну песню из вышеупомянутого сборника, а также ряд мелодий внелитургических духовных песен¹:

¹ W. Baumker. «Das katholische deutsche Kirchenlied mit ihren Singweisen». тт. I—IV, 1886—1911.

[Умеренно]



Jüngstbin sah ich in dem hi-ne, Ro-sa-mund, Euch sich er-gehn,
Вро-ще ви-дел я не-да-вно, Ро-за-мунд, я ви-дел вас,



Wa-ret ein-sam und al-lei-ne, Bleibt zum of-tern wel-lendstehn.
Бы-ли вы так о-ди-во-ки, и за-дум-чи-вы тот ра-з.



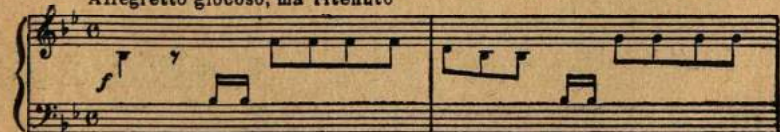
Жанровый характер капрично подчеркивается включением в него мелодии почтового сигнала (см. ритурнель из «Арии почтальона» и тему фуги). Как указывает Мозер, это один из его старейших сигналов, которые почтальоны, сопровождавшие дилижансы, наигрывали на своих рожках¹:

Сигнал почтового рожка



Капрично на отъезд возлюбленного брата
Фуга. Подражание почтовому рожку

Allegretto giocoso, ma ritenuto



¹ Н. I. Moser. Tönende Volksaltertümer.



«Quodlibet» из «Арии с 30 вариациями» (так называемые «Гольдберговские вариации») построен на мелодиях двух песен: лирической «Ich bin so lang nicht bei dir gewest» и танцевально-шуточной «Kraut und Rüben haben mich vertrieben»:

Ich bin so lang nicht bei dir gewest

Так долго не был я у тебя

[Подвижно]



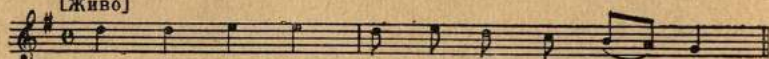
Ich bin so lang nicht bei dir ge.west, ruck her, ruck her, ruck her.

Так до-лго не был я у те-бя, при-ди, при-ди, при-ди.

Kraut und Rüben haben mich vertrieben

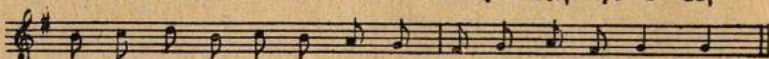
Выгнали меня капуста, репа

[Живо]



Kraut und Rü - ben ha - ben mich ver - trie - ben;

Вы - гна - ли ме - ня ка - пу - ста, ре - па;



hätt mein Mut - ter Fleisch ge.kocht, so wär ich län - ger blie - ben

е - сли бы ма - ма за - ри - ла, а - б е - щё о - стал - ся.

Бас Quodlibet

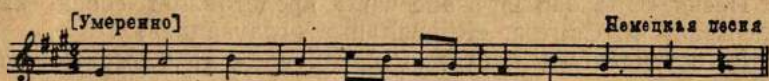
Финальная вариация из Арии с 30 вариациями

Allegretto



В арии Пана из кантаты «Состязание Феба и Пана»¹ звучит мелодия, варианты которой встречаются в ряде немецких песен, а также в очень известной в наши дни шведской и финской песне «Красная лента»:

Кантата „Состязание Феба и Пана“
Ария Пана



«В страстях по Матфею» Бах на основе песенных интонаций, распространенных в бюргерской среде, характеризует психологию и душевное состояние людей, составляющих общину. Он расширяет круг этих интонаций, привлекая песни композиторов: Генриха Изаака «Junsbruck, ich muß dich lassen» и Ганса Лео Гасслера «Mein Gemüt ist verwirret», а также французскую песню «Il me suffit de tous mes maux». На них построены хоралы, в которых община высказывает свое отношение к происходящим событиям. Бытовые интонации этих песен образуют резкий контраст с мелодикой, которая характеризует центральные образы и раскрывает глубины человеческих переживаний. Противопоставление бытового начала стилю высокой поэзии играет большую роль в драматургии этого монументального произведения.

*
* *

Среди произведений Баха, в которых встречаются интонации бюргерской и сельской песни, особое место занимает «Крестьянская кантата». В ней Бах многообразно воплотил бюргерский и сельский музыкальный быт своей эпохи. Еще Ф. Спитта² указывал на то, что в этой кантате

¹ Кантата «Состязание Феба и Пана» по масштабам и глубине замысла выходит за пределы жанровых произведений. Все же ей присущи элементы этого стиля, особенно в характеристике Пана, связанной с образами сельской природы.

² Sebastian Bach, II, 2, (1731—1750), 1880, стр. 658—661.

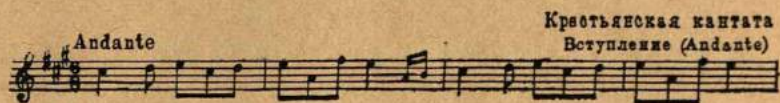
звучат подлинно народные мелодии и мелодии, созданные Бахом на основе народнопесенных интонаций, а также использованы ритмы современных Баху танцев: сарабанды, бурре, полонеза, мазурки.

В ритме сарабанды, как отмечает Спитта, развивается вступление к кантате и ария «Unser Trefflicher»; начальные и конечные вокальные номера написаны в ритме бурре; ритмы полонеза звучат в ариях «Ach, es schmeckt doch gar so gut» и «Ach, Herr Schösser!» Ария «Fünzig Taler bares Geld» выдержана в стиле мазурки¹.

Песня «Und daß ihr's alle wißt» представляет собой, как указывает Ф. Спитта, «Rüppeltanz» («paysanne»)².

Во вступлении к кантате мы встречаем ярко выраженную мелодию в духе немецкого сельского танца.

Andante вступления и ария сопрано «Klein Zschocher» близки песне «Liebliche Lüfte», помещенной в сборнике Дитфурта «Unedierte Lieder». Как указывал автор, подобные песни характерны для эпохи немецкого сентиментализма.



Lieb . . liche Luf . te, ihr sple . len . de Win . de
Sa . get ihr, daß ich nicht Ru . he mehr fin . de,
Лег . ки-е ве . тры, и . гри . вы . е ве . тры,
Ей вы ска . жи . те о . том, что то . ску . ю,



¹ Во времена Баха наряду с французскими танцами в Германии и в ряде других стран получили широкое распространение польские танцы. См. об этом А. Somon: «Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener klassiker». Zürich, 1916. Сомон упоминает о наличии Polacca в Бранденбургском концерте № 1 F-dur, полонезов — во французских сюитах и в альбоме Анны-Магдалины. Далее он указывает также на присутствие польских элементов в теме первого Allegro сонаты E-dur для скрипки и фортепьяно и элементов полонеза — в увертюре h-moll.

² Rüppeltanz (нем.) — мужицкий танец.

Paysanne (франц.) — крестьянский танец; танцевальная пьеса, входившая иногда в сюиты.

Klein Zschocher Маленький Цшохер

Крестьянская кантата. Ария сопрано

[Плявно]



То, что ария сопрано «Klein Zschocher» выдержана в галантном «городском» стиле (по выражению Ф. Спитта, «gebildete»), отмечается по ходу действия кантаты молодым крестьянином: «Das ist zu klug für dich und nach städter Weise, wir Bauern, singen nicht so leise». («Это слишком умно для тебя и на городской лад, мы, крестьяне, не поем так тихо»).

Эти слова наглядно свидетельствуют о том, что в понимании Баха очень четко разграничивались стили современных ему песен.

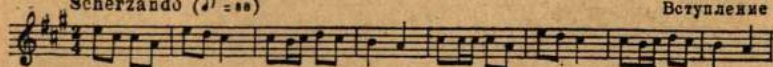
Ария «Dein Wachstum sei feste» основана на той же типично бюргерской мелодии, что и упомянутая выше ария Пана.

В сопровождении речитатива сопрано и баса «Nu, Miescke» (см. такты 6—7 и 14—16) звучит мелодия игровой песни «Fuchs im Loche».

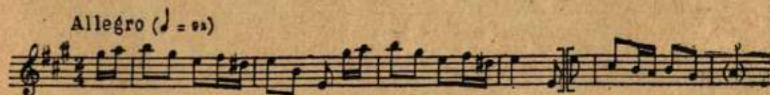
Ф. Спитта указывает на близость ее последних тактов песне «Ich bin so lang nicht bei dir dewest», которую Бах использовал в «Гольдберговских вариациях». Следует отметить, что подобные попевки были весьма характерны для бюргерских песен того времени и встречались во многих песнях. Приведем примеры:

Крестьянская кантата
Вступление

Scherzando (♩ = 100)

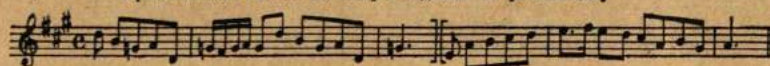


Allegro (♩ = 90)



Nu, Miescke Ну, Михе

Крестьянская кантата. Сопровождение к речитативу



Fuchs im Loche Лис в норе
(Детская игровая. 1803)

[Живо]



Fuchs! beiß mich nicht! Fuchs, beiß mich nicht! du hast ein ghö.rig
Лис, не ку . сай! Лис, не ку . сай! Ух, пасть тво . я как
gro.ßes Maul; hättest ei . hen gu . ten Schu . ster ge . gebn: du trägst die Borst im . Maul.
ве . ли . ка; был бы ты, Лис, са . пож . ни . ком добрым: в пасти бщёт . ку . но . сид

Frisch auf, mein liebes Töchterlein Смелее, доченька моя

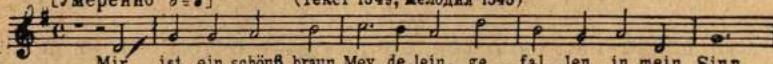
[Подвижно]



Frisch auff, mein lie . bes Töch . ter . lein, und hab ein gu . ten mut,
Сме . де . е, дочень . ка мо . я, бод . ра будь, ве . се . ла .

Brauns Mägdelein Смугляночка

[Умеренно $\text{♩} = \text{♩}$] (Текст 1549; мелодия 1546)



Mir ist ein schönß braun Mey . de . lein, ge . fal . len in mein Sinn.
Wolt got, ich solt heint bei ir sein! mein traw . ren für da hin.
Сму . глян . оч . ку пре . крас . ную за . быть не в си . лах я .
Даст бог, о . патъ при . ду я к ней, пе . чаль прой . дет мо . я .

Как мы видим, мелодия Allegro вступления близка сопровождению речитатива и указанным песням и одновременно мелодии Scherzando вступления.

В арии «Ach, es schmeckt doch gar so gut» звучит лирическая народная мелодия; по своему стилю и характеру она относится к мелодиям песен, широко известных в XIX веке, но в ранних публикациях не встречающихся. Можно полагать, что они формировались в XVIII веке.

Примером служит песня «Guter Mond»: судя по сборникам, она была распространена во второй половине XIX века; известна и поныне.

Ach, es schmeckt doch gar so gut
Крестьянская кантата. Ария сопрано

(Moderato. $\text{♩} = 60$)

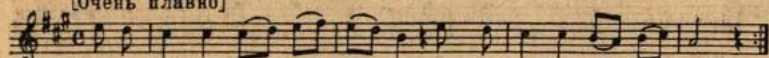


Ach, es schmeckt doch gar zu gut, gar zu gut, wenn ein Paar recht
На . смо . трети . ся не мо . гу, не мо . гу, ес . ли па . роч .
freun . dlich thut; ei, da braust es in dem Ran . zen als wenn ei . tel
ка в ла . ду: от . че . го . ж так шу . мяю ста . ло, в ра . же что то
Flöh' und Wan . zen und ein tol . les Wes . pen . heer mit . ein . an . der rän . kisch wär,
за . жу . ж . ло, сло . во там о . с . ж . ный ро . йс . блю . ха . ми всту . па . ет в бой .

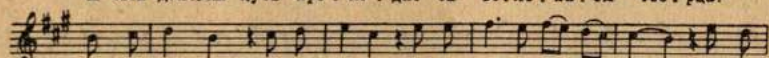
Guter Mond, du gehst so stille

Тихо месяц светлый восходит

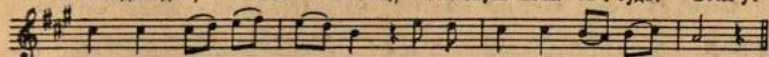
[Очень плавно]



Gu . ter Mond, du gehst so stil . le Durch die A . bend . wol . ken hin;
 Dei . nes Schöp . fers wei . ser Wil . le Hieß auf je . ner Bahn dich ziehn.
 Ты . хо ме . сяц свет . лый вос . ходит на ве . чер . ни не . бе . са;
 И свой дол . гий путь про . хо . дит он ве . ле . ни . ем тво . рца.



Leuch . te freun . dlich je . dem Mü . den In das stil . le Käm . mer . lein! Und dein
 В каж . дый дом, о свет . лый ме . сяц, за . гля . нуть ты не за . будь! Всем у .



Zohim . mer gies . se Frie . den Ins be . drän . gte Herz hi . nein!
 . ста . лым, у . гне . тём . ным у . те . ше . ньем свет . лым будь!

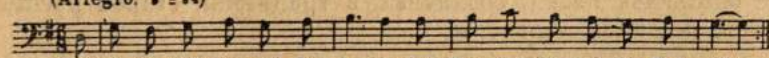
Как сообщает Ф. Спитта, мелодия, на которую поется следующая затем ария баса «Es nehme Zehntausend Dukaten», еще и в его дни существовала с текстом: «Frischauf zum fröhlichen Jagen» и имела чрезвычайно большое распространение. Текст песни был авторского происхождения, а мелодия ее была взята из французской песни «Pour aller à chasse, faut être matineux». Написанная в Саксонии в 1724 году песня «Frischauf zum fröhlichen Jagen» в течение XVIII века сделалась там популярной среди различных слоев населения. По сообщению Бёме, на мелодию названной французской песни еще в начале XVII века был положен текст немецкой охотничьей песни «Die neue Jagd», которая тогда же получила самое широкое распространение.

Продолжение истории этой мелодии мы находим в песне «Soldatenmorgenlied» (см. сборник «Песни Тюрингии», 1895):

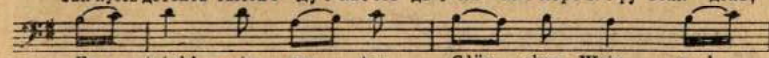
Es nehme Zehntausend Dukaten

Так пусть десять тысяч дукатов

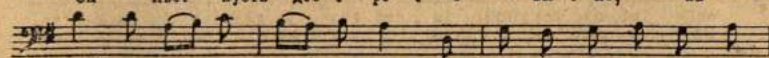
Крестьянская кантата. Ария баса

(Allegro. $\text{♩} = \text{♩}$)

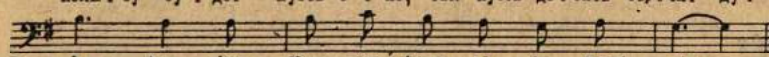
Es neh . me zeh . n . taus . end Du . ka . ten der Kam . mer . herr al . le Tag ein.
 Так пусть де . сять ты . сяч ду . ка . тов да . ют ка . мер . ге . ру всяк день,



Er trink' ein gu . tes Gläs . cherr Wein und
 Он пьет пусть доб . ро . е ви . но, на



lass' es ihm be . kom . men sein; es neh . me zeh . n . taus . end Du .
 пол . зу бу . дет пусть о . но; так пусть де . сять ты . сяч ду .

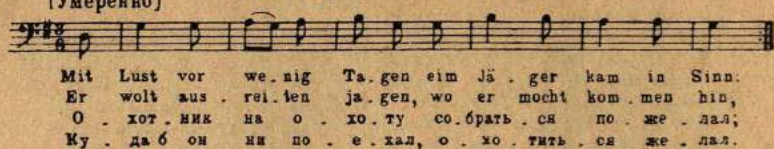


. ka . ten der Kam . mer . herr al . le Tag' ein.
 . ка . тов да . ют ка . мер . ге . ру всяк день.

[Умеренно]

Die neue Jagd

Новая охота

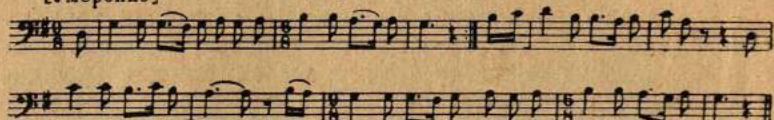


Soldaten Morgenlied

Солдатская утренняя песня

[Умеренно]

(Тюрингия. 1895)



Отметим, что ряд французских, фламандских и нидерландских песен имели во времена Баха и ранее большое распространение в немецкой бюргерской среде. В некоторой своей части они становились достоянием самых демократических слоев городского населения, а также населения сельского. Они прочно входили в местный репертуар соответственно изменялись и часто считались песнями немецкими.

Более динамичная, выдержанная в более поздних творческих традициях французская охотничья мелодия больше подходила к новым вкусам бюргерства, чем коренные немецкие охотничьи песни, созданные в традициях старой крестьянской песенной культуры.

Jäger und Nonne

Охотник и монахиня

(15 век)

[Довольно медленно ($d = \text{half note}$)]

Der wohlgemuthe Jäger

Весёлый охотник

(Текст 1530; мелодия 1542)

[Не затягивая (J: J)]

Es jagt ein jä . ger wol . ge . mut, er jagt auß fri . schem freyen
О . хот . ник бод . ро так и . дёт, о . хо . ту ве . ге . ло . ве .

mut un . ter ei . ner grü . nen län . den, er jagt der . sel . benthier . fein
- дёт он под ли . по . ю зе . лё . ной, за . го . нит дм . чи мно . го

viel, mit sei . nen schnel . len win . den, ja win . den.
там, о . хот . ник он смы . шлё . ны, смы . шлё . ны.

Элементы маршевости, фанфарности, гармонический склад содержали предпосылки для ассимиляции в солдатской песне.

Мелодика и стиль французских охотничьих песен сыграли большую роль в дальнейшем формировании стиля немецкой типовой мелодики «Jäderlied», запечатленной в музыке Шуберта, Шумана, Мендельсона.

Близость начальных попевок существует в мелодии дуэта «Mer han en neue Oberkeet» и песни XVII века «Was frag'ich viel nach Geld» (из названного сборника Дитфурта), значительно отличающейся от дуэта по своему стилю. Живая связь обнаруживается между мелодией этого дуэта и мелодией песни «Ufm Bergli bin i gsesse», изданной в упомянутом сборнике песен Тюрингии (1895) и, насколько известно, звучащей до сих пор.

Mer hahn en neue Oberkeet У нас новое начальство
Крестьянская кантата. Дуэт

(Allegro moderato. J: 76)

Mer hahn en neu . e O . ber . keet an un . serm Kam . mer . herrn.
У нас есть но . во . е на . чаль . сто, а . то же . мер . гер .

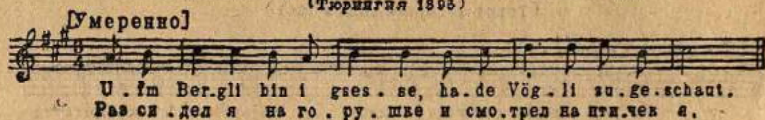
Was frag'ich viel nach Geld Что деньги мне теперь

[Умеренно]

Was frag' ich viel nach Geld, Nach al . lem Gut der Welt?
Что день . ги мне те . перь, что мне бо . гат . ства все?

Hab ich kein fri . schen Muth, ist al . les tod . t.
Е . сли от . за . ги нет, ду . ша мер . тва .

Ufm Bergli bin i gsesse Раз сидел я на горушке¹
(Тюрингия 1898)



К этому типу мелодий относится также мелодия арии сопрано «Gib, schöne, viel söhne»:

Gieb, schöne, viel Söhne Дай стройных побольше
Крестьянская кантата. Ария сопрано



Как видно из вышесказанного, народнопесенные интонации, звучащие в «Крестьянской кантате», мы встречаем не только в публикациях XVI—XVII столетий, но и в областных и сводных сборниках конца XIX века, а также в песнях, живущих в наши дни. Это обстоятельство свидетельствует о

¹ В своем труде «Grundlagen einer musikalischen Volksliederforschung» (Archiv für Musikwissenschaft, April 1923, Bückeburg und Leipzig, стр. 81—135) известный немецкий исследователь Мерсман приводит подобные мелодии как варианты песни Феска «Heute scheid'ich, heute wandr'ich», сочиненной им в 1822 году (текст, опубликован в 1776 году):

Heute scheid' ich Нынче в путь я отправляюсь



Мерсман указывает на происшедшую во второй половине XIX века ее контаминацию с одной солдатской песней. Далее он свидетельствует, что мелодия, распространенная в двадцатых годах нашего века, с текстом «An der Saale hellem Strande» соответствует мелодии песни Феска. Таким образом мы располагаем данными о примерно двухсотлетнем существовании мелодий подобного типа. Очевидно, что уже песня Феска была основана на народнопесенных интонациях или на одном из вариантов народных мелодий.

типичности и стойкости интонационного материала, использованного Бахом в этом произведении.

Несколько слов по поводу народных песен, с которыми связаны ария «Es nehme Zehntausend Dukaten» и заключительный хор «Wir gehn nun».

В примечании к песне «Die neue Jagd» Бёме весьма убедительно доказывает, что ее мелодия, которую называли «Der newe Jägerston» была не чем иным, как мелодией нидерландской песни о Вильгельме Оранском¹ («Wilhelmus van Nassouwe»). С конца XVI века она была чрезвычайно распространённой, «ходовой» («gangbar»). Как Бёме, так и два других исследователя² пришли к выводу, что ее первоисточником была мелодия французской охотничьей песни «Pour aller à shasse faut être matineux» (о которой мы уже упоминали выше).

Сопоставляя песню «Die neue Jagd», арию «Es nehme Zehntausend Dukaten» и один из вариантов песни «Wilhelmus van Nassouwe», мы можем убедиться в правильности указанных положений:

Wilhelmus van Nassouwen Вильгельм ван Нассау
[Песня о Вильгельме Оранском]

[Подвижно]



Die neue Jagd Новая охота

[Подвижно]



Восстановление охотничьего сюжета, как говорит Бёме, отразилось и на мелодии, приблизив ее к своему первоисточнику.

Большое сходство наблюдается между основой наиболее ранних из дошедших до нас вариантов мелодии песни «Wilhelmus van Nassouwe», изданных в Германии в 1603 и 1607 годах, и характерной типовой мелодией, ярко представленной в одной из «Trinklied»:

¹ Böhme, «Altdeutsches Liederbuch», 1877, стр. 512—513 и 544


² Willemus (Голландия) и Hagen.

Reuterliedlein

Песенка рейтаров

(1603)

[Умеренно]




Wil . hel . mus von Nas . sou . we bin ich von deut . schem Blut,
 Dem Va . ter . land ge . treu . e bleibich bis in den Tod.
 Виль . гел . мыя фон Нас . са . у, и не . мец кой кро . ви я,
 Сво . ей от . чиз . не бу . ду ве . ред до са мой смер . ти я.

Wilhelmus van Nassouwe

Вильгельм ван Нассау

(Текст 1668-70; мелодия 1607)

[Умеренно]



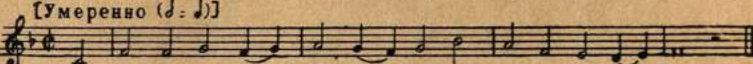
Wil . hel . mus van Nas . sou . we Ben ich van duit . schen bloet
 den va . der . land ghe . trou . we Blijf ick tot in den doet
 Виль . гел . мыя ван Нас . са . у, не . мец кой кро . ви я,
 Сво . ей от . чиз . не ве . ред до са . мой смер . ти я.

Was wolln wir auß den abend thun?

Что станем делать ввечеру?

(Trinklied)

[Умеренно (♩ : ♩)]



Подобные мелодии существуют и в танцах; их стиль и характер воплощены в ряде произведений Баха — сюитах, сонатах и т. д. В частности, стиль этой мелодии, соединенный с широким распевом и плавным движением некоторых майских песен, является основой заключительного вокального номера «Крестьянской кантаты». Приводим полностью мелодию упомянутой «Trinklied», одной из распространенных в XVI и начале XVII века майской песни и отрывок из заключительного хора «Крестьянской кантаты»:

Was wolln wir auß den abend thun?

Что станем делать ввечеру?

(Trinklied 1603, 1610)

[Умеренно (♩ : ♩)]



Was wolln wir auß den a . bend thun? schla
 Что ста . нем де . лать вве . че . ру? Пой .



fen wöl . len wir gahn. Schla . fen . gehn ist wohl ge . than, wir
 . дем и ля . жем спать. По . спать по . лез . но нам всег . да, вне .



wolln das Bett in dstu . ben tragn, schla . fen wöl wir gahn!
 . сём ка мы по . стель сю . да, спать пой . дем тот . час!

Sommerlied Летняя песня
(1545, 1582, 1602, 1610, 1613)

[Плавнo (♩ : ♩)]



Hertzlich thut mich er . freu . en die frö . lich som . mer .
Как ра . ду . ет . ся серд . це , что ле . то к нам и .

zeit, All mein ge . blüt ver . new . en, der Mey vil wol . lust .
дёт, и вновь воё рас . цве . та . ет, бла . жен . отво май не .

geit, die Lerch thut sich er . schwingen mit j . rem heil . len
сёт, с сво . е . ю звон . кой пе . сней уж жав . ро . нок кру .

schal, Lieb . lich die vög . lein sin . gen, vor . aus die Nach . ti . gal .
жит, Средь хо . ра пта . шек ми . лых, трель со . ло . выя зву . чит .

Крестьянская кантата
Заключительный хор

[Allegro ♩ . 98]



Wir gehn nun, wo der Tu . del . sack, der Tu . del . Tu . del . Tu . del .
Пой . дём . ка бак, где ту . дель . зак, где ту . дель . ту . дель . ту . дель . ту . дель .

Tu . del . Tu . del . sack in un . srer Schen . ke brummt . Und ru . fen da . bei
ту . дель . ту . дель . зак так ве . се ло гу . дит . И ра . дост . но про

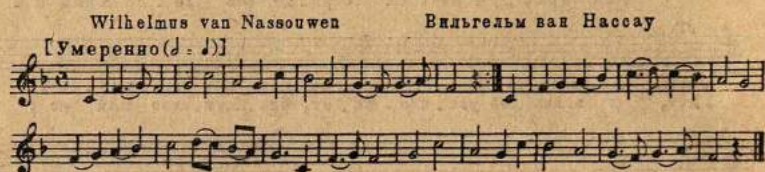
fröhlich aus: Es le . be Dies . ka und sein Haus, ihm sei be . schert, was
вес . гла . сим адо . ро . вье Ди . скау и се . мы, и пусть да . рят е

er be . gehrt und was er sich selbst wün . schen mag . Wir
му судь ба, что по . же . да . ет он, всег . да . Пой

gehn nun, wo der Tu . del . sack, der Tu . del . Tu . del . Tu . del . Tu . del .
дем . ка . бак, где ту . дель . зак, где ту . дель . ту . дель . ту . дель . ту . дель .

Tu . del . Tu . del . sack in un . srer Schen . ke brummt .
ту . дель . ту . дель . зак так ве . се . ло гу . дит .

Общие черты мелодики наблюдаются также и в наиболее позднем варианте песни «Wilhelmus van Nassouwe» и одном из видов мелодии немецких баллад. Этот вариант отличается от предшествующих и от первоисточника более широким распевом и близостью народной эпической песни:



Распространение и ассимиляция песни «Wilhelmus van Nassouwe», сходство ряда типовых народных немецких мелодий с ее различными вариантами определялись, более чем вероятно, ее содержанием и значением: «Wilhelmus van Nassouwe» была песней гёзов-борцов за независимость Нидерландов против испанского владычества в XVI веке. Как указывает Бёме, еще в семидесятых годах прошлого столетия она была в своем последнем варианте одной из любимых патриотических песен Голландии. Судя по изданиям, она живет там и поныне. Ее возникновение относится, вероятно, к 1568 году. Текст был сочинен, как полагают, Филиппом Марником, другом и соратником Вильгельма Оранского, и впервые был опубликован в «Nieu Geusen Liedен» («Новые песни гёзов», 1581), а в 1582 году эта песня появилась на немецком языке. С 1613 по 1646 год она неоднократно издавалась во Fliegende Blätter, затем в различных сборниках — вплоть до современных Бёме.

Первая строка этой песни была приведена в Лимбургской хронике уже в 1576 году, с примечанием: «Dieses Lied ward eben in diesen Jahren gemacht und gemein gesungen» («Эта песня была сложена как раз в эти годы и пелась всеми»).

Одним из доказательств ее широкой популярности в Германии было то, что она пелась там также с другими текстами. В 1607 году она была опубликована с текстом немецкой политической песни о герцоге Юлиусе Брауншвейгском; кроме того, неоднократно издавалась с духовными текстами.

Вероятность вышеуказанного происхождения этой мелодии подтверждается тем, что именно в XVI веке французские песни, в частности песни охотничьи, значительно распространялись в Нидерландах. Очевидно, те же элементы, которые сделали возможной ассимиляцию ее мелодии в солдатской песне, послужили причиной ее использования и в песне гёзов. Но, подчиняясь новым образам текста, новому назначению, новым национальным и народнопесенным традициям, эта мелодия значительно изменилась. Наиболее далекий, последний ее вариант был извлечен Виллемом из издания 1626 года. В Германии эта песня стала известной с уже измененной мелодией, и именно как песня «Wilhelmus van Nassowe» — патриотическая песня борьбы за свободу и независимость. Можно полагать, что в свое время она играла роль «Марсельезы».

Таковы основные соображения по поводу народнопесенных связей мелодики «Крестьянской кантаты» Баха и имеющего отношение к ней народнопесенного материала.

*
* / *
*

То, что для Баха сфера бюргерских и сельских песен олицетворялась в основном в образах жанрового плана, было связано с качественными особенностями этих песен.

Можно говорить о том, что во времена Баха жанрово-бытовые черты были одной из характерных особенностей бюргерских и сельских песен. Обобщающие типы мелодий вне жанрово-бытового плана в то время еще не сформировались. Это положение относится и к наиболее широкой по возможности психологического и философского обобщения области лирической песни. В городской среде она сформировалась позже как песня-романс с его ярко выраженными бытовыми чертами. В сельской песне, насколько можно судить по имеющимся материалам, тип собственно лирической мелодики, звучащей, например, в медленных частях бетховенских сонат и симфоний, во времена Баха в своем завершенном виде еще не существовал.

Мелодика нового песенного слоя, включая обобщающие типы мелодий, полностью воплотилась в музыке следующих за Бахом поколений классиков немецкой музыкальной культуры. Не случайно во многих городских и сельских песнях мы ясно ощущаем сферу народнопесенных истоков музыки Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и Брамса.

Быть может, глубже и полнее всего раскрыл образы и использовал возможности мелодики этих песен Бетховен, затем Шуберт.

*
* * *

В музыке Баха вне жанрово-бытового плана, как, например, прелюдии и фуги, интонации и мелодии типа сельских, частично бюргерских песен встречаются в том случае, когда эти произведения, в пределах особых черт данной формы, связаны с жанровым началом.

В некоторых прелюдиях и фугах Wohlt. Klav., в «Маленьких прелюдиях», в Бранденбургских концертах и т. д. отразились творческие приемы, характерные для новых слоев немецкой песни, связанные с освоением функционально-гармонических отношений. Развитие мелодии проходит в них часто в пределах тонов трезвучий, например: прелюдия C-dur (Wohlt. Klav., том I), прелюдия и fuga G-dur (Wohlt. Klav., том. I), двухголосная инвенция F-dur (№ 8).

Нередко, как это имеет место в прелюдии C-dur, указанный принцип строения и развития мелодии идет от практики лютневой музыки:



Ряд баховских тем отражает принцип строения и развития мелодий, основанных на тонико-доминантовых функциональных отношениях и одновременно—на ярко выраженных трихордовых попевках. Утрачивая в новых условиях прежние

ладовые функции, эти попевки в то же время определяют самобытный характер мелодии. Ярким примером сказанному может служить тема фуги As-dur из II тома Wohl!t. Klav.

Фуга As-dur из II т. Wohl!t. Klav.



2

СВЯЗИ МУЗЫКИ БАХА С МЕЛОДИКОЙ СТАРОЙ НЕМЕЦКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Общие замечания. Примеры старых песен различных жанров. Темы Баха, связанные с лирической мелодикой. Темы, связанные с мелодикой типа празднично-хороводных, величальных и заздравных песен. Темы, связанные с мелодикой эпических песен

Считать, что непосредственный слуховой опыт Баха ограничился бюргерской бытовой песней и музыкальным бытом города или что его знакомство с народной песней шло только через публикации и протестантский хорал, который, кстати, жестко приспособлял к своим нормам народные мелодии, было бы неверным. Несомненно, что Бах с юных лет впитывал окружающую его народную мелодику во всем многообразии ее жанров и традиций.

И действительно, в произведениях Баха, в частности философского и лирического плана, звучат народнопесенные интонации, связанные со старой немецкой крестьянской песенной культурой. Только она в то время могла дать необходимую Баху для этих произведений мелодику вековых, устоявшихся художественных традиций, мелодику музыкального мышления, которая оперирует откристаллизовавшимися попевками и типическими музыкальными образами.

Из всего творчества Баха область фуги требовала, быть может, наиболее устоявшихся интонаций, предельного лаконизма и выразительности, которые являются итогом многовекового творческого процесса. Очевидно, поэтому народнопесенные интонации прелюдий и фуг (не менее, чем и других произведений) отражают мелодику старинных жанров народной песенной культуры, отголоски которых встречаются и в современных записях крестьянских песен.

Любопытно, что в то время как факт использования Мусоргским или Римским-Корсаковым живой в их время старой

крестьянской песни не вызывает сомнений,—когда речь идет об использовании Бахом аналогичного песенного слоя, это вызывает недоумение, а порой и резко отрицательное отношение. Очевидно здесь играет роль недооценка особенностей претворения народнопесенных интонаций в музыке Баха, обусловленных данной эпохой и стилем, а также — высокой художественной ценности и мудрости песенной культуры каждого народа.

Вместе с тем несомненно, что музыка Баха, во всяком случае та ее часть, которая наиболее близко связана с народной мелодикой, является одним из наиболее достоверных источников, дающих представление о старой немецкой крестьянской песенной культуре.

По-видимому, то же положение создалось бы и у нас, если бы мы располагали крайне ограниченным количеством подлинных записей. Творчество Мусоргского и Римского-Корсакова безусловно дает значительно более верное представление о старинной русской крестьянской песне, чем сборники, составленные на основе ее городского восприятия без стремления сохранить ее самобытные черты.



Как ни ограничено количество материалов, в которых зафиксирована мелодика старой немецкой песни, в них сразу узнаются ее творческие традиции и музыкальные образы. Они сказались во внутриладовом строении и развитии мелодии, в интонационно-ритмическом строе, в характере распевов.

Быть может, ярче всего они проявились в ряде застольных и майских песен, весенних хороводов. В средневековом городе были живы многие обряды, в частности рождественские и майские. Насколько можно судить, майские, весенние хороводные так же, как некоторые танцевальные песни, не подвергались значительным изменениям.

Гораздо труднее обнаружить в изданиях XIV—XVII веков эпическую народную мелодику. Наименьшими же данными мы располагаем в области лирических песен. Здесь, так же как и в песнях эпических, нам приходят на помощь современные записи, сделанные у крестьян старшего поколения, с целью, насколько это возможно, зафиксировать исчезнувшую песенную культуру.

Мелодия исторической песни начала XV века «Das Störtebeckerlied» — о двух знаменитых разбойниках, казненных в 1402 году, с ее небольшим диапазоном и интонациями говорка, характерна для эпических песен, связанных с искусством шпильманов:

[Весьма умеренно (♩ : ♩)]



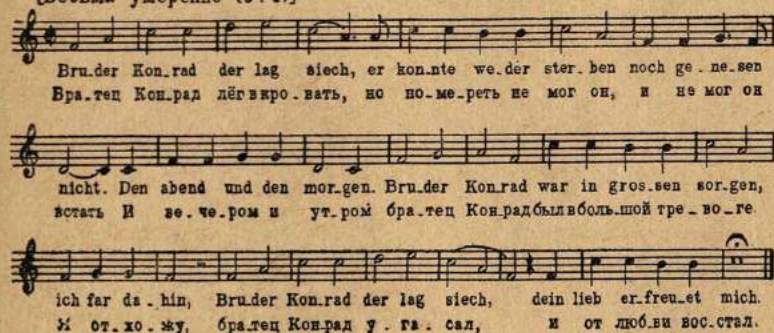
«Скомороший» говорок или говорок типа детской «дразнилки» звучит в песне «Bruder Konrad» (Glogauer Liederbuch):

Bruder Konrad

Братец Конрад

(Glogauer Liederbuch)

[Весьма умеренно (♩ : ♩)]



В чередовании с попевкой, основанной на тонах трезвучий (ассоциирующей с колокольным звоном), этот говорок создает подлинно народный юмор и яркую образность мелодии.

Примеры эпических напевов более сурового и торжественного склада будут приведены несколько дальше в сопоставлении с темами Баха.

Очевидно, без изменений была зафиксирована в рукописи 1646 года мелодия одной из стариннейших крестьянских танцевальных песен «Die Bauern von St. Pölten». Такие мелодии связаны с наигрышами на свирели. Фрагмент мелодии

был опубликован в 1611 году, а текст песни — в конце XVI века:

Die Bauern von St. Pölten Крестьяне из Санкт-Пёлтен
(1611, 1648. Текст известен с конца 16 века)

[Умеренно (♩ : ♩)]



Die Bauern von Sankt - Pöl - ten, dar - zue die gantz Ge
Кресть - я - не из Санкт - Пёл - тен, де - рев - ней всей к то -

mein. [Wie - da - ho - da - hey!] Die rit - ten auff ein Hoch -
- муж [Ви - де - хо - да - хей!] По - е - ха - ли на свадь -

zeit, war we - der groß noch klein. [Wie - da - ho - da - hey!]
- бу, гу - ля - ют все, кто дуж. [Ви - де - хо - да - хей!]

Склад ранней лирической мелодии, происходящей от весенних и летних песен календарно-земледельческого цикла (типа троицких и купальских песен), придает особое обаяние песне «Ich sach's einsmals», помещенной в нескольких близких вариантах в Glogauer Liederbuch:

Ich sach's eins mals Видала я
(Glogauer Liederbuch)

[Медленно, распевно]



Ich sach's eins mals den lich - ten Mor - gen - ster - ne. bei
Ви - да - ла я, си - а - ла ут - ром звез - да: у

mei - nem bu - len, so wär ich all - zeit ger - ne. Es kan und
ми - ло - го я быть так же - ла - лаб все - гда. Как боль - но

mag doch lei - der nicht ge - sein.
мне, всё ж в - то - му не со - быт - ся.

Вряд ли нуждаются в комментариях мелодии приводимых ниже весенних хороводных песен. Их интонационно-ритми-

ческий склад, поэтические и музыкальные образы ярко представляют песни календарно-земледельческого цикла:

Abendreihen

Вечерний хоровод

(1537)

[В движении плавного хоровода (♩ : ♩)]

Will nie-mand sin-gen, so sing a-ber ich, will nie-mand
Вы не по-ё-те, так петь бу-ду я, вы не по-

sin-gen, so sing a-ber ich: Es wirbt ein jun-ger knab um
-ё-те, так петь бу-ду я: Пар-мыш - ка сва-та-ет ме-

mich, es wirbt ein jun-ger knab um mich.
-ня, пар-мыш - ка сва-та-ет ме-ня.

Abendreihen

Вечерний хоровод

[В движении плавного хоровода (♩ : ♩)]

Will nie-mand sin-gen, so will sin-gen ich! Der Kö-nig al-ler.
Вы не по-ё-те, так петь бу-ду я! Ко-роль се-го-дня

Eh-ren freit umb mich, der Kö-nig al-ler eh-ren freit umb mich.
сва-та-ет ме-ня, ко-роль се-го-дня сва-та-ет ме-ня.

Abendreihen

Вечерний хоровод

(Начало 16 века)

[В движении плавного хоровода (♩ : ♩)]

Wie steht jr hie und seht mich an?
Сто-ю я и гля-жу на нас,

jr meint sol einer vor-sin-ger sein?
или дол-жен я са-петь тот-час?

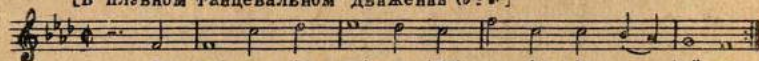
Песня «Tanzlied im Mai» — более позднего происхождения, хотя она развивает те же традиции:

Tanzlied im Mai

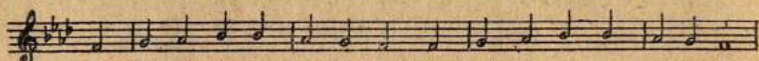
Майская танцевальная песня

(1534, 1540, 1544)

[В плавном танцевальном движении (♩ : ♩)]



Im mei-en, im mei-en hört man die ha-nen krä-en
Freu dich, du schönespannermaid, wir wölln den ha-ber sä-en
Мы зма-е, мы в ка-е о-вс по-се-ем с за-мн,
Как гром-ко, кри-чат не-ту-хи в ве-сб-лом ма-е.



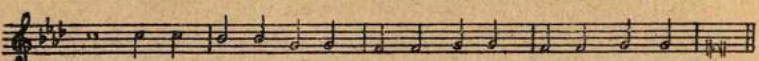
Du bist mir lie-ber denn derKnecht, du thust mir mei-ne al-te recht.
Ты мне ми-ле-е, чем слу-га, ты со-хра-нишь мо-и пра-ва.



Pumb, mel-dlein, pumb! Ich freu mich deingantz um und umb, wo ich freundlich
Де-ви-ца, стой! Я рад сто-бо-ю быть все-гда, где бы ни был



zu dir kum, hin-der dem of-fen und um und umb, freu dich du schö-nes
и ког-да, будь то за пе-чью или на лу-гу, так ра-дуй-ся, кре-



paarmeldt: Ich kum, Ich kum, Ich kum, Ich kum, Ich kum, Ich kum, Ich kum.
-стья. воч-ка, я прий-ду, прий-ду, прий-ду, прий-ду, прий-ду, прий-ду, прий-ду.

О вероятном происхождении ряда застольных песен (Trinklieder) свидетельствует их близость празднично-хороводному и величальному жанру. Застольную песню «An den Most», как один из наиболее ярких примеров таких застольных песен, мы приведем несколько позже.

В приведенных выше различных по жанру и характеру мелодиях обнаруживаются общие трихордовые типовые попевки, характерные для старой немецкой крестьянской песни. Они несут различные функции: в Abendreihen¹ «Wie steht ir hie» подобная попевка усиливает яркость мажорной окраски лада путем окружения тоники нижней квинтой; далее она, расширяя музыкальную фразу, нарушает симметрию построения и вносит в мелодию плавность хороводного движения:



¹ Abendreihen (нем.) — вечерний хоровод.

В мелодии песни «Ich sach's einmals» нижний тон трихордовой попевки вносит в светлый минор ее мелодии ярко выраженную мажорную окраску (такты 7—9):



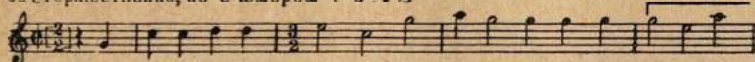
В Trinklied «Bistu der Hensel Schütze» эта попевка, расположенная вокруг верхней тоники лада, усиливает светлый, заздравный характер песни:

Bistu der Hensel Schütze

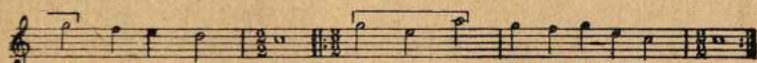
Не ты ли Гензель Шютце

(Trinklied 1566)

62 [Торжественно, но с юмором (♩-♩)]



Bi . stu der Hensel Schü . tze, was ist dir dein arm-brust nüt . ze, wenn
Не ты ли Гензель Шют - це, что те . бе твоей са . мо . стрел, кольку .



da nicht span . nen kannst? brim, bram! da gien . gen die glöcklein an .
рок не взве . дешь ты? День, день, день, ве . сит мо . ло . кодь . чнь .

*1 Здесь имеет место игра слов: Schütze - фамилия, от Schütze - стрелок

Естественным продолжением настоящего раздела является сопоставление баховских тем с народными мелодиями, наиболее непосредственно сохранившими черты старой немецкой крестьянской песенной культуры и зафиксированными как в старинных источниках, так и в наши дни.

В ряде сопоставлений мы ограничимся указанием на общность интонационного материала; в некоторых случаях сопоставлению будет сопутствовать анализ.

Последовательность изложения материала основана на связи баховских тем с мелодикой различных песенных жанров: лирической народной мелодикой, мелодикой празднично-хороводных, величальных, заздравных песен и с эпической народной мелодикой.



Общее тематическое зерно и близость музыкальных образов мы находим в мелодии лирической песни «Es fliegen drei Tauben», записанной в Лотарингии в 1938 году у крестьян старшего поколения, и в темах трехголосных инвенций Баха g-moll (№ 7) и a-moll (№ 13):

Es fliegen drei Tauben

Летят три голубочка



В песне «Es fliegen drei Tauben» ясно сказывается интонационная общность с наиболее ранней лирической мелодикой — весенних и летних песен календарно-земледельческого цикла.

В песне «So komm du des Abends» (Лотарингия, 1938) слышна мелодия, близкая теме фуги es-moll (Wohlt. Klav., том I), но значительно измененная столетиями. О родстве этих мелодий свидетельствует главным образом то, что несмотря на измененный ритм (трехдольный), увеличенный диапазон и усложненный распев — интонационная основа, принцип ладового строения и развития мелодии песни и темы фуги — аналогичны: противопоставление менее устойчивой и более устойчивой сферы лада (в данном случае квинты и кварты), при опевании квинты ее верхней секундой:



So komm du des Abends

Прийди же ты вечером

[Спокойно, планно]



So komm du des A-bends, wenn's Fin-ster-nacht ist Und
Прий - ди же ты ве - че - ром, вчас ти - ши - ны Во



nie-mand mehr auf der Gaß he-rum ist. Von
мра - ке по - лу - но - чи нет ни ду - ши. Те -



mei-ner wirst dü rein-ge-las-sen.
я от - кро - ю тот - час же.

Проникновенность тем прелюдий g-moll (Wohlt. Klav., том I) и fis-moll (Wohlt. Klav., том II), так же как глубокий драматизм темы фуги b-moll (Wohlt. Klav., том I), обусловлена лирическим и драматическим распеванием горестных интонаций — интонаций причета и плача, своеобразных народных *lamento*.

О том, что эти темы связаны с народной мелодикой и воспринимались Бахом как таковые, свидетельствует характер сопровождающих голосов. В прелюдии fis-moll это — мелодия народного склада в нижнем голосе и «перехватывание» начала темы вторым голосом:

Прелюдия fis-moll II т
Wohlt. Klav.

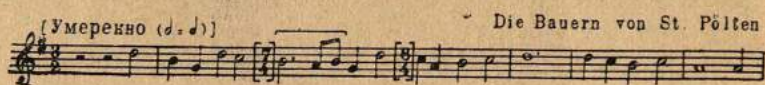


В прелюдии g-moll напев народного характера звучит в среднем голосе на фоне органного пункта. «Скрытая» фаза этого напева в первом такте прелюдии, окруженная орган-ным пунктом верхнего и нижнего голосов, подготавливает появление основной мелодии:

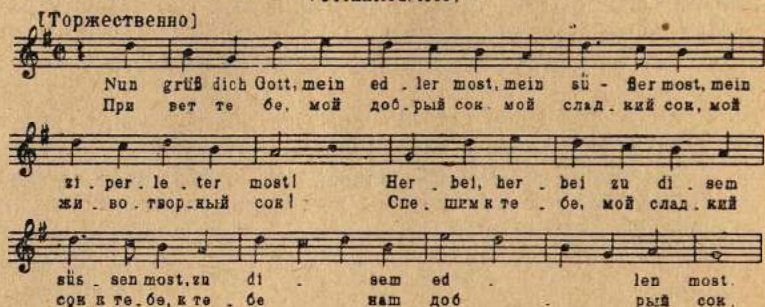
Прелюдия g-moll I т
Wohlt. Klav.



Переходим к рассмотрению баховских тем, приближающихся к типу празднично-хороводных, величальных и заздравных песен. Укажем на менуэт из первой сюиты для виолончели соло (тема которого родственна мелодии Trinklied «An den Most»). В характере ее распева, в непрерывности и плавности движения ясно видна ее общность с празднично-хороводными песнями. В интонационном отношении мелодия песни «An den Most» почти аналогична мелодии песни «Die Bauern von St. Pölten»:



An den Most Виногравному соку
(Trinklied. 1535)

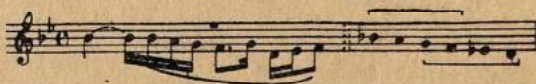


Менуэт из 1^{ой} сюиты для виолончели соло



Тема трехголосной инвенции В-dur (№ 14) по характеру близка Abendreihen, но усложнена в ладовом отношении. В ней мелодия развивается в пределах двух кварт — мажорно-го лада и фригийского минора, находящихся в цепном соединении:

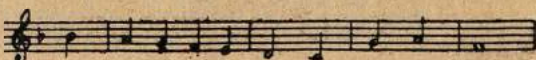
Трехголосная
инвенция В-dur
(№ 14)



Abendreihen
(Стою я)



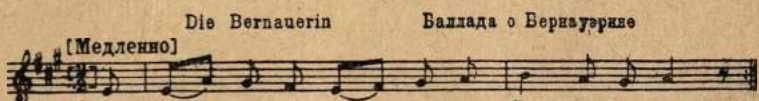
Abendreihen
(Вы не поете, вар.)



Интонации немецких народных баллад звучат в торжественной мажорной мелодии из мессы h-moll. Соответственно жанру, мелодии баллад более декламационны, чем мелодия Баха с ее лирическим распевом. В ее начальной фразе наблюдается типовое жанровое сходство с началом менуэта из первой сюиты для виолончели:



Месса h-moll



Die Bernauerin

Баллада о Бернауэрике

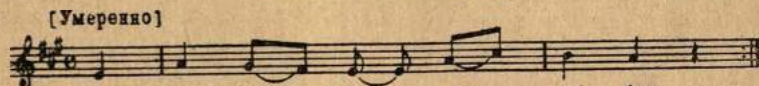
[Медленно]

Es rei - ten drei Her - ren zu Mün - chen hin aus,
Je rei - ten wohl vor der Ber - naue - rin ihr Haus:
По - е - ха - ли ры - да - ри в Мюн - хен атро - ём.
По - е - ха - ли пря - мо к Бер - науэ - ри - не в дом.

Graf Friedrich

(Саксония де Рюгена 1893)

Граф Фридрих



[Умеренно]

Es wollt ein Ritter aus rei - ten
mit wei - ßen Hoch - sitz - len - ten
So braut es e - hatz ры - дарь
с сел - ей при - двор - кой сви - той.



*
* *

Народнопесенные истоки темы «Маленькой прелюдии» E-dur (Маленькие прелюдии и фуги, часть II) и темы фуги Fis-dur (Wohlt. Klav., том I) мы находим в мелодии одного из вариантов очень распространенной немецкой баллады «Uhlinger Weise» (записана в Бранденбурге в 1850 году):



В этих темах ясно выступает ряд приемов воплощения Бахом народной мелодики.

Приведенный фрагмент баллады состоит из двух законченных, по-видимому, типовых, мелодических оборотов: первый — тематического плана, второй — кадансового значения.

Форма мелодии — двухчастная, по количеству тактов части равны.

По стилю мелодия близка восточнославянским песням празднично-хороводного типа. Праздничный характер мелодии баллады «Uhlinger Weise» определяется ладово-интонационной стороной ее первой части. При наличии ярко выраженного мажора, развитие мелодии происходит в пределах верхних тонов звукоряда. Ее упругость достигается противопоставлением верхней тонике ее верхней секунды (*e—fis*). Яркость звучания мелодии обусловлена квартово-квинтовой основой мажора¹. Хороводный характер мелодии определяется ее мерным движением и плавностью.

Кадансовая часть сильно отличается от предыдущей, хотя и представляет собой ее вариант. Мелодия баллады остается монолитной, несмотря на наличие в ней двух частей разного содержания. Вслед за происходящим в верхних тонах звукоряда поворотом в движении мелодия устремляется к нижней тонике. Как это часто бывает в игровых песнях, плавное движение сменяется более «частым», «дробным».

Характеру мелодии и ее упругости способствует наличие нескольких опорных тонов при их переменных функциях. Пятая ступень лада является не только опорным тоном, но и

¹ Квартовая основа старой немецкой песни осталась очень сильной и в сформировавшемся мажоро-минорном ладе. Окраска мажорного лада при наличии квартово-квинтовой (а не терцово-квинтовой) основы более яркая; минорный лад при этих условиях звучит значительно светлее и приближается к мажору.

центром мелодии, от которого идет движение сперва вверх, а затем, после поворота,—вниз.

В первой части мелодии ее опорные тоны образуют квинтовый трихорд *h—e—fis*, с противопоставлением верхних тонов (*e—fis*) друг другу.

Опорные тоны второй части мелодии (до завершения ее в нижней тонике) составляют квартово-трихордовую попевку на V ступени лада *h—e—cis*, с противопоставлением нижних тонов *h—cis*. Противостояние опорных тонов друг другу и нижней тонике лада сильное. После длительного утверждения V ступени в качестве центрального тона ей противопоставляется VI ступень, то есть ее верхняя секунда, благодаря чему поворот в движении становится более рельефным.

Напомним, что наличие в мелодии нескольких опорных тонов, при их ярко выраженном противостоянии друг другу и тонике лада, является одной из характерных черт и творческих традиций старонемецкой крестьянской песенной культуры.

По своему происхождению мелодии этого типа связаны с древними обрядовыми, игровыми и хороводными песнями, откуда они могли проникнуть в эпическую песню.

Проникновение типичных мелодических оборотов и творческих традиций одного жанра в другой — одна из закономерностей народного песенного творчества. Поэтому нас лишь относительно интересует наличие связи баховских тем с мелодией данной баллады как таковой. Для нас существенна жизненность мелодических оборотов, которые остались в этой распространенной балладе, претворение Бахом еще одной области народного песенного творчества, богатой и обобщенными музыкальными образами, и приемами, выработанными многовековой творческой практикой народных талантов.

При сопоставлении темы «Маленькой прелюдии» E-dur с мелодией баллады «Uhlinger Weise» следует отметить две стороны: воплощение в теме прелюдии народной мелодики празднично-хороводного типа и ее отношение к данной мелодии. На примере темы «Маленькой прелюдии» мы наблюдаем один из характерных видов обобщения народной мелодики в произведениях Баха. Творческое воплощение ее основ соответствует замыслу произведения (в данном случае — пьесы для клавира, сочиненной, очевидно, с учетом определенных педагогических целей и задач).

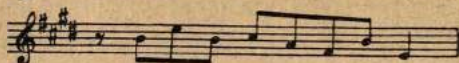
Обращают на себя внимание значительно бóльшая динамичность темы прелюдии по сравнению с мелодией баллады, преобладание в ней плясового начала. Мелодия первых двух тактов прелюдии является сжатым, конспективным и, вместе с тем, «контурно-рельефным» изложением мелодии баллады — от первого квартового хода в верхнюю тонику до ниспада-

ния в нижнюю тонику. Распевность, опевание тонов поглощается крупной интерваликой. Стремительность движения сочетается с мерным ритмом. Общим интонационным зерном темы прелюдии и мелодии баллады является трихордовая попевка *h — e — cis*.

Баллада. ткт. 1-2



Маленькая прелюдия
ткт. 1



На этом можно было бы закончить сопоставление, если бы не существовало другой стороны — воплощения в прелюдии характерных черт данного жанра и их изменений.

Принцип смены движения хороводных и игровых песен в теме «Маленькой прелюдии» остается, но их форма, как массовой игры или «действия», требующая остановки и поворота при смене движения, отпадает. Это связано с динамикой развития баховской темы, при которой поворот или переход от одного движения к другому невозможен: нижняя тоника, куда устремляется мелодия, в силах сдержать ее, но не остановить. С своей стороны мелодия, не преодолев преграды, устремляется в обратную сторону и образует «водоворот», в котором она постепенно приходит к тонике как точке покоя. Движение мелодии здесь «втптывающее», как в хороводных игровых песнях с «приплясом» и «притопом», которые сменяют плавный мерный шаг.

Чрезвычайно существенной для характера мелодики песен празднично-хороводного типа является ее ладовая сторона. Связанные с ней творческие принципы и приемы основаны на традициях старокрестьянской песенной культуры. В теме «Маленькой прелюдии» эти традиции сочетаются с тонико-доминантовой основой (свойственной ряду жанров современных Баху народных песен). Неизменным остается мажор, основанный на квартово-квинтовых отношениях. Красочная яркость этого мажора обогащается «крепким» фундаментом гармонической основы. Особое значение приобретает деление звукоряда на кварты (в первой части темы: *h—e, fis—h*, во второй—*e—a, fis—h*) — творческий прием, чрезвычайно распространенный в немецких (и славянских) песнях. С квартовым делением звукоряда часто связана смена ладовой окраски. Даже в тех случаях, когда эта смена мало заметна (как, например, в теме прелюдии), она способствует выразительности мелодии. В том, что минор вводится квартой II ступени, сказывается дальнейшее развитие первоначального противопоставления тонов — нижней тоники и се-

кунды, которое имело место в старинных песнях. На противопоставлении тонов и связанных с ними кварт основана вторая часть темы. В первой части темы, при наличии тонок-доминантовой гармонической основы и ходов по тонам трезвучия, большую роль играют связанные со старым ладовым мышлением трихордовые соотношения тонов (сочетание, характерное для старинной песни как немецкой, так и славянской). На них построена начальная попевка темы (*h—e—h—cis*); тоны квинтового трихорда, завершающие первую часть темы (*fis—e—h*) гармонически, переосмыслены.

При всей специфике и тонкости «Маленькой прелюдии» как полифонической камерной пьесы, в ней ярко ощущаются элементы деревенской пляски. В большой мере это связано с использованием Бахом народной манеры сочетания различных песенных традиций.

*
* *
*

Переходим к сопоставлению мелодии баллады «Uhlinger Weise» и темы фуги *Fis-dur* (Wohlt. Klav., том I).

Воплощение Бахом мелодики и творческих принципов жанра празднично-хороводных песен в теме фуги отличается от предыдущего. Форма мелодии так же, как в «Маленькой прелюдии», меняется преимущественно за счет черт, связанных с самым движением хоровода, но в теме фуги обобщаются уже не игровые и плясовые элементы этого жанра, как в первом случае, а торжественно-праздничные и лирические. Новое содержание мелодии ощущается уже в начальных звуках первой части, вернее — в запеве этой вокально-песенной темы.

Движение мелодии чрезвычайно плавное. Плавность сохраняется и при завершающем — кадансовом ходе (сравни со стремительным ниспаданием мелодии в балладе и «втаптывающим» движением в заключительной части темы «Маленькой прелюдии»).

В связи с новым музыкальным образом распев темы фуги становится более широким, чем распев мелодии баллады, и все же мелодия представлена в теме фуги сжато и лаконично, но на других основах, чем мы это наблюдаем в теме «Маленькой прелюдии».

Тема «Маленькой прелюдии» в своем стремительном беге сжимает мелодию баллады, поглощает мелкую интервалику ее распева в «контурно-рельефном» обобщении. Тема фуги растворяет в более широком распеве тоны и длительности, которые дробят мелодию.

В четырех тонах начальной попевки этой темы (*cis—fis—eis—fis*) предельно кратко изложена суть всей первой части мелодии баллады:



Последний тон запева темы (*dis*) одновременно знаменует поворот в движении мелодии, заменяя собой целую попевку аналогичного значения в мелодии баллады.

Особые черты мелодики хороводного жанра, которые мы видим в теме фуги, связаны с медленными, очень плавными хороводами; их музыкальные образы порою близки светлому гимну или торжественно-радостной оде.

Ладовая сторона темы фуги *Fis-dur* очень насыщена и богата. Мелодии баллады и тема «Маленькой прелюдии» в этом отношении значительно ей уступают. Развивая мелодию в пределах мажора, основанного на квартово-квинтовых отношениях, Бах подчеркивает его сущность, усиливает особенности его звучания. Наряду с мажором квартово-квинтовых отношений (свойственным песням данного жанра) Бах вводит в тему фуги мажор, основанный на терцово-квинтовых отношениях, на тонах трезвучий.

Эти два вида мажора представляют различные системы музыкального мышления, их использование связано с различными творческими принципами, традициями и художественными приемами. Действие их отличительных тонов и интервалов, терции и кварты, взаимно уничтожающее или нейтрализующее. Но Бах находит такие приемы соединения этих двух видов мажора, которые ведут к обогащению ладовой стороны произведения.

В запеве темы фуги, который является основой ее музыкального образа, происходит укрепление квартово-квинтового мажора путем последовательного повтора кварты, как наиболее яркой и характерной основы этого лада (см. такт 1 — начальная незаполненная кварта с утверждением верхней тоники: *cis—fis—eis—fis*, заполняющаяся затем поступенным нисходящим движением). Далее в пределы мажора не допускаются интервалы, которые могут нейтрализовать его яркость и нарушить единство движения. Так, утверждение верхней тоники лада происходит без опевания ее малой терцией — прием, обычный в народной песне, используемый в мелодии баллады. Ход в последний тон запева (*dis*) образует большую, то есть мажорную терцию. Чрезвычайно яркий и монолитный мажор запева является едва ли не главной основой музыкального образа темы.

Ее светлый, гимнический строй связан не только с характером распева, но также с одним из распространенных приемов в области лада. Как мы уже упоминали в разборе баллады, он состоит в том, что развитие мелодии происходит в пределах верхних тонов звукоряда, при их сильном противостоянии нижней тонике — фундаменту лада, тону, наиболее «тяжелому» по регистру и сильному по ладовому притяжению. Это один из основных художественных приемов, сформировавшихся в творческой практике старой крестьянской песенной культуры. Возможно, что его возникновение было вызвано образами древних языческих празднеств, обрядовых песен, насыщенных светлой лирикой, и отчасти песен эпических.

В соединении с ярким квартово-квинтовым мажором такое ладовое строение создает необычайно реальное ощущение воздуха, света, пространства, подобное тому, которое охватывает нас среди природы. Использование этого приема мы отмечали в мелодии баллады «Uhlinger Weise». В запеве темы фуги *Fis-dur* он выявлен более ярко.

Ладовая сторона второй, заключительной части темы изменяется соответственно ее содержанию и назначению. Лад здесь не монолитен: он обусловлен двумя различными задачами: постепенного и мягкого уменьшения эмоциональной напряженности, созданной запевом, и утверждения нижней тоники как тона, завершающего развитие мелодии, и как фундамента лада.

Соответственно первой задаче уменьшается противостояние тонике других тонов; появляется нисходящая, постепенно заполненная кварта II ступени. Минор, который вносит эта кварта в мажорный лад, звучит очень мягко. Элементы минора нейтрализуются более длительным и полностью выявленным мажором. Следует учесть, что в силу насыщенности мажора и его связи с ярким эмоциональным образом он продолжает звучать в сознании наряду с восприятием минора.

Начиная с последнего тона кварты, воздействие минора нейтрализуется трихордовой последовательностью (*gis—cis—ais*), в которой выявляются мажорные возможности кварты II ступени. Таким образом минор здесь очень легкий и мимолетный.

Ладовое значение заключительной попевки — восстановление мажора и утверждение нижней тоники лада. В эту попевку вводится ход по тонам трезвучия (*cis—ais—fis*), то есть мажор, основанный на терцово-квинтовых отношениях. Его звучание не так ярко, как звучание мажора квартово-квинтовых отношений. Таким образом, мажорное значение лада, нарушенное промелькнувшим минором, восстанавливается, но в соответствии с эмоциональным значением заклю-

чительной попевки краска мажора более мягкая, чем в запеве темы.

Несмотря на присутствие в теме двух противоположных видов мажора, мы не ощущаем противоречий, нарушающих ее монолитность. Вместе с тем Бах этих противоречий не смягчает. Напротив, он подчеркивает кварту, как основу одного вида мажора, и терцию, как основу другого. Значение квинты, как общего для них тона, опускается. Бах устраняет основное противоречие между двумя видами мажора, органически сливая трезвучие с предшествующей трихордовой попевкой и создавая двойную функцию III ступени лада. Она является не только терцией основного тона, но одновременно секундой квартового трихорда II ступени:



С другой стороны, присутствие мажора, основанного на тонах трезвучий, снимает функциональное значение трихордовых тонов, которое они имеют в мажоре квартово-квинтовых отношений.

В запеве темы тоны квартового трихорда (*cis—fis—cis—dis*) являются опорными, организующими мелодию:

Фуга Fis-dar № 13 alt.
Wohlt. Klav.



Трихорд же *gis—cis—ais* самостоятельного организующего значения не имеет, так как оспаривается тоническим трезвучием.



Присутствием этого трезвучия, особенно в данном его виде, с подчеркнутым значением терции, снимается также функциональное значение последовательности тонов квинтового трихорда *gis—cis—fis*:



Лишенная терции, опирающаяся на функциональное значение тонов этого трихорда, тема была бы искажена непомерно тяжелым и «усеченным» завершением:



или же при сохранении тоники на слабой доле такта:



Заключительный ход по тонам квинтового трихорда лишил бы тему ее плавного и легкого завершения и нарушил бы ее цельность еще и потому, что он переосмысливается в сознании как гармонический каданс тонико-доминантовых отношений, в то время как все развитие темы происходит преимущественно в плане ладовых мелодических или двойственных взаимоотношений.

Легкости окончания мелодии содействует перекладывание тяжести нижней тоники на терцию. Противостояние опорных тонов друг другу и нижней тонике лада в теме фуги выявлено сильно.

Насыщенность и богатство содержания ладовой стороны мелодии при использовании различных возможностей звуко-ряда основного лада — один из важнейших творческих принципов старой крестьянской песенной культуры. Его художественная ценность неизмеримо велика. Этот принцип встречается и в немецких, и в славянских песнях.

В теме фуги *Fis-dur* он получил дальнейшее развитие: раскрытие ладовой стороны происходит в ней на основе двух различных систем музыкального мышления.

Сопоставляя ладовое строение и развитие мелодии с ее формой, мы убеждаемся в том, что границы смен ладовой краски не совпадают с границами попевок, музыкальных фраз и предложений. Действие мажора распространяется за пределы запева, заходя в кварту II ступени, благодаря повтору его последнего терцового хода (*h—cis—dis—cis—h*).

Трихорд *gis—cis—ais*, беря начало в пределах минорной кварты, включает тоны заключительной попевки *cis—ais—fis*:



Несовпадение границ смены ладовых красок с границами фраз и предложений обуславливает полную непрерывность развития мелодии в ее самых глубоких основах. При противопоставлении различных элементов лада и различном эмоциональном содержании в короткой, лаконичной теме достигается совершенная монолитность и предельная четкость рельефного начертания мелодии.

*
* *
*

Как уже было сказано, старые песни стали записываться в Германии очень поздно, когда многие жанры подверглись сильнейшим изменениям. Очевидно поэтому материалы, которыми мы располагаем, не дают полной картины о распространённости героико-эпической мелодики в старой немецкой песне. Она представлена в крайне ограниченном количестве.

По-видимому, существовали также эпические мелодии, построенные на говорке. Об этом свидетельствует ряд песен, например, приведенная ранее «Störtebeckerlied», а также баллада «Die Rheinbraut»:

Die Rheinbraut Рейнская невеста
(Кантон Берн, Швейцария)

[Подвижно]



Christin chenging in Gar ten, den Bräut-igam zu er-war-ten.
Хри-стин-хен шла по са-ду, же-ни-ха там поджи-да-ла.

Часть баллад, как, например, приведенные в связи с мелодией из мессы h-moll или изданная в 1544 году «Die drei Grafen», основана на старинных попевках:

Die drei Grafen Тря графа
(1544)

[Неторопливо (♩:♩)]



Ich stund auf ei-nem Ber-ge, ich sah in tief-fe tal...
Сто-ял я на го-ре я смо-трел в глу-бо-кий дол...

Более развитая мелодика наблюдается в балладах, речь о которых пойдет несколько дальше.

Темы баховских фуг эпического характера построены на торжественной речитации и речитативном распеве, в большинстве случаев — на ярком мажоре квартово-квинтовых и трихордовых отношений. Таковы темы фуг C-dur, As-dur и H-dur (Wohlt. Klav., том I) и темы фуг D-dur, E-dur и Es-dur (Wohlt. Klav., том II).

В своем развитии мелодии этих тем крепко опираются на нижнюю тонику лада, на кварту и квинту основного мажора.

Небезынтересно, что конструктивную основу мелодии в теме фуги D-dur образуют не начальные ходы по тонам трезвучий IV ступени, а три квинтовых шага от верхнейтоники к тонике нижней:

Бах. Фуга D-dur
из II т. Wohlft. Klav.



Взятые отдельно верхние и нижние тоны этих квинт образуют два трихорда: верхняя тоника — квинта и кварта — нижняя тоника, что имеет значение для характера звучания мажора:



Далее, вторая половина темы — вторая фраза — содержит квинтовый и квартовый трихорды в «цепном» соединении (h—e—a; e—a—g):



Соотношения опорных ступеней лада — квартовые. Таким образом, терцово-квинтовые отношения тонов трезвучий — как основа лада — здесь значения не имеют.

Особое место в ладовом отношении занимает тема фуги As-dur:

Фуга As-dur
из I т. Wohlft. Klav.



Сперва создается впечатление, что начальные ходы по тонам трезвучий только определяют яркую мажорную сферу тоники лада. Но непосредственно продолжающие их ходы на сексту, кварту, окружение и утверждение V ступени лада открывают их иной смысл — нащупывание сферы V ступени. Для непосредственного художественного восприятия большое значение имеет особое звучание секстового трихорда

as—f—es и скрытое двухголосие, «бурдонирование» нижней тоники:



В целом, организующими отношениями в мелодии являются отношения квинтово-секстовые. С ладовой стороной развития мелодии, в сочетании со спецификой тональности, лежащей в сфере *Des-dur*, связаны ее особые черты — мягкость, соединенная с пафосом высказывания.

Художественный прием использования различных ладовых красок звукоряда в темах этого типа не главенствует. Подчеркивается монолитность лада и яркость его звучания. Интервалы и мелодические обороты, которые вносят минорную окраску, нейтрализуются интервалами мажорного значения, квартовыми и квинтовыми ходами, трихордовыми последовательностями (см. тему фуги *Es-dur*, *Wohlt. Klav.*, том II и тему фуги *C-dur*, *Wohlt. Klav.*, том I). В теме фуги *C-dur* фригийские обороты в пределах терции и кварты и окончание на III ступени лада нейтрализуются начальной поступенной восходящей квартой и двумя квартовыми ходами при образовании двух квинтовых трихордов в цепном соединении: *e—a—d*, *a—d—g*:

Фуга *C-dur*
из 1-го *Wohlt. Klav.*



Минорный лад в теме фуги *g-moll* (*Wohlt. Klav.*, том II) основан на внетерцовых, квартово-квинтовых отношениях, которые увеличивают возможности лада в области интонаций героического эпоса.

В ряде тем речитативный распев, сохраняя эпическую торжественность, соединяется с элементами хороводно-танцевального движения, например, тема фуги *Es-dur* (*Wohlt. Klav.*, том II) или тема фуги *H-dur* (*Wohlt. Klav.*, том I).

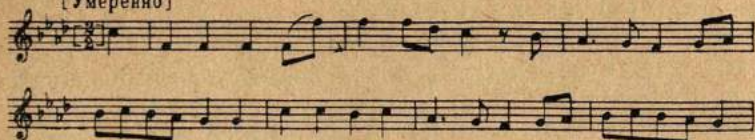
Соединение интонаций речи с танцевальным движением наблюдается во многих немецких балладах. Это объясняется тем, что баллады не только пелись, но существовали как хороводные игровые танцы.

Приводим примеры баллад, в которых повествовательные интонации сочетаются с элементами хороводно-танцевального движения:

Der Mädchenmörder Убийца девушки

(Один из вариантов баллады. Записан в 1836 г. в Восточной Пруссии)

[Умеренно]



Mädchenmörder Убийца девушки

(Лютневая)

[Медленно]



Характер торжественного повествования носят мелодии баллады «Der Spielmannssohn», которую мы приводили в сопоставлении с песней «Wilhelmus van Nassouwe» и «Des Grafen Töchterlein», опубликованной во Франкфурте в 1580 году:

Des grafen Töchterlein Дочка графа

(Франкфурт. 1584)

[Неторопливо]



Подобные мелодии, сами по себе более позднего происхождения, были, по-видимому, связаны с мелодикой раннего героического эпоса. Они обращают на себя внимание богатством и насыщенностью эмоционального содержания. Мелодия первой баллады — «Der Spielmannssohn» и тема фуги Es-dur (Wohlt. Klav., том II) находятся в одной и той же интонационной сфере подобно тому, как мелодия второй — «Des Grafen Töchterlein» и тема фуги H-dur (Wohlt. Klav., том I).

В том и другом случае речь идет не о прямом использовании данного народнопесенного материала, а об определенном круге образов, интонационных и ритмических отношений, о принципах внутриладового строения и развития, которые существуют в каждой из этих баллад и в родственных им темах фуг Баха. Отсюда естественно наличие в них близких попевок и мелодических оборотов.

Внутриладовое строение и развитие мелодии баллады «Der Spielmannssohn» и темы фуги Es-dur основано на ярком мажоре квартово-квинтовых отношений при большом значении трихордовых попевок и опорных тонах, образующих последовательность квинтового трихорда (I—V—II—I). В смене ладовых красок минорные последовательности нейтрализуются мажорными:

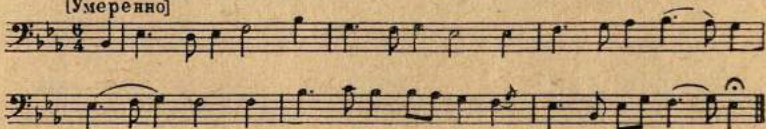
Фуга Es-dur, II ст.
Wohlt. Klav.



Der Spielmannssohn

Сын шпильмана

[Умеренно]



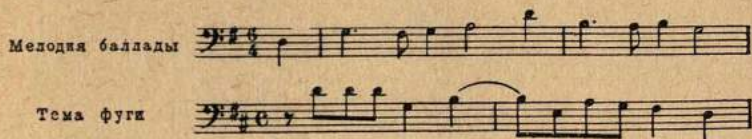
Разница во внутриладовом строении и развитии этих двух мелодий заключается в том, что в теме фуги путь мелодии лежит от мажора тоники лада к мажору V ступени, в связи с чем II ступень приобретает значение устоя как V ступени новой тоники (b); большое значение имеют квинтовые ходы.

В мелодии баллады тоны II и V ступеней неоднократно подчеркиваются; их противопоставление тонике лада очень велико, но функции остаются неизменными. Внося в мелодию большую упругость, они, в конечном итоге, усиливают значение тоники.

Общность попевок в теме фуги и мелодии баллады следующая:



Как мы уже отмечали, тема фуги Es-dur содержит элементы хороводно-танцевального движения, которое в балладе отсутствует. По характеру существующего в распеве этой баллады героического пафоса, быть может, ей ближе тема фуги D-dur (Wohlt. Klav., I том), основанная на аналогичных принципах внутриладового строения и развития, но более речитативная:



В характерных для Баха взаимоотношениях находится баллада «Des Grafen Töchterlein» и тема фуги H-dur (Wohlt. Klav., том I).

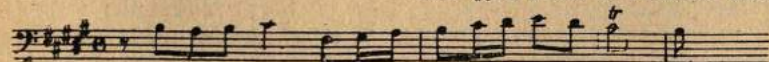
Des grafen Töchterlein

Дочка графа

[Неторопливо]



Тема фуги H-dur из I r. Wohlt. Klav.



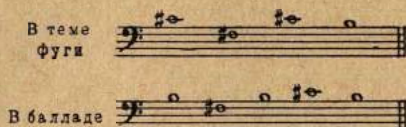
Решающее значение в них имеют внутриладовое строение и развитие мелодики.

В балладе и фуге оно заключается во временном преодолении тоники и основного мажора и его замене мажором V ступени, при подчеркивании ее квинты (верхней секунды тоники основного мажора).

По-видимому, в формировании этого творческого приема имело место дальнейшее развитие и переосмысливание принципа противостояния (противопоставления) тонике ее верхней секунды.

«Доминантовость» звучания, светлая миксолидийская окраска, которую приобретает в силу этого приема основной мажор, усиливается благодаря его квартово-квинтовой основе и опеванию тоники двумя квартами — нижней и верхней (что более ярко выражено в теме фуги).

В балладе к этому прибавляется яркая трихордовая попевка (такт 4), с помощью которой преодолевается тоника лада. Большое значение для характера ладовой окраски разбираемых нами мелодий имеет последовательность опорных тонов, образующая квинтовый трихорд.



Путь внутриладового развития мелодии баллады значительно более длительный, чем темы фуги. В мелодии баллады сперва утверждается тоника лада; потом она преодолевается шаг за шагом, путем появления верхней секунды, которая сперва ее утверждает, а уже затем ей противопоставляется. О значении в этом процессе восходящей трихордовой попевки мы уже говорили. Длительно, путем раскачивания (I—II ступени) происходит заключительное утверждение тоники (такты 6—7; сравн. с начальным преодолением тоники — такты 3, 4).

Вторая часть мелодии (такты 8—12) новых черт в ее внутриладовое строение и развитие не вносит.

В теме фуги с предельным лаконизмом выражена основа ладового строения и развития мелодии баллады — случай, который мы наблюдали и в сопоставлении интонационной стороны темы фуги *Fis-dur* с мелодией ее условного народного прообраза. Квинта квинты утверждается сразу. В гаммообразном ходе *fis—e* показана окраска лада. Утверждение тоники осуществляется в пределах одного такта. Лаконизм ладового строения и развития темы фуги создает большую динамичность, которая сказывается и в характере ее интонационной стороны.

Мысль Одоевского о решающем значении для творчества художника его национальной принадлежности — в корне неверна. Определяющим в его творчестве является культура народа, среди которого он живет. Считать же, что представитель данной национальной культуры может говорить языком другого народа, в данном случае Бах, крупнейший представитель немецкой национальной музыкальной культуры, — музыкальным языком славянских народов, — было бы ошибочным.

Однако интересна причина, которая вызвала эту мысль у Одоевского — почитателя Баха и знатока русской народной песни: по-видимому, это — ощущение в мелодике Баха народнопесенных интонаций, непосредственно не ассоциирующихся с немецкой народной песней, а воспринимающихся как интонации славянской мелодики.

*

* *

Искать разрешения вопроса о существовании в музыке Баха интонаций славянской мелодики возможно только на основании параллельных данных: истории (в частности истории взаимоотношений немецкого и славянского народов) и истории формирования музыкального мышления этих народов в его конкретном проявлении — народной мелодике.

Только таким путем мы можем выяснить: насколько эти интонации были свойственны именно славянской песне или они являлись также принадлежностью старой немецкой песенной культуры; если же они были присущи лишь песенной культуре славянских народов, — то какое место занимали песни этих народов в немецком музыкальном быту; на чем было основано их распространение: на связях как с иноземной культурой или на близости песенных культур немецкого и славянского народов и каких именно слоев населения.

Музыкальное мышление группы народов, объединенных с древних времен Балтийским морем как очагом интенсивных торговых и культурных связей, формировалось в сложном узле взаимоотношений. Не менее сложным было взаимодействие этнической основы песенного творчества каждого из этих народов с конкретными историческими условиями его дальнейшего существования.

Так сформировалась музыкальная культура восточных славян, в частности музыкальная культура русского севера, карел и народов Прибалтики.

Укажем еще на связи стран юго-восточного и восточного побережья Балтийского моря со Скандинавией и с Нидерландами¹.

¹ В силу географического положения Германии, ее связи с европейскими странами и народами были наиболее разносторонними; они включали также романские страны — в первую очередь Францию.

Творчество каждого из этих народов было ярко самобытным, но в то же время не только не включало противоречивых элементов, но было связано общими чертами. Чрезвычайно важным фактором явилась общая основа их музыкального мышления, а именно — диатоника¹.

Исторически сложившиеся отношения немецкого и ряда славянских народов на протяжении столетий способствовали взаимопроникновению песенного творчества, в частности мелодики. Эти отношения имели большое значение в формировании старой немецкой песни и более поздних слоев песенной культуры ряда славянских народов.

*
* *
*

К IV и V векам н. э. вся обширная территория побережья Балтийского моря и восточной части Германии была заселена славянами. Славянское население охватывало районы нынешних городов Гамбурга, Магдебурга, Люнебурга, переходя здесь на левый берег Эльбы — реки, которая была основной границей славянской территории на Западе. Отдельные поселения славян на Западе достигали Рейна. На юге граница территории, населенной славянами, охватывала бассейн реки Салы — города Галле, Иену, Эрфурт, Готу и тянулась на запад до Геттингена, Герсфельда, Вамберга и Данауворта (верховье Дуная)².

В VII и VIII веках известны такие крупные объединения славянских племен, как Антский союз, доходивший до линии Гамбург — Люнебург; союз ободричей, включавший ряд племен, — на Эльбе; союз лютичей или велетов — в низовьях Одера, в центре Полабо-балтийской области.

Показателем уровня развития культуры восточных славян является образование в IX веке первого восточнославянского государства — Киевской Руси.

Славяне в течение долгого времени составляли значительную часть населения восточной части Германии. Так, известно, что в районе нынешнего города Ольденбурга славянское население существовало до XIV века, что в одном из районов, примыкающих к Люнебургу (район реки Иетцель), где некогда жили древане, славянское население сохранилось до XVIII века. Отсюда и название этого района осталось «Drawen» и «Wendland».

О значительности славянской части населения в Саксонии свидетельствуют постановления и указы городских властей XIV—XVIII веков, запрещавшие славянам въезд в города и принятие их в сословие бюргеров, дававшие славянам право селиться лишь у городских стен и заниматься только неко-

¹ Наиболее сложной по основам музыкального мышления представляется старая народная песенная культура Норвегии.

² См. Н. С. Державин «Славяне в древности», 1946.

торами ремеслами (при этом они не могли быть членами цехов)¹. В XVI веке был издан закон о запрещении использования в судопроизводстве славянского языка. Тем не менее еще в XVIII веке славянская речь в отдельных местностях продолжала существовать. Известно, что Лейбниц записывал тексты на славянском языке².

Славянское население на территории Германии состояло в своей массе из крестьянства, а также мелкого ремесленного люда. В Саксонию и другие районы восточной части Германии, где славянское население являлось коренным, немецкие крестьяне были переселены из западных районов страны. Территориального разграничения между славянским и немецким крестьянством не было.

Общность условий труда и быта, общность классовых интересов, постепенное смешение населения — все это привело не только к взаимопроникновению элементов словарного фонда, но и народного песенного творчества.

Географическое положение Германии, которая на востоке граничит с территориями славянских и венгерского народов, давние связи с этими народами, наличие бродячего люда с той и другой стороны увеличили возможность проникновения славянского, а также частично венгерского песенного творчества в немецкий народный музыкальный быт. (Обратный процесс — проникновение немецкой мелодики, например, в чешскую песню, — относится к более позднему времени и иному слою народной песенной культуры.) Особенно значительно должны были сказаться эти обстоятельства в районах восточной части Германии.

По-видимому, различные песенные традиции проникали в Тюрингию, которая была одним из крупнейших центров Крестьянской войны в Германии: в эпоху Крестьянской войны, как указывает Энгельс, количество бродячего люда было исключительно велико. Тем самым увеличивалась возможность перемещения песенного репертуара.

*
* *
*

Все же для того, чтобы песенное творчество одного народа (в данном случае его мелодика) в какой-то мере ассимилировалось в музыкальном быту другого; для того, чтобы имел место процесс взаимного проникновения тех или иных традиций, творческих приемов и интонаций, нужны соответствующие предпосылки не только в исторически сложившихся

¹ Небезынтересно, что, как указывается в этих же источниках, право бюргерства можно было купить.

² См. Hey «Slavische Siedlungen im Königreich Sachsen», раздел I, 1893. В. И. Жермунский «История немецкого языка», 1938, стр. 14—40.

взаимоотношениях, но также в этнических основах музыкального мышления этих народов.

Определение критериев самобытных черт мелодики данного народа, их характерных признаков, и установление этногенеза песенной культуры разных народов—вопросы, чрезвычайно мало изученные. Однако есть основания полагать, что к числу основных устойчивых характерных признаков принадлежат: преобладание терцового или квартового склада строения мелодии, терцово-секстовых (и квинтовых) функциональных мелодических отношений (вне их гармонического тонико-доминантового значения) или отношений трихордовых; использование лада в разнообразии его возможностей или подчеркивание его монолитности. Разумеется, во всех указанных случаях могут иметь место отклонения.

Можно полагать, что эти признаки восходят к очень давним временам формирования этнических основ мелодики племен, населявших территорию Германии, и мелодики северо-восточных славянских племен; их следы ощутимы и по сей день в мелодике русских, украинских и белорусских песен, а также в немецкой народной песенной культуре. При существовании культур, имеющих общие этнические признаки на протяжении веков в одном жизненном русле, процессы заимствования и перемещения традиций стали органическими.

В активном общении народных масс формирование самобытных черт песенного творчества одного народа происходит в связи с проникновением в него песенных традиций другого; в дальнейшем эти традиции переосмысливаются и претворяются соответственно новым условиям.

Целый ряд интонационно-ритмических элементов, попевок и мелодий немецкой народной и профессиональной музыки, которые мы воспринимаем сейчас как своеобразные «славянизмы», в свое время, очевидно, являлись органической частью старого слоя немецкой песенной культуры. Впоследствии новые песенные слои оттеснили ее, но присущие ей традиции продолжали существовать и имели значение для дальнейшего формирования немецкой народной песни и творчества композиторов.

Материалы, опубликованные в трудах Дж. Мейера, Пинка и др., на основании которых можно восстановить общую картину старой немецкой крестьянской песенной культуры, подтверждают также ее близость песенной культуре славянских народов.

Дальнейшие изменения в области народной мелодики вряд ли могли привести к большей близости. Значение городской песни непрерывно возрастало, сельская песня оттесняла старую крестьянскую, народное музыкальное мышление шло по пути осознания функционально-гармонических отно-

шений. Таким образом, общие черты немецкой и славянской мелодики указанных песенных слоев оказались настолько органичными и устойчивыми, что сохранились на протяжении столетий, несмотря на изменения, которые произошли и в окружающей жизни, и в народном музыкальном мышлении.

В комментариях к собранию баллад¹ Дж. Мейер в ряде случаев приводит не только немецкие, но также нидерландские, шведские и, что для нас особенно интересно, их славянские варианты.

«Едва ли может быть разрешен вопрос славянского или немецкого происхождения напева,—пишет Дж. Мейер там же,—так как ритм и мелодические формулы (песен.—Л. К.) обоих народов близко соприкасаются»¹. Еще одним доказательством сказанному выше может служить наличие в лютеранском хорале интонаций, воспринимаемых нами как славянские.



Вряд ли можно допустить, чтобы Лютер, изгоняя чужеземную латынь и стремясь в своей реформе к утверждению национальных основ, допускал существование в мелодике хоралов элементов чужеземного музыкального языка.

¹ Дж. Мейер. Указ. Соч., т II, ч. 2, стр. 12.

По общему типу интонаций и чертам, родственным славянской мелодике, старинные немецкие песни можно разделить на два вида: один из них ближе к песенному творчеству северо-восточных славян, другой — к песням славян юго-западных.

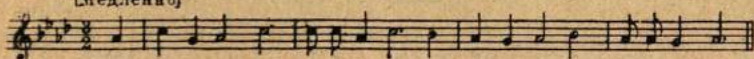
Судя по более поздним источникам, стиль мелодики, представленный вторым видом, остался как местный стиль в районе Готы, тогда как склад, характер мелодий и основные творческие приемы первого вида сыграли большую роль в дальнейшем развитии немецкой народной песни в целом.

Наряду с этим отдельные песни второго вида были известны и в других районах Германии, о чем свидетельствуют, например, баллады «Der Mädchenmörder», записанная близ Гейдельберга в 1806 году, и «Graf Friedrich» (Лотарингия).

Вот несколько примеров песен района Готы, а также упомянутые баллады:

Graf Friedrich Граф Фридрих
(Баллада. Район Готы, 1907)

[Медленно]



Hochzeitslied Свадебная песня
(Район Готы)

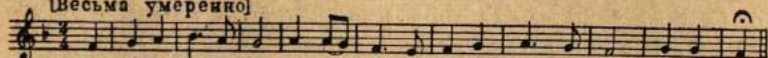
[Очень медленно и распевно]



Rei-er den vlieh-et, Rei-er den vlieh-et 1b' r'n ho-a. ch'n Park.
Ле-тит тот со-кол, ле-тит тот со-колкизы со-кой го-ре.

Es hieß a Muet'r a Tocht'r Была у матери доченька
(Район Готы)

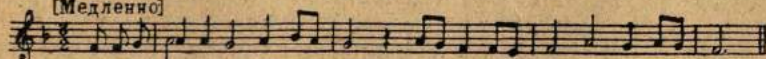
[Весьма умеренно]



Es hieß a Muet'r a Tocht'r - le es hieß a Mue-t'r a Tocht'r. le.
Бы-ла у ма-те-ри до-ченька, бы-ла у ма-те-ри до-ченька.

Uhlinger Ballade Баллада о Синей бороде
(Район Готы)

[Медленно]



Der Mädchenmörder Убийца девушки
(окрестности Гейдельберга 1806)

[Медленно (♩: ♩)]

Es ritt ein Rit - ter wol durch das Ried, dar
Бо - ло - том е - хал ры - царь раз, и

aus singt er ein schö - nes Lied, ein Lied lein auf drei er ley
пел он пе - сню ку как раз, та пе - сню бы - ла на три

Stim - men daß Berg und Tha - le er - klein - gen.
го - ло - са дро - жа - ли го - ры и де - са

Graf Friedrich Граф Фридрих
(Лотарингия)

[Медленно]

Graf Frie - d - rich wollt aus rei - ten

*
* *

Естественно, что во времена Баха, на фоне живых традиций старой немецкой крестьянской песни, интонации славянских и часть венгерских песен воспринимались как родственные ей.

Отсюда существование в музыке Баха славянских (и частично венгерских) народнопесенных элементов, отдельных попевок или мелодий как таковых едва ли могло восприниматься как преднамеренное использование элементов песенного творчества другого народа. В действительности здесь имело место обращение композитора к вековой народнопесенной культуре в целом.

В пределах этой культуры было особое богатство, обусловленное разнообразием самобытных традиций, в первую очередь — насыщенность мелодики типовыми, обобщающими, глубоко народными музыкальными образами. Бах хорошо это богатство знал, умел проникнуть в самые глубокие его недра и в совершенстве владел им.

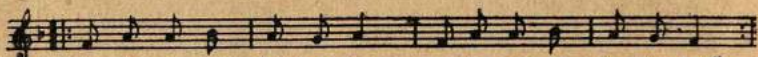
О близости мелодики Баха указанным выше традициям свидетельствует не только наше непосредственное слуховое впечатление и художественное восприятие, но и данные музыкального анализа.

В инструментальной музыке Баха эти народнопесенные интонации, как правило, ощущаются наиболее непосредственно. По-видимому, это было обусловлено не только (и не столько) образами текста вокальных произведений Баха, но особенностями современного ему поэтического языка — и

[Живо]



По-ва-ла-ш-ку од-зе-ме! Кто ми ко-зу за-го-ме?
По-ва-ла-ш-ки от зем-ли! Коз-мо-их ты за-го-ни.



„А ја бу-ти бол-га-нал, а ле-сом са-би-ка-ба!“
„Я бы коз-гво-их са-гнал, е-сли-бы-тво-ей не-бо-дал.“

А ја ба-са в Ко-ка-ви Из Ко-ка-ви я па-стух
Танец Гайдук. 1949

[Живо]



А ја ба-са sКо-ка-ви са-сто-до-јим три кра-ви.
Из Ко-ка-вы я па-стух, и до-ю ко-ров я двух.

А мој о-тец та-ки-боу Мой о-тец та-ко-й уж был
(Важец-верховье реки Вага, 1950)

[Живо]



А мој о-тец та-ки-боу, ма-тер-хл-дау-ри-неј-боу,
Мой о-тец та-ко-й уж был, ма-ть и-ска-д, го-ря-дом был.



а на-ше-то-ша-те-га, bis-tu Во-бу-ри-те-га.
пол-го-ма-ть и-ска-д мо-ю. а на-ше-л все-го-ква-цню.

Тот факт, что эта плясовая попевка, нашедшая отражение еще в творчестве Баха, звучит и в дошедших до нас народных песнях, доказывает ее стойкость и, следовательно, высокую степень кристаллизованности. Небезынтересно, что первое упоминание об «Одземке» в литературе относится к XVI веку. Таким образом, здесь мы видим подтверждение уже ранее высказанной мысли об обращении Баха к той сфере народной мелодики, которая оперирует откристиллизовавшимися попевками, типическими музыкальными образами.

Неоднократное использование одних и тех же интонаций в качестве тем разных музыкальных произведений (разумеется, в различном преломлении) являлось одной из характерных черт обращения Баха с тематическим материалом.

Приведем несколько примеров из произведений Баха, имеющих интонационное сходство с плясовой мелодией «Одземок».

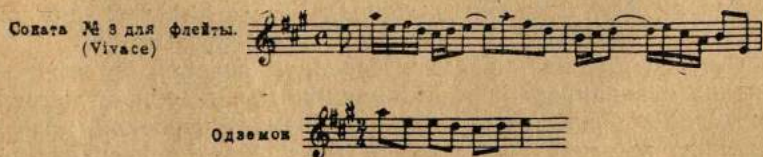
Тема Allegro из Бранденбургского концерта № 1 F-dur объединяет основную попевку «Одземка» и ее варианты. Несмотря на перенесение народной мелодии в план камерно-оркестрового произведения, эта тема чрезвычайно близка своему прообразу:



Вероятно, что данный вид обобщения композитором народной мелодики был связан с характером Бранденбургских концертов, как произведений для домашнего музицирования, сохраняющих черты, более близкие жанру бытовой музыки.

Новые элементы в теме Allegro, по сравнению с народной мелодией, приводят к увеличению ее длительности и усилению динамики. Существенную роль при этом играют повторяющиеся тоны f — e , которые выполняют роль предъема к собственному началу мелодии. Следует также отметить характерное для немецких народных песен окончание темы Allegro на терции.

В теме Vivace из Сонаты для флейты № 3 обнаруживается значительно больше новых элементов, обогащающих народный прообраз. Она также объединяет приведенные выше варианты основной попевки.



В то же время тема Vivace близко соприкасается с темой фуги Fis-dur (Wohlt. Klav., том I), свидетельствуя об интонационной родственности баллады «Uhlinger Weise» и словацкой песни.



Сохраняя крепкую народную основу, тема Vivace в то же время легче, изящнее своего прообраза. Народный танец выступает в ней как отточенное виртуозное искусство с его остроумными и полными юмора находками. Неожиданные замысловатые «коленца» лишь кажутся произвольными, они обусловлены развитием художественного образа и строгой и четкой формой танца.

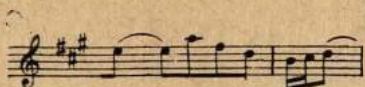
Развитие мелодии темы Vivace основано на варьировании начальной попевки:



Так же, как тема фуги, мелодия Vivace максимально концентрирует средства музыкальной выразительности.

Ритмическое варьирование основной попевки органически связано с варьированием интонационным. Дробное, ломаное движение основного вида попевки сменяется ровной, прямой поступью восьмых — по терциям вниз. Этим подчеркивается

упорство и юмористическая важность первого «замысловатого колена».



Заключительная часть мелодии в интонационно-ритмическом отношении объединяет оба вида попевки.

Для легкости и изящества мелодии, обаяния музыкального образа не меньшее значение имеет ее ладовая сторона. Здесь нашел применение художественный прием раскрытия разнообразных возможностей лада.

Этот прием существует и в «Одземке», где он играет решающую роль в форме первой части, форме вопроса-ответа. Но смена ладовой окраски ограничивается в нем основным мажором и фригийской последовательностью:



В теме *Vivace* смена красок значительно сложнее. Кроме того, этот прием сопровождается все время повторяющимся неуклонно нисходящим движением мелодии — секвенционной последовательностью вариантов основной попевки.

Из ладовых особенностей этой мелодии отметим еще прием «вуалирования» тоники¹ и связанный с ним звукоряд без VII ступени: наличие вводного тона внесло бы в мелодию не соответствующую ее характеру остроту и напряженность.

¹ При ярко выраженных функциональных отношениях ступеней лада и постоянном ощущении его тоники последняя или вовсе отсутствует, или частично теряет свойственные ей функции. Этот прием увеличивает легкость мелодии, иногда он связан с особой мягкостью поэтического образа. В старых немецких и славянских народных песнях он встречается неоднократно. В данном случае верхняя тоника служит не опорным тоном, а «преградой», от которой отталкивается мелодия; нижняя тоника звучит лишь на последней шестнадцатой. Несмотря на очень активную подготовку, она не завершает мелодию.

Уже первая основная попевка темы содержит две ладовые краски: мажор и фригийский минор. Сопоставление квартового и терцового ходов делает эти краски еще более легкими, мимолетными:



В следующем варианте основной попевки вместо деления квинты на кварту и терцию (*a—e, fis—d*) и наличия трихордовой последовательности (*a—e—fis*) дан ход по тонам трезвучия, который стирает предшествующий фригийский оборот:



Вместо утверждения V — утверждается IV ступень лада, вместо фригийского минора — минор натуральный.

Далее ход по тонам тонического трезвучия, но с опеванием тона *h*, подготовкой каданса, который в свою очередь должен утвердить тонику:



Однако, как было сказано, тоника в конце мелодии чрезвычайно ярко ощущается во всей полноте своих функций, но не звучит.

Фригийская последовательность в теме *Vivace* характерна не только для определенного круга славянских песен, но и для многих песен немецких. Связанная с ней попевка является основой темы Хоральной прелюдии «An Wasserflüssen Babylon», темы фуги из Скрипичной сонаты C-dur, и играет очень большую роль в теме *Trío II* из менуэта Бранденбургского концерта № 1.

Тему Хоральной прелюдии можно рассматривать как сжатый, «усеченный» и в то же время более вокально-песенный вариант основной попевки темы *Vivace* и мелодии словацкой песни. Одновременно ее можно рассматривать и как полу-

чивший самостоятельное значение вариант следующей очень короткой попевки:



В результате отсутствия звонкой верхней тоники исчезает задорная начальная кварта — импульс дальнейшего развития плясовой мелодии:



Преображенному таким образом интонационному строю мелодии соответствует и ее ритмическая сторона — плавное мерное движение.

Лаконизм темы Хоральной прелюдии предельный, быть может, превосходящий темы баховских фуг. Обобщение народной мелодии так же, как в теме фуги *Fis-dur*, основано на преодолении ее бытовых черт.

В теме Хоральной прелюдии имеет место особый художественный прием. Квинта, на которой заканчивается основная попевка, связывается лигой с последующей сильной долей и получает значение как бы органного пункта, наличие которого предполагает одновременное развитие мелодии в другом голосе.

Задержка движения на одном тоне не прекращает развития мелодии, а, напротив, создает напряжение; в этом играет роль и ритмическая структура — наличие синкопы, и ладовая особенность — отдаленность этого тона от нижней тоники. Следующая за «органым пунктом» концовочная попевка воспринимается как завершение мелодии. В интонационном отношении она представляет собой вариант начала темы, но кадансового смысла и значения.

Ладовая сторона темы Хоральной прелюдии целиком основана на старейших народнопесенных принципах и традициях. При звукоряде мажорного лада развитие мелодии происходит в пределах фригийской кварты и завершается на III ступени — ее основе. Мажорный лад и его тоника — «за-

вуализированы». Опорные тона темы образуют квартовый трихорд *d—e—h*. Их сильное противопоставление друг другу и тонике лада имеет решающее значение для действенности мелодии.

Иначе создается мелодия, основанная на этой же попевке, в теме фуги Скрипичной сонаты C-dur:

Скрипичная соната C-dur
Фуга



Плясовой характер мелодии возникает вновь, но, соответственно изящному камерно-инструментальному стилю пьесы, переходит в танцевальную. Поэтому меняется ритмическая сторона мелодии.

По сравнению с вокально-распевной темой хоральной прелюдии она значительно обострена (здесь играют роль не только соотношения длительностей, но и темп, штрихи, тембр инструмента и, наконец, вторая часть мелодии). Ритм изменен и по сравнению с условным народным прообразом. Сохраняя народный характер, он отходит от своего первоначального назначения как основы мелодии, сопровождающей пляску.

Интересной является и ладовая сторона. Именно она придает особое обаяние мелодии: прием выявления различных возможностей звукоряда основного лада соединяется с «вуалированием» его тоники.

Как уже было отмечено, тонкость и изящество музыкального образа как в теме Баха, так и в народной мелодии связаны с этими традиционными художественными приемами.

Первая часть мелодии проходит в пределах кварты ($e-a$) фригийского минора, вторая — в пределах кварты ($d-g$) натурального минора¹.

Опорных тонов четыре. Они образуют фригийскую нисходящую последовательность $a-g-f-e$ при сильном противостоянии квинты и ее верхней секунды ($g-a$) и III ступени и ее верхней секунды ($e-f$).

¹ С приемом деления звукоряда основного лада на меньшие интервалы при смене ладовой окраски мы встретимся в следующей группе примеров.

Заканчивается тема фуги на терции мажорного лада. О характерности для немецкой песни такого окончания упоминалось выше¹.

В теме Trio II из менуэта Бранденбургского концерта № 1 (F-dur) мы встречаем еще один художественный прием внутриладового строения и развития мелодии, свойственный как старонемецким, так и древнеславянским песням: постепенное выявление основного лада через различные ладовые окраски его звукоряда. Этот прием вносит большую эмоциональную насыщенность и интенсивность в развитие мелодии.

В Trio II путь к основному мажору лежит через кварту фригийского минора (*d, c, b, a*) и кварту натурального минора (*c, b, a, g*). Последующее появление мажора очень яркое: оно выявляется ходами по тонам тонического трезвучия и сопровождается более крупной интерваликой — сменой характера плясового движения:

Бранденбургский концерт F-dur



*
* * *

В ряде медленных частей баховских сюит звучит лирико-эпическая народная мелодика. По своим традициям и музыкальным образам она родственна лирико-эпической мелодике южнославянских (словацких и чешских) песен, некоторых украинских и ряду немецких песен района Готы.

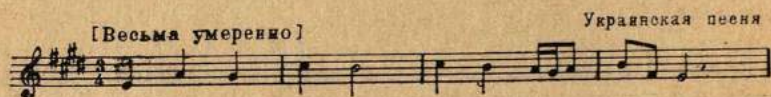
Этот район, образуя особый «остров» в отношении языка, отличается также своеобразием мелодических традиций. Как

¹ В своей книге «И. С. Бах» А. Швейцар указывает на то, что эта тема была заимствована Бахом из первой фразы «Veni Sancte spiritus».

Такие распространенные и отстоявшиеся народные попевки и мелодии служили основой для самых различных музыкальных произведений, в том числе они питали и литургическую музыку как католическую, так и протестантскую.

уже было сказано, в части песен этого района отмечается близость южнославянской мелодике.

Эмоциональный характер указанных лирико-эпических песен — характер спокойного, величественного, светлого раздумья.



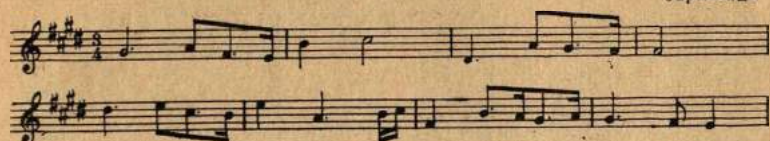
В той или иной мере этот эмоциональный строй сказывается и в приведенных ниже темах Баха. Можно с уверенностью сказать, что интонации лирико-эпических народных мелодий являются в этих медленных частях баховских сюит противовесом галантному стилю.

Приводим примеры баховских тем. Для удобства сравнения мелодии транспонированы в одну тональность:

Французская сюита VI
Сарабанда



Французская сюита V
Сарабанда



Клавирная сюита
Менуэт (F-dur)



В мелодиях, о которых идет речь (вероятно, более отчетливо, чем в других), видна решающая роль ладового строения и развития для самобытных черт музыкального образа.

Ладовая насыщенность при краткости формы препятствует превращению лаконизма в схематичность; она создает глубинную и богатство музыкального образа, благодаря которым так велика сила художественного воздействия народных мелодий.

В этой группе мелодий прием использования различных возможностей звукоряда данного лада сказывается наиболее ярко.

В немецкой балладе «Die schöne Magd» и в чешской песне основной мажорный лад сменяется дорийским минором; в украинской песне он сменяется минором фригийским. Более сложная смена ладовых красок наблюдается в словацкой песне. Здесь основной лад сменяется мажором IV ступени, фригийским и дорийским минором. Большую роль при этом играет «цепное» соединение различных ладовых последовательностей.

В баховских темах прием выявления различных возможностей лада использован более широко и разнообразно, чем в мелодии словацкой песни.

В прилагаемой таблице 1 показано внутриладовое строение темы сарабанды из Французской сюиты № 6, сарабанды из Французской сюиты № 5 и темы менуэта из Клавирной сюиты (F-dur).

ТАБЛИЦА I

Внутриладовое строение и развитие темы сарабанды из Французской сюиты VI, темы сарабанды из Французской сюиты V и темы менуэта из Клавирной сюиты

Сарабанда из Французской сюиты VI



К тактам 1—2	К тактам 3—4	К такту 5	К такту 6	К тактам 7—8
<p>Утверждение кварты осн. мажорного лада с предварительным выявлением содержащихся в ней интервалов различной ладовой краски и значений: фригийский ход, дорийский минор, утверждение квартовой основы мажора $e-a$</p> <p>при противостоянии тонов квартового трихорда $e-fis-a$ и утверждения $a-IV$ ст. лада</p>	<p>Дорийская кварта с начальным выявлением фригийского оттенка</p> <p>Частичное утверждение тонов квартового трихорда $h-gis-fis$ в связи с утвержд. fis — II ст. лада</p>	<p>Утверждение кварты фригийского минора</p> <p>Утверждение квинты</p>	<p>Терция натурального минора с фригийским ходом</p> <p>Утверждение тонов квинтового трихорда $a-e-h$</p>	<p>Появление гармонического фактора, переосмысление фригийского хода, малой секунды в гармонический вводный тон. Модуляция в D. Утверждение ладовой сферы V ст. осн. лада</p> <p>Утверждение — V ст. лада</p>

Накопление фригийских элементов

Сарабанда из Французской сюиты V



К тактам 1—2

Путь к мажору основного лада через ходы фригийского и дорийского минора. В связи с приемом обострения интервалов—значение как обостренного вв. тона в кварту. Мягкое, квинтово-секстовое раскрытие мажора осн. лада при противопоставлении *fis-h-cis*.

К тактам 2—3

Обострение интервалки; два хода на ум. 7, скрытый фригийский ход

К такту 4

Утверждение кварты — центра звукоряда

К тактам 5—6

Утверждение верхней тоники лада квартовым ходом. Трихордовая последовательность тонов в „цепном“ соединении *e-cis-h-cis-h-e h-e-a* Минорная терция и фригийский оттенок в кварте V ст.

К тактам 7—8

Мягкое утверждение мажора через дорийскую кварту и акцентирование терции

Восстановление устойчивой сферы лада

Утверждение кварты как опорного тона

Распашивание устойчивой сферы лада, поиски опорного тона

Прием относительного „дуализация“ нижней тоники

Менуэт из Клавирной сюиты (F-dur)



К тактам 1—3

Путь к основному мажорному ладу и его тонике через выявление различных красок звукоряда данного лада: фригийской—мажорной—фригийской—дорийской, при сильном противостоянии тонов друг другу и тонике лада и тем самым—„дуализировании“ ее функций. Более слабое противопоставление квинты и ее верхней секунды.

К тактам 4—6

То же, при завершении мелодии вне основного мажорного лада и вне его тоники, — на II ступ. [Сравн. с балладой „Die schöne Magd“].

Внутриладовое строение и развитие баховских тем, с нашей точки зрения, нагляднее всего свидетельствует о проникновении Баха в самую сущность музыкальных образов и художественных приемов старой крестьянской народной песни. Ладовая сторона баховских тем еще раз подтверждает, что, создавая на основе народнопесенных истоков новые образы, Бах не отходил от творческих принципов народной песенной культуры, но обогащал связанные с ними художественные приемы.

Нетрудно заметить, что смена ладовой окраски в этих мелодиях сопровождается делением звукоряда основного лада на интервалы различного ладового значения («ладовые ячейки»), противостояние которых основному ладу порой очень велико. Их смена играет решающую роль в эмоциональном складе и характере мелодии, особых чертах музыкального образа и его поэтичности.

Как мы уже отмечали, несовпадение границ ладовой краски с окончанием попевок, музыкальных фраз и предложений создает необычайную монолитность мелодии.

Из приведенных примеров видно, что в музыке Баха и в народных мелодиях максимально используется разнообразие ладовых красок и оттенков в пределах самого небольшого звукоряда, начиная от терции, не говоря уже о кварте, которая дает в этом отношении значительно большие возможности.

Следует обратить внимание на то, что темы словенской песни и баховских мелодий в ладовом отношении неоднородны (см. таблицу II).

В словацкой песне мы видим смену трех ладовых ячеек в «целном» соединении при несовпадении их смены с окончанием музыкальных фраз и предложений. Тематическая попевка лежит вне основного (мажорного) лада; имеют место фригийский и дорийский минор.

В теме сарабанды из Французской сюиты № 6 путь к мажору основного лада, а также его утверждение лежит через ходы фригийского и дорийского минора. Вне основного лада (мажора) лежит тематическая попевка с фригийским ходом в пределах дорийского минора и утверждение последнего.

Таков же путь к мажору в теме сарабанды из Французской сюиты № 5, но на расширенной квинтово-секстовой интервалике и при подчеркнутом значении терции.

Еще более сложен путь к основному мажору и его тонике в теме менуэта из клавирной сюиты (F-dur), который лежит через выявление различных красок лада: «скрытой» фригийской—мажорной—фригийской—дорийской, при более сильном, чем в предыдущих темах, противостоянии тонов друг другу и тонике лада и при «вуалировании» ее функций.

ТАБЛИЦА II

Сводное сопоставление тем и тематических попевок

Словенская
песня



Французская
сюита VI. Сарабанда



Французская
сюита V. Сарабанда



Менует из клас-
сической сюиты (P. Dur)



Баллада
Die schöne Magd



Украинская
песня В нашем саду



Связь ладовой стороны приведенных баховских тем с творческими традициями немецкой и славянской крестьянской песни проявлялась в использовании разнообразных возможностей лада, «вуалировании» его тоники; в наличии нескольких устоев при их перемещенных функциях и противостоянии друг другу и нижней тонике лада, а также в его трихордовой основе (см. таблицу III).

В основе разбираемых нами мелодий лежит короткая тематическая попевка, которая составляет их общее интонационное зерно.

В таблице IV дается значение и видоизменение этой попевки. Ее ладовое содержание сложное — оно соединяет минор фригийский и дорийский и лежит вне основного мажорного лада.

То, что эта попевка существует в приведенных темах Баха и народных мелодиях и, вместе с тем, аналогичные ей встречаются в более поздние времена (например, у Бетховена), доказывает степень ее откристаллизованности.

Большую близость мелодий, представленных в данных примерах, создает их ритмическая сторона.

Основной ритмической формулой является формула трехдольно-шестидольного размера при отнесении кадансового тона на слабую долю такта.



В темах Баха этот ритм усложняется. Его видоизменения наблюдаются также в приведенной чешской песне.

Ряд баховских тем связан с мелодикой словацких лирических песен более позднего типа. К ним принадлежит тема прелюдии *cis-moll* (Wohlt. Klav., том I). Это — лирическая мелодия широкого распева и большого дыхания с октавным ходом, часто встречающимся в народных песнях:



ТАБЛИЦА III

Сарабанда из Французской сюиты VI

Из тонов
звучаща



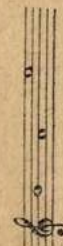
Функции устоя, противостоя-
щего другим тонам, несут



При основе лада:
квартирным три-
корде



квинтовым трикорде



(второй четвертакт)

и акватором
трикорде



(объединяющем начало и
конец мелодии)

отмечается наличие квартовых
трикордов f1s-g-a и f1a-b-a



Из тонов
звучаща



Сарабанда из Французской сюиты V

Функции устоя, противо-
стоящего другим тонам,
несут:



Менуэт из Клавирной сюиты (F. dur)

Каждая тон звучаща



Кроме Т несут функции устоя, противостоя-
щего другим тонам

Основные опорные тона в их
последовательности

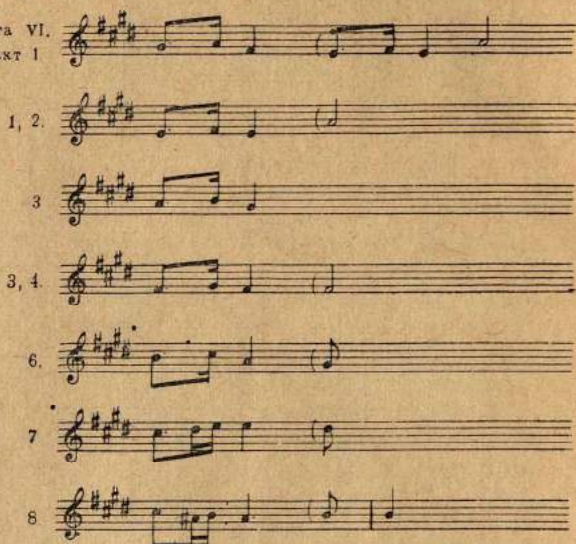


Квадраты тонами основной тематиче-
ской повтора словачской песни и
Сарабанд из СР. снт V и VI.

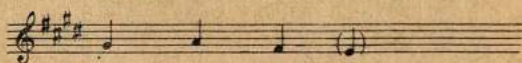
ТАБЛИЦА IV

Значение и видоизменение общего интонационного зерна — первичной тематической попевки в приведенных мелодиях

Французская сюита VI.
Сарабанда, такт 1



Менуэт из клавирной
сюиты F-dur. Основные
опорные тона

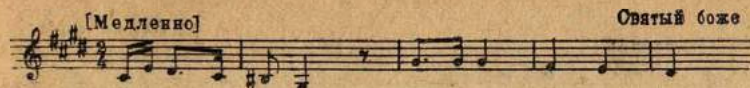


Словацкая песня
такт 1, 2.



Французская сюита V.
Сарабанда, такт 1.



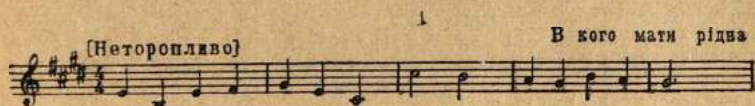


*
* * *

Целый ряд попевок и мелодических оборотов, звучащих в произведениях Баха, имеет место как в немецких, так и в украинских, русских и белорусских песнях. Это объясняется общностью традиций, которая существовала в древних слоях крестьянских песен — немецких и славянских.

Одним из примеров связи мелодики словацкой и украинской песни может служить «Одземок», весьма напоминающий украинский «Казачок»¹.

Лирические мелодии широкого дыхания с октавным ходом, упоминавшиеся в связи с темой cis-moll'ной прелюдии, свойственны не только словацким, но и украинским песням.



Мелодия словацкой песни «Неу, там ја» чрезвычайно близка одной из весьма характерных русских кадрилиных песен; «Одземок» вызывает ассоциации с небезызвестной плясовой «Топор, рукавицы». Мелодия песни «Na zelenich lučach sibeničkt» близка русской и украинской:



¹ В названном выше словацком издании (Josef Kresánek) мелодия «Одземка» связывается и с «Казачком», и с «коломиїками».

- Ах, ты берёза
(Кадрильная. Ленингр. обл. 1946)

[Быстро]

Ах, ты бе-рё-за, ты мо-я куд-ря - ва.
У э-той бе-рё-зы ли-стья от-ле-та-ли.

Не-ту ё-лоч-ки куд-ря-вень-кой, бе-рёз-ки зе-лё-ной.
Не-ту Шу-ры на гу-ля-нья, то-и-я пой-ду до-мой.

Na zelenich lúčach sibiňički На лугах зелёных есть пруточки

[Весело] (Zarič. Заречь)

Na ze-le-nich lu-čach ší-be-ni-čki Na ze-le-nich
На лу-гах зе-лё-ных есть пру-точ-ки, На лу-гах зе-
lu-čach ší-be-ni-čki. Za-lo-že-la mi-lá,
-лё-ных есть пру-точ-ки. Ми-ла-я го-луб-ка,
ho-lu-ben-ka si-vá, на не-гúč-ki, на не-гúč-ki.
си-за-я го-луб-ка бра-ла-вручки те-пру-точ-ки.

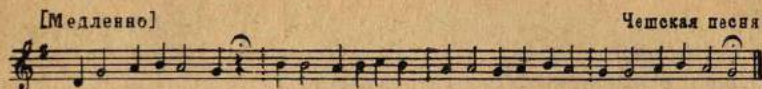
Предыдущие примеры свидетельствуют о существовании близости между южнославянскими и немецкими песнями. Приведем еще несколько песен:

V. bogovém na skale háji На скале в бору сосновом
(Баллада. Текст Судимира Шнейдера.

[Неторопливо] Напев анонимный)

Vho-gov-ém na ská-le há-ji stá-la ně-kdy pou-ťi
На ска-ле в бо-ру со-сно-вом был ког-да то до-мик.
Prěd o-kýnkem buhlal po-tok skrze kvi-teč-ka,
Про-те-кал там ру-че-ё-чек, рас-це-то-чек там.

Uhlinger Ballade Баллада о Синей бороде
[Медленно] (Район Готы)



О существовании в немецкой крестьянско-земледельческой песенной культуре северо-восточных славянских связей и аналогичных этногенетических основ свидетельствуют приведенные в начале второго раздела хороводные и майские песни. В них ясно проявляются основы этой культуры. Напомним также несколько тактов из помещенной в этом же разделе лирической песни «Ich sach's einmal».

Она близка старым лирическим песням русского севера; песням музыкальной культуры Новгорода.

Ich sach's einmal



В этой же сфере—тема фуги c-moll (Wohlt. Klav., том I) с ее «мажорным» минором и основная попевка украинской песни «Как при лужку, при луне».

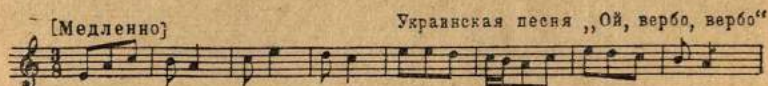
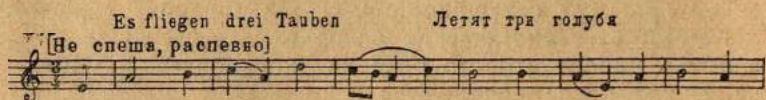


Следовательно, общие черты можно отметить в некоторых немецких, украинских, русских, а также белорусских песнях, в основе которых лежат попевки и мелодии, связанные с песнями календарно-земледельческого цикла и мелодикой ранних лирических песен.

*
* *

Одним из доказательств существования общих черт в старых слоях немецкой и северо- и восточнославянских песенных культур служит наличие «тройной» близости: между немецкими песнями, баховскими темами и песнями украинскими, а также существование условных народных прообразов баховских тем в мелодике старинных песен северных и восточных славян.

Примером являются мелодия песни «Es fliegen drei tauben»¹, приведенной выше в связи с инвенциями Баха, и украинских песен «Закувала зозуленька» и «Ой, вербо, вербо», основанных на мелодике старейших песен лирического характера:



Мы можем указать на целый ряд украинских (и некоторых близких им венгерских) песен, которые по своему ладовому содержанию и интонационно-ритмическому строению аналогичны теме фуги es-moll (Wohlt. Klav., том I).

Судя по общности основ темы фуги, этих песен и песни «So komm du des Abends», а также по взятой полностью теме фуги, такого типа мелодии в свое время в немецкой песне существовали:



¹ По мнению фольклориста Ф. А. Рубцова, в этой песне чрезвычайно ясно звучит мелодика типа славянских купальских песен.



В свете сказанного интересно сопоставление темы органной фуги g-moll и мелодии лирической украинской песни «Чи я в лузи не калина була», которые находятся в отношении основного изложения темы и ее имитации:



Развитие и формообразование этих мелодий основаны на противопоставлениях между начальной попевкой и ее развитием. В начальной попевке определяются основной характер лада и его устрои; даются более крупные длительности тонов и более крупная интервалика, она лаконична—дальнейшее развитие мелодии пространно, основано на проходящих тонах, длительность тонов и интервалики более мелкая. Речевые интонации, присущие этим мелодиям в их начальных попевках, проявляются в речитативности; в последующем развитии эти интонации лирически распеты. Наконец, имеют место противопоставление регистров начальной попевки и дальнейшего развития мелодии; своеобразная антифонность—прием, свойственный как славянским, так и немецким песням.

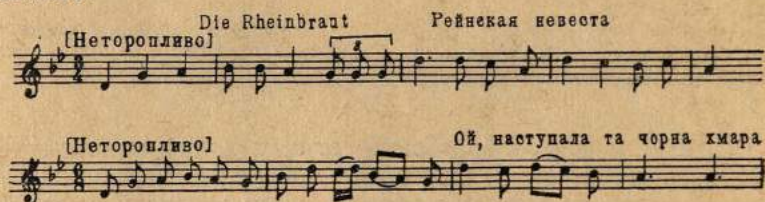
На аналогичных противопоставлениях при наличии имитаций основана тема прелюдии (Andante) клавирной сюиты f-moll; в интонационном отношении она близка приведенным выше темам:



Широкая лирическая мелодия с октавным ходом звучит в Allegro сонаты для скрипки и фортепьяно f-moll и представляет более развернутый вариант своего условного народного прообраза:



В области эпических интонаций мы также находим связь между восточнославянскими и немецкими песнями и темой Баха. Одна и та же попевка лежит в основе варианта очень распространенной баллады «Die Rheinbraut», записанной близ Ораниенбурга, и украинской песни «Ой, наступала та чорна хмара», при наличии в первом случае драматически-приподнятой декламации, а в другом — лирико-эпического распева:



Близки между собой немецкая духовная песня XVII века, баллада «Brautwerbung» (Hildensage) и украинская бурлацкая песня. Тема фуги E-dur (Wohlt. Klav., том II), которая воплощает их суровые героико-эпические интонации, стоит ближе всего к украинской бурлацкой песне:



Баховская тема по сравнению со своими условными народными прообразами, как мы это видели неоднократно, более сконцентрирована, четко рельефна; в данном случае также—более речитативна и декламационна.

Большая близость наблюдается между темой фуги As-dur (Wohlt. Klav., том I) и запевом былины «Про Добрыню»¹ из эпоса донских казаков.

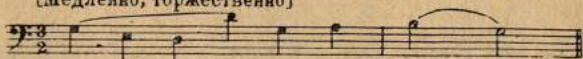
Об особенностях строения темы фуги As-dur говорилось выше. В большой степени эти замечания относятся и к запеву былины².

Основную разницу между этими мелодиями образует: предельно лаконичное опевание V ступени и ее утверждение в теме фуги; развернутое опевание III ступени и ее утверждение, свойственное немецкой песне, но сопровождаемое кварттовым трихордом, а не фригийской последовательностью².

¹ Прослушав вышеприведенные запевы народных песен, а также запев былины «Илья Муромец» (эпос донских казаков), несколько сходный с темой фуги D-dur из II тома Wohlt. Klav.,

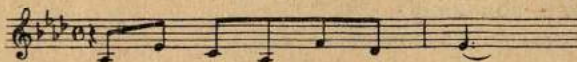
[Медленно, торжественно]

Былина
Илья Муромец



руководитель лейпцигского хора профессор Гюнтер Рамин сказал: «Das ist doch eine Bachische Theme» («Это же баховская тема»). Он же заметил по поводу многообразия народнопесенных традиций, претворенных в мелодике Баха: «Bach war doch ein Sammelsack» («Бах все впитывал в себя»).

Тема фуги As-dur
из 1-го Wohlt. Klav.



[Не спеша]

Былина
Про Добрыню



² Мелодия немецкой пасхальной песни (Osterlied), которая имеет общие черты и с темой фуги и с запевом былины, не так близка баховской теме, как этот запев. Секстовый ход, который, как упоминалось, во многом определяет характер лада темы, в ней отсутствует. Но торжественное распевание в теме (такты 2—3) имеет в эмоциональном отношении общность с конечным возгласом-припевом Osterlied (такты 4—5).

Фуга As-dur из 1-го
Wohlt. Klav.



[Медленно, торжественно]

Osterlied
Пасхальная песня
(1600, 1607, 1608, 1617 и 1619)



Frew dich, du hi. mels. ko. ni. gin. [frew dich Ma. ri. a!]
Не - ба ца-ри-ца, ра-дуй-ся, [ты, о Ма-ри-я!]

Общая основа этих мелодий заключается в их ладовом строении и значении начальной попевки.

Тема фуги g-moll (Wohlt. Klav., том II) может служить примером использования Бахом отдельных попевок народных мелодий.

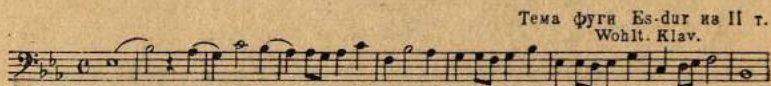
Основной материал ее темы, несмотря на минорный лад, чрезвычайно близок началу запева былины «Добрыня и Илюшенька» (эпос донских казаков):



В развитии темы-имитации основного материала эта попевка повторяется полностью, сохраняя измененные в ней соотношения квартового трихорда: м.3—б.2 вместо б.3—м.2.



Небезынтересны взаимоотношения тематического материала и попевок в теме фуги Es-dur и украинской веснянки «А в том саду»:



Нетрудно убедиться в том, что начало темы фуги представляет собой, как мы уже наблюдали и в других случаях, конспективное изложение народной мелодии, которое связано с ее «контурно-рельефным» начертанием и увеличением динамики развития:

Начало темы фуги
- вступление и
основная попеvка



Начало веснянки
- вступление и
основная попеvка



Так же как и в веснянке, в теме фуги квартовая попеvка образует кульминацию; все последующее развитие мелодии значительно более длительно, чем до кульминации, и заключается в постепенном изживании эмоциональной «зарядки».

В сложном вариационном развитии мелодии веснянки неизменной остается вторая часть основной попеvки:



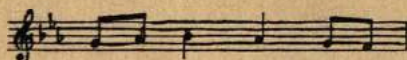
наиболее распевная и образующая кульминацию.

Ладовой основой развития мелодии является очень легкое накладывание оттенков фригийской и дорийской красок, но по существу не прерывающийся мажор с переменным утверждением нижней тоники и нижней квинты и окончательным утверждением нижней тоники¹.

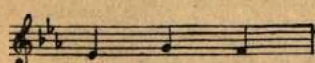
¹ Оттенок фригийской ладовой краски вносит основная попеvка:



фригийский и дорийский оттенки — первая часть ее варианта:



Опирающийся на нижнюю тонику и нижнюю квинту мажор утверждается во вступлении и заключении первой части мелодии:



в варианте ее заключения:



в концовке мелодии в целом:



Ладовая сторона темы фуги и мелодии веснянки близки, несмотря на утверждение в теме фуги нижней квинты, а не нижней тоники, как в веснянке. Эта близость основана на подчеркнутом значении тоники и квинты лада, на постоянном присутствии его мажорной краски, несмотря на наличие оттенков других ладовых красок. В теме фуги чередование мажора с оттенками минора фригийского и дорийского ладов следующее: мажор—минор фригийский—минор дорийский—минор фригийский—мажор (модуляция в V ступень).

Нейтрализация минора происходит благодаря квартовым ходам и трихордовым последовательностям (см. отметки на-верху нотного стана):

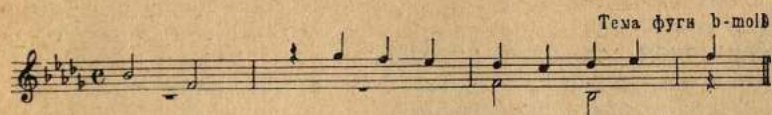


«Тройная» близость существует и в области интонаций плача и причета как песенных жанров и лирического распевания этих интонаций¹. Об этом свидетельствует целый ряд народных лирических мелодий, а также темы прелюдий Баха *cis-moll* (Wohlt. Klav., том I) и *fis-moll* (Wohlt. Klav., том II). Славянской мелодике в этих прелюдиях близки не только самые темы, но и сопутствующие их развитию тематические образования. В прелюдии и фуге *fis-moll* они похожи на народные попевки:



¹ Укажем также на «тройную» близость песен немецких празднично-хороводных, русских величальных, темы менуэта из первой сюиты для виолончели и мелодии из мессы *b-moll* (см. стр. 43).

Тема фуги b-moll близка мелодии русской песни «Строил миленький палаты». Из тем, основанных на лирическом распевании интонаций плача, она наиболее драматически насыщена:



Здесь опять-таки обострено и сконцентрировано содержание и основной художественный прием народной мелодии: в данном случае — распевание горестных интонаций. Лирические элементы отступили перед драматическими: распевность — перед речитативностью (хотя речитативностью песенной). Обострены контрастирующие элементы: вступление замедлено, отделено от последующей мелодии паузой, образуется взлет на напряженный вводный тон верхней квинты. Имеет место большая ладовая обостренность и насыщенность.

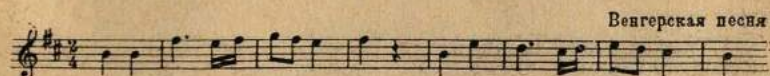
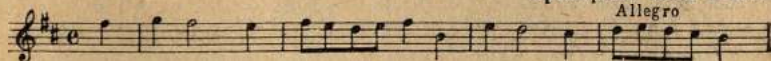
*
* *

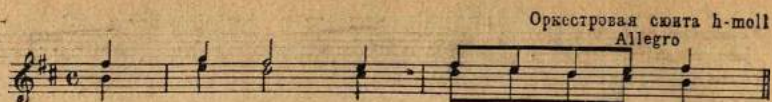
Как уже упоминалось, условные народные прообразы баховских тем обнаруживаются и в венгерских песнях.

Тема оркестровой сюиты h-moll и приведенная ниже мелодия венгерской народной песни близки в интонационно-ритмическом и ладовом отношении, а также по принципу развития и формообразования.

Развитие их мелодий основано на имитации темы, данной в начале, причем эта имитация относится к основному изложению как второй голос. Таким образом, первая и вторая части в соединении дают гармоническую вертикаль:

Оркестровая сюита h-moll
Allegro





Имитация основного изложения темы может находиться также в отношении ее верхнего голоса, как, например, в данной мелодии венгерской песни:



Ладовая сторона этих мелодий определяется минором в диапазоне квинты, привлечением верхнего полутонного вводного тона для утверждения верхней ступени лада (путем ее опевания), противопоставлением ладовой «ячейки» V ступени, как наиболее отдаленной от точки покоя — нижней тоники, — «ячейке» кварты, как наиболее устойчивой.

Изложение тем и их имитация происходят соответственно этому противопоставлению, что и порождает форму вопроса-ответа.

Наибольшая близость между этими мелодиями существует в имитациях тем.

Разница между мелодией венгерской песни и темой Allegro оркестровой сюиты h-moll основана на инструментальном (оркестровом) интонационно и ритмически обостренном изложении темы сюиты.

Приведенные выше принципы мелодического развития и формообразования мелодий характерны для той части венгерских песен, которые более близки славянским, и для самих славянских песен.

На этих же принципах, но в несколько ином виде основана тема Аллегро оркестровой сюиты a-moll, близкая по характеру мелодии части венгерских и южнославянских песен:



В народной песенной культуре подобные мелодии могут быть связаны с практикой хорового пения или, очевидно, как в данном случае, с практикой инструментальной музыки. Они содержат элементы скрытого двухголосия (органный пункт, бурдонирование на тонике):



Наряду с имитацией в более устойчивой «ячейке», в этой мелодии имеет место прием, характерный для многих немецких песен: фригийское наклонение в диапазоне кварты (такт 1) в пределах звукоряда другого лада при большом значении терции и завершения на ней мелодии.

Мелодия, близкая венгерской народной песне, но также измененная оркестровым изложением, звучит в *Andante* сюиты № 1 для флейты (h-moll):



Напряженность развития этой мелодии основана не на противопоставлении двух сфер лада — менее устойчивой и более устойчивой, как это имело место в предыдущих мелодиях, а на другом, также народном принципе развития: взятый вначале крупный интервал, намечающий крайние тоны звукоряда, заполняется лишь в конце строфы. Этот прием существует и в приведенной венгерской песне.

Опевание-утверждение тона, отдаленного от точки покоя, то есть квинты, ее верхним полутоновым вводным тоном — прием, характерный для венгерских народных песен определенных традиций. Типична и сопровождающая его ритмическая обостренность. В измененном виде мы видим этот прием в мелодии *Allegro* органного трио № 7.

Смысл и значение этого приема — создать максимальное напряжение. В органном трио оно увеличивается благодаря привлечению нижнего полутонного вводного тона (см. такты 1—2):



Как видно из двух последующих тактов, в этой мелодии существует переменная функция тонов (*c—g*) в их значении как устоев.

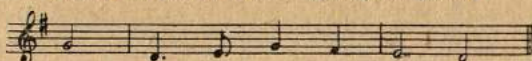
*
* *

Обращаясь к народным творческим традициям или непосредственно к песенным интонациям, избранным им для данного произведения, Бах, не нарушая народных основ, изменяет их соответственно своему творческому замыслу. Так, в темах инструментальных произведений Баха по сравнению с близкими им народными мелодиями обострены интонационные и ритмические отношения. Темы Баха более четки и рельефны и при сохранении распевности носят более инструментальный характер.

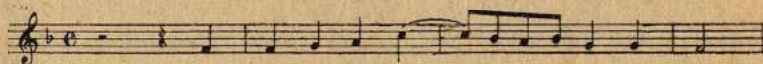
Изменения или новые черты, которые мы видим в них при сравнении с народными мелодиями, вызваны в большой степени тем, что мелодия народной песни не всегда может служить темой нового произведения — особенно полифонического. Для этого нужны определенные соотношения между содержательностью мелодии, богатством ее образов и лаконизмом выражения, между законченностью мысли и возможностью ее дальнейшего развития; нужны элементы, на основе которых могут быть созданы другие образы нового произведения — всегда значительно большего по масштабу. Но именно в пределах старой крестьянской культуры сформировался тип песен с данной в начале темой (запевом), предельно лаконичной и в то же время богатой возможностями дальнейшего развития.

Очевидно, мимо слухового опыта Баха подобный вид песен пройти не мог. Такие запевы-темы мы встречали в ранее приведенных песнях. Вот еще несколько примеров:

Nun, blühe Linde, blühe Цвети, липа, цвети

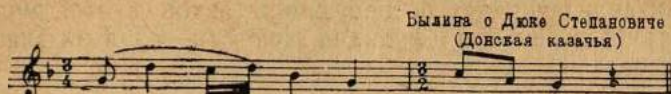


Der Markgrafensohn Сын маркиграфа



Как у нас было во прошлом году
(Русская)





На основании данных анализа и сопоставлений можно сделать вывод, что в музыке Баха имели значение и те приемы тематического развития, которые выработались в творческой практике народной песенной культуры, в частности в песнях этого типа.

*
* * *

Для появления произведений того или иного плана в творчестве композиторов должны существовать определенные предпосылки в области народной песенной культуры. Симфонизм Чайковского не мог бы существовать в его настоящем виде вне мелодики русской протяжной песни, так же, как медленные части симфоний и сонат Бетховена — вне немецких лирических песен, этих замечательных народных *Andante*.

В непосредственной связи с обращением Баха к старой крестьянской мелодике стоит песенность его фуг, на которую обратил внимание первый его биограф — Форкель. И она же дала основание Б. В. Асафьеву говорить о хоровом становлении баховских фуг. Мелодика старой крестьянской песни и связанные с ней творческие традиции и художественные приемы не ограничиваются их присутствием в данных темах — на развитии тем основано развитие всего произведения; таким образом, народнопесенная мелодика со свойственными ей ладовыми, интонационными и ритмическими отношениями становится неотъемлемой частью произведения в целом. Тем самым она попадает в условия непрерывного взаимодействия со свойственными этим произведениям тонико-доминантовыми функционально-гармоническими отношениями. Одновременное существование в музыке Баха двух противоречащих друг другу систем — старого и нового музыкального мышления, ладового мелодического и функционально-гармонического, со спецификой их интонационно-ритмических отношений и принципами формообразования, составляет одну из существенных сторон драматургии музыки Баха.

ВЫВОДЫ. ПОСЛЕСЛОВИЕ

Выводы, к которым мы приходим на основании всего вышеизложенного, следующие.

Творчество Баха было всеобъемлющим как в области его связей с музыкальной культурой, создаваемой композиторами, так и в его народнопесенных истоках и связях.

В мелодике Баха запечатлено современное ему народнопесенное творчество во всем многообразии живущих полной жизнью традиций и жанров.

С новой народной песней Бах был связан преимущественно жанрово-бытовой стороной своего творчества. Во времена Баха в новых слоях народного песенного творчества преобладал жанровый характер. Устоявшиеся интонации и попевки, типические музыкальные образы и вековые традиции, которые были необходимы Баху в его произведениях философского и лирического плана, в новой песне еще отсутствовали.

В мелодике Баха, в частности в его темах, отразился процесс освоения в народном музыкальном мышлении функциональных гармонических отношений, которые проявлялись в новых слоях и жанрах народного песенного творчества (бюргерской песне, в песне самых демократических слоев городского населения, сельской песне). В мелодике (темах) Баха указанный процесс отразился в его подлинно народном содержании и типах мелодий: 1) с преобладанием гармонических отношений при развитии мелодии по тону трезвучий; 2) с переосмысливанием ранее существовавших функциональных взаимоотношений тонов, связанных с ладовой функционально-мелодической системой, при сохранении характерных для нее мелодических оборотов, попевок, интонационных и ритмических взаимоотношений и принципов внутриладового строения и развития: тип мелодий, в которых наиболее ярко проявилось сосуществование двух систем — старой и новой.

Бликие народной мелодике темы внежанровых и преимущественно инструментальных произведений Баха связаны с мелодикой старой немецкой крестьянской песенной культуры; с народным музыкальным мышлением, оперировавшим откристаллизовавшимися на протяжении веков попевками, обобщающими типическими музыкальными образами. Эта связь проявляется непосредственно в использовании интонаций, в претворении и развитии творческих принципов и художественных приемов, сформировавшихся в пределах старой песенной культуры.

В старой немецкой крестьянской песенной культуре было особое богатство, обусловленное распространенностью в ее

пределах традиций песенного творчества юго-западных, восточных и северных славян, а также венгров.

Бах чрезвычайно разносторонне использовал это богатство. В его темах звучит мелодика славянских и венгерских песен различных жанров: песен лирических, лирико-эпических, героико-эпических; песен, связанных с распеванием интонаций плача, а также празднично-величальных, хороводных и плясовых.

Что касается польских танцев, то ввиду их распространения в бюргерском быту они занимают в мелодике Баха место, аналогичное бюргерской песне. В ряде баховских произведений польские танцы, так же как и другие (французские, немецкие и английские), приобретают гораздо более глубокое эмоциональное содержание, далеко перерастающее границы танцевальной музыки.

Критерием отбора Бахом интонационного материала являлась завершенность музыкального образа и богатство возможностей его дальнейшего развития.

Критерием использования интонационного материала было соответствие заключенного в нем образа творческому замыслу или возможность его преобразования соответственно этому замыслу.

В произведениях Баха мы отмечаем ряд творческих принципов и приемов претворения народнопесенных интонаций, близких народной мелодике указанных слоев и жанров. Они заключаются в выявлении сущности, «конспективном» изложении народной мелодии, сопровождаемом предельным лаконизмом и «контурно-рельефным» начертанием как при сохранении вокально-песенного начала, так и при специфически инструментальном изложении. При этом наблюдается увеличение динамики развития благодаря выявлению существующих в мелодии контрастных элементов и их усилению.

Характерным для творчества Баха является углубление, развитие и обогащение народных творческих традиций и художественных приемов.

*
* *

В короткой работе предварительного плана, плана «разведки», трудно, да и вряд ли возможно раскрыть всю значимость для музыки Баха вековой творческой практики песенной культуры народных масс.

Но автор будет считать свою цель достигнутой, если в работе найдутся достаточно конкретные доказательства существования кровной связи мелодики Баха с этой песенной культурой во всем ее богатстве и разнообразии.

Автор будет считать свою цель достигнутой, если приведенные материалы послужат подтверждением того, что на-

роднопесенные связи музыки Баха потому так сильны, что обусловлены содержанием его творчества.

В то время, как вся современная Баху жизнь была подчинена иерархии и право на человеческое существование и человеческое достоинство считалось принадлежностью только тех, кто стоял на высших ступенях иерархической лестницы, в то время, когда человеческое достоинство жестоко топталось на каждом шагу, Бах с величием художника-гуманиста говорил в своем творчестве о духовной силе и красоте человека — вне зависимости от сословия; с величием художника-гуманиста он пренебрег вкусами сильных мира сего, отвергавших культуру своего народа, и проник в самую сущность мелоса, который веками создавался в недрах народных масс.

Прекрасным и мудрым языком своего народа, обогащенным величайшим гением, Бах говорил о Человеке, о вечной красоте природы, о радости жизни и величии мироздания.

КЕРШНЕР ЛИДИЯ МИХАЙЛОВНА
НАРОДНОПЕСЕННЫЕ
ИСТОКИ МЕЛОДИКИ БАХА

Редактор Ю. Розанова
Техн. редактор Е. Непомнящая
Корректор Ю. Фельдман

Подписано к печати 25/V 1959 г.
Ш 04609. Форм. бум. $60 \times 92^{1/16} =$
3,25 бум. л.—6,5 печ. л.—5,93
уч.-изд. л. Тираж 2 000 экз. Зак. 2291.
Гос. № 26788

17-я типография Управления
полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза

3 p.

44 801

28



2010260507