

А. Чехунина

**Феномен бахианства
в контексте психологии музыкального творчества
(к проблеме психологической установки)**

Актуальность темы определена, в первую очередь, безусловной значимостью немецкой музыкальной традиции, представленной в европейском культурном пространстве прежде всего фигурой И.С. Баха, в становлении профессионального музыкального творчества. Универсализм музыкального мышления и творческого метода немецкого композитора во многом определили пути развития европейской музыки последующих эпох и остаются актуальными в контексте современных общехудожественных тенденций. У многих исследователей баховского творчества находим указание на то, что Бах являлся чрезвычайно весомой фигурой для современников, бахианство же романтиков, как известно, не менее значимо, чем ориентация на бетховенскую музыкальную эстетику.

Одновременно – отрицание романтизма и декларация авангардных позиций в композиторской и исполнительской практике 20 века – также нередко проходит под знаменем бахианства (А.Шёнберг, П.Хиндемит, К.Пендерецкий, Г.Гульд, Х.Риллинг, К.Рихтер, П. Шрайер и др.). В этом плане обобщение бахианства как феномена стилистической выстроенности музыки эпохи романтизма и антиромантизма 20 столетия заслуживает специального исследовательского интереса.

Объектом данной статьи выступают стилистические ориентиры музыки 19-20 веков в её антитетических тенденциях романтизм-антиромантизм, *предметом* – бахианство в качестве авторской установки

творчества композиторов-романтиков и представителей антиромантического направления минувшего столетия.

Цель статьи – выявление бахианских стилистических проявлений в музыке 19-20 веков в аспекте психологии установки авторского (композиторского и исполнительского) творчества.

Конкретными задачами статьи явились: 1) обобщение сведений по бахианству 19-20 столетий в сфере композиторской и исполнительской деятельности в свете психологии установки; 2) анализ образцов композиторского и исполнительского творчества музыки указанного периода с позиций выявления «знака Баха»;

Методологическими основаниями данного материала явились ключевые позиции системного, культурологического, историко-стилевого методов, компаративного подхода, т.к. в данном исследовании речь идёт о сравнении позиций музыковедения и элементов психологической науки, а также рассмотрение бахианства как антитетического образования от 19 к 20 веку. Привлекается также концепция психологической установки Д. Узнадзе [7] и основные положения музыкальной психологии [1].

Научная новизна статьи заключается в следующем:

1. впервые выдвигается целостная концепция бахианства в противоположностях романтического и антиромантического осмысления его от 19 к 20 веку;
2. впервые в концепцию бахианства на равных включено композиторское и исполнительское творчество;
3. инновационным моментом работы выступает специально музыковедческая трактовка концепции психологической установки (по Д. Узнадзе) с выходом на стилевой анализ.

Практическое значение статьи заключается в возможности использования её основных положений в курсах музыкальной психологии, теории и истории культуры, истории музыки.

Творчество И.С. Баха образует определенный исток композиторского и исполнительского творчества последних двух столетий, заключая в себе в «сжатом формате» всё разнообразие этического и художественного опыта данного исторического периода. Бахианство романтиков было всеохватывающим, поскольку почти все национальные композиторские школы ориентировались на баховскую полифонию как источник своих новаций.

Несмотря на характерный для композиторов-романтиков интерес к мелодии, колориту, тембру, фактуре и гармонии их внимание было приковано к универсальной специфике музыки немецкого композитора, в котором они видели истоки своего художественного мышления, вплоть до парадоксального утверждения что Бах, «собственно говоря, романтичен» (как писал К.М. Вебер в одном из своих писем в 1821 году). «...Вагнер, сочиняя «Тристана», играл «Хорошо темпированный клавир», упиваясь баховской «бесконечной мелодией», которая в контрапункте голосов образует необычную гармонию; одна из наиболее смелых по гармоническим новшествам фантазий Листа написана на тему ВАСН; Бетховен в поздний период творчества или Брукнер, Брамс, Рeger – каждый по-своему – полагали, что развивают принципы баховской полифонии и т.д.» [3, с.188]. Позднее, в период формирования принципов «новой музыки» на рубеже 19-20 веков, А.Шёнберг заявлял, что он – от Баха, а серийная музыка – от баховской полифонии.

19-20 столетия можно обозначить как период интенсивного осмысления баховской музыки, который порождает целый ряд авторских «рефлексий»-интерпретаций в самых различных областях музыкального творчества. Минувший век демонстрирует разнообразие проявлений бахианства, и особенно в различных сферах исполнительского искусства. Г. Гульд, как известно, является легендой современного бахианства, его творчество представляет исключение в широком спектре исполнительского мастерства

20 столетия, поскольку канадский пианист сознательно абсолютизирует баховский вектор, формирующий его личностную авторскую установку. П. Шрайер, известный как авторитетный интерпретатор немецко-австрийской камерной вокальной музыки, отказавшись в 1999 году от певческой карьеры, тем не менее, оставляет за собой лишь одно «творческое право»: единственным его репертуарным предпочтением остаются баховские пассионы, в которых он совмещает функцию дирижёра и исполнителя партии Евангелиста.

Трактовка П. Шрайером сочинений И.С. Баха отлична от любой исполнительской традиции, для неё характерны ускоренный темп и обострённая артикуляция и фразировка, это отличает её от «классических» прочтений баховской музыки другого авторитетного исполнителя и представителя бахианства 20 столетия — К. Рихтера. Последний, кстати, даже личностно-профессиональными установками моделирует баховский прототип: К. Рихтер известен не только как дирижёр-интерпретатор практического всего баховского наследия, но и как органист и клавесинист, работавший в церкви св. Фомы в Лейпциге. Х. Риллинг — другой немецкий дирижёр — является крупнейшим специалистом по хоровому наследию И.С. Баха. Его исполнительская практика — это уникальный случай творческого освоения поистине «океана» музыки Баха, дирижёром в период 1970-1985 гг. записана вся церковная музыка Баха, а это около 1000 сочинений. Кроме того, очевидное бахианство Х. Риллинга реализовывалось и в сфере культурно-просветительских акций по подобию деятельности Ф. Мендельсона: в 1965 г. им был основан «Bach Collegium» в Штутгарте, в 1981г. — Баховская академия там же. Х. Риллинг также является одним из основателей и художественным руководителем Международного Орегонского баховского фестиваля Oregon Bach Festival. Безусловный вклад в развитие бахианства прошлого века внесла так называемая так называемая «аутентичная школа», представленная такими именами как Н. Арнонкур, Ж. Леонхардт, М. Корбоз и др.

Однако в процессе осознания феномена бахианства так или иначе «включаются» психологические составляющие творческой деятельности, позволяющие «вскрыть» механизм формирования авторской установки. Изучение явления установки в композиторском творчестве составляет особый интерес и неоспоримую сложность. Психологическая установка позволяет несколько прояснить деятельность бессознательного компонента психики и ее участие в творческом процессе. Психологические проблемы творческой деятельности человека неоднократно подвергались исследованию с позиций установки как современными психологами (Д. Узнадзе, А. Шерозия, Д. Ковда и др.), так и музыковедами (Е. Назайкинский, М. Арановский, В. Медушевский, А.Климовицкий, А. Муха). Ученые сходятся во мнении, что побудительный мотив к творчеству (собственно, мотивация творчества) не всегда является осознанным актом, хотя чаще всего выступает результатом сознательной деятельности. Участие сознательных и бессознательных процессов в творческой деятельности зависит от лежащих в их основе тех или иных установок личности, *актуализированных* в момент творчества. «Актуальность Баха» феноменальна по своей сути, поскольку она является «мотивацией» творческого процесса нескольких поколений музыкантов и обладает так называемой «продолженностью смыслов», активизируя, таким образом, культурную память музыканта-творца.

Разрабатывая концепцию установки, Д.Узнадзе подчёркивает первостепенность такого явления как *теоретическая потребность*, которая является специальным объектом психической активности человека – размышления, и которая формируется «...по мере развития условий его социальной, его культурной жизни» [7, с.29-30]. На основе многочисленных экспериментов Д. Узнадзе пришел к выводу, что проблема установки возникает на основе общей теории действия, согласно которой ни одна деятельность не начинается с «пустого места», ее возникновению предшествует готовность субъекта к определенной форме реагирования, возникающая на основе фиксированной установки. В данном случае

музыковедческая интерпретация специального подхода Д. Узнадзе выводит нас на необходимость расшифровки «культурного фундамента» авторской установки, формирующего указанную теоретическую потребность. Принадлежность к национальной традиции, к конкретной композиторской или исполнительской школе, личностные психологические факторы – всё это составляющие целостного психологического комплекса, генерирующего творческий потенциал творца.

Учитывая специфику актуальных для современной музыкальной науки культурологических позиций расширения художественного знания, теория установки Д. Узнадзе даёт исследователю возможность «расшифровки» онтологических смыслов бахианства, «запечатлённого» в разнообразии музыкальных структур самых различных эпох и стилей и может являться самостоятельной методологической установкой, очерчивая, таким образом, конкретный аспект рассмотрения предмета. Интерпретация бахианства как магистральной установки авторского музыкального творчества 19-20 ст. даёт возможность углубиться в логику «моделирования по образцу» и интерпретаций исходной модели (музыки Баха) в разнообразии стилевых проявлений профессиональной музыкальной традиции указанного периода.

В наследии Ф. Листа, например, до последнего времени не высвечивалось его органное творчество – но именно для органа написаны им Вариации на тему BACH. Аналогичным образом обнаруживалось бахианство Р. Шумана, у которого восхищение музыкой Баха породило символику многограммы ASCH, мыслимую композитором как некий «карнавал букв», воплощённый во всевозможных тематических комбинациях на высотностях ASCH в цикле «Карнавал». Ф. Мендельсон выстроил стратегию жанровой эволюции своего творчества по принципу сближения с хоровой монументальной лирикой великого композитора 18 столетия. «Вторичный» романтизм И. Брамса и М. Рegera, питавшийся стимулами шумановской новеллистичности и вагнеровских «томлений»,

так или иначе сопрягались с полифоническими принципами музыкального мышления Лейпцигского мастера.

Можно утверждать, что романтический принцип музыкального творчества вырабатывался своеобразной «ссылкой» на музыку И.С. Баха. И это очевидно в знаковом для романтической музыкальной традиции романтической эпохи – «Каприсах» Н. Паганини, переложение которых для фортепиано, осуществленное Ф. Листом, выполнено было с коррекцией на виртуозный принцип звучания скрипки. И Лист, и Паганини утверждают новый звуковой идеал инструмента – «скрипки-оркестра», который формирует новые художественно-технические параметры данного инструмента в восприятии современников. Именно эта идея «универсальной оркестральности» вдохновляла Листа, который, опираясь на вышеназванную идею Паганини, выстроил оригинальную концепцию «неистового» романтизма.

При всей кажущейся романтичности данного авторского подхода, можем утверждать, что все же стимулом для подобной стилистической переориентации выступила скрипка Паганини, «оркестральность» мышления которого обнаруживалась посредством почти клавишной фактуры с эффектами скрытой полифонии. Как известно, Н. Паганини, сознательно моделировал скрипичное многоголосие И.С. Баха, природа которого определена спецификой именно немецкой скрипки – с другим типом подставки, облегчавшим игру двойных нот и аккордовых комплексов. Итальянский виртуоз воспроизводил особенности баховской фактуры средствами итальянской скрипки, создавая тем самым техническую сверхзадачу выразительной игры. Первый каприс Паганини, воспроизводящий в E-dur, то есть в тональности “идеального состояния” романтиков, прием гармонических фигураций Прелюдии C-dur из I тома ХТК И.С. Баха открыл цикл из 24 каприсов-этюдов-сонат (именно таков тип жанровой метафоры этих композиций). Такой весьма специфической интерпретацией баховской стилистики Н. Паганини предвосхитил не

только поэмные циклизации Этюдов Ф. Листа, но в наибольшей мере Прелюдий и Этюдов Ф. Шопена.

Особое значение приобретает бахианство «немецкого бидермейера», представляемое именами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и многих других авторов. Необходимо отметить принципиальную стилевую многосоставность авторского стиля Ф. Шуберта, например, у которого тематическое и стилистическое цитирование, И.С. Баха образовало глубинный смысл его искусства, воплощая бидермейеровскую идею «великого в малом». Отмечаем завуалированную массивность хоральных пластов и скрытой полифонии в вокальном цикле «Лебединая песнь» австрийского песенника, в том числе прямую цитату из Фуги *cis-moll* из I т. ХТК И.С. Баха. В своих зрелых произведениях Ф. Шуберт решает проблему индивидуального авторского стиля и в преемственности, и в отрицании драматической диалогичности, апробированной на раннем этапе творческого становления, выстраивая разнонаправленные жанровые показатели по «вертикали», в контрастно-полифонических сопряжениях. Апеллируя, таким образом, к барочным проявлениям в своей музыке, австрийский композитор со всей очевидностью конкретизирует «немецкость» этих проявлений, моделируя» в рамках малого жанра стилистику и интонационные аллюзии музыки И. С. Баха. Такого рода эклектичное смешение «своего» и «чужого» в контексте художественного минимализма жанра *Lied*, сообщает сочинениям Ф. Шуберта необычайную смысловую ёмкость, ставя их в один ряд с «большими» творениями немецкой музыкальной традиции.

В вокальных миниатюрах, образовавших цикл «Лебединая песня» (1828 г.), обращает на себя внимание сознательное бахианство Ф. Шуберта. Наиболее непосредственно это выражается в «Двойнике» (текст Г. Гейне). Композитора излагает одну из самых известных тем баховских фуг, построенной на теме Креста, не одногласно, как в «первоисточнике», а в хоральной фактуре, как бы в гипертрофии стилевых «знаков» И. С. Баха – темы-символа и хорала. Прием остинато на хоральной теме с выделением

тематически значимых ходов, ассоциируемых с баховской риторикой, находим и в других песнях «Лебединой песни».

В песне «У моря» (текст Г. Гейне) фактура фортепианной партии излагает тему в «хоральном стиле» с дублированием ее мелодического голоса в вокальной партии. «Архаическая» аккордовая хоральная вертикаль присутствует и в «Портрете» (текст Г. Гейне). «Город» (текст Г. Гейне) демонстрирует барочный приём остинато «изобретательной» фигуры, звучащей в фортепианной партии, вызывающий аналогии к старинным композициям; хоральная фактура в единстве с пунктирным ритмом образует фактурно-звуковую аллюзию «музыки бичевания» из «Страстей» И. С. Баха.

В «Атланте» (текст Г. Гейне) в основе музыкально-тематического материала фортепианного вступления выделен мотивный ход, родственный характерным оборотам баховских фуг с опеванием уменьшенной кварты, и придающий особое энергетическое напряжение темы-зерна, в которой концентрируется вся интонационно-динамическая интенсивность последующего тематического развёртывания. Такая символическая «окраска» основного тематизма фортепианного вступления придаёт особый смысл и образу-символу, заложенному композитором в название миниатюры: образ Атланта выступает как символ высокой Героики и Жертвенности, несущей все беды мира.

Поразительно бахианство Ф. Шуберта в «Серенаде» (текст Р.Рельштаба). Вокальная мелодия этой известной миниатюры содержит скрытое голосоведение, так характерное для большинства тем баховских арий с характерным нисходящим секвенционным движением в одном из голосов скрытого двухголосия. Музыкальный «знак» стиля И. С. Баха ассоциирует любовную лирику «Серенады» с образами возвышенной молитвенности музыкального выражения: вдохновенная рыцарская любовь-служение запечатлена в миниатюре венского мастера. И еще один «знак» музыкального барокко: в фортепианном вступлении на линию баса в ритме умеренного «шагового» движения в стиле пассакалии накладывается

гармоническая фигура мандолинного аккомпанемента, вновь открывая перед нами всю «сложность» художественного смысла «простой» любовной серенады.

Обобщая эти краткие описания вокальных миниатюр австрийского композитора, с очевидностью можно отметить тот факт, что наиболее яркие и однозначные цитаты из баховского стиля звучат в сфере фортепианного сопровождения, образуя особую тематическую и драматургическую значимость инструментального пласта вокального жанра. Мелодическая партия большинства песен не содержит в себе какого-либо напоминания о бахианстве их автора, в то время как партия фортепиано концентрирует в себе музыкальные знаки-символы. Подобный принцип «инструментальной вокальности» находим позднее в музыкальных драмах Р.Вагнера, драматургическое развитие которых, посредством системы *инструментальных* лейтмотивов, развёртывается именно в оркестре, минуя вокальную «жизнь» главных персонажей.

Бахианство Ф. Мендельсона очевидно в его фортепианных опусах и в его организационной деятельности в Баховском обществе, но это качество имеет место и в его «Песнях без слов», которые воспроизводили в стилевом упрощении риторику инструментальных, в том числе многоголосных арий И.С. Баха.

Романтики абсолютизировали органную инструментальную кантилену И.С. Баха, наполняя фортепианные звучания аналогиями к органной мощи и неисчерпаемой «многогласности» этого духового по своей природе (и клавишного по механизму) инструмента. Проявлением этого специфического «органного пианизма» стали произведения И. Брамса и особенно М. Рegerа, породивших знаменитые обработки для фортепиано баховских хоральных Прелюдий (например, популярная до сегодняшнего дня Прелюдия h-moll Баха-Зилоти и др.). В творчестве М. Рegerа индивидуализированность вагнерианских установок, опосредованно базирующихся на музыкальной риторике и принципе линейности,

характерными для стиля Баха с одной стороны, и брамсовское демонстративное «цитирование» музыки Баха с другой, образуют органическое слияние, «диффузию стилей», в которой эклектичность этих стилевых соединений становится подчеркиваемой и выразительно самодостаточной.

Гипертрофированная акцентуация на одном интонационно-событийном ряде сообщает вагнеровскому «Тристану – сочинению, вобравшему в себя весь «генокод» музыкального романтизма, – принципиальное *однообразие* выражения, которое разбивает основы драматической драматургии классического европейского театра. В связи с «Тристаном» проблемы лирико-эпической драматургии всплывают в полноте и определенности, детерминируя находки статического театра символизма. «Преодоление драматизма» событийной бездейственностью в сценических ситуациях «Тристана», переносящих смысловой вес на психологию выражения, относит нас к нравственно-психологической музыкальной выразительности баховского типа и сообщает музыке Вагнера качество баховского «пребывания в одном состоянии» рождаемого непрерывным интонационно-смысловым развертыванием исходной темы-образа. Поэтому именно баховский «ген» музыкальной драматургии, провозгласивший способность музыки семантически оформлять экзистенциальный опыт, позволяет современным исследователям утверждать, что «оперы Вагнера – это картины зафиксированных мировых состояний..., в них реализуется принцип непрерывного развития: возникает музыкальный континуум, в котором нет координат, точки приземления, границ и перерывов. Есть беспредельное целое, в виде которого существует мироздание, но в котором не обретает якоря человеческое существо...» [6, с.152-153].

Процессуальность, заявленная в преемственности от бетховенского симфонизма, через лейтмотивные «темы-знаки» ориентирует на баховский драматургический источник: лирико-эпический композиционный принцип развития от «вершины-источника». Не морализующий финал классициста

Бетховена, соотносящий симфоническое завершение с общинным пением духовной кантаты, а пассионный эффект становления от гигантского «укрепляющего» композицию синтеза первого номера находим в «Тристане» Вагнера. Тристанова «Голгофа» задана во вступлении к музыкальной драме – ее самостоятельный смысл обусловил симфоническую законченность номера. И, одновременно, исполнение атасса в сценической реализации оперы указывают на органическую сращенность с последующим действием, в котором большинство тем производны от тематического материала Вступления. Композиционная заданность оперы через архитектуру Вступления уникальна даже для вагнеровского творчества.

Предельная индивидуализация авторского стиля в «Тристане» обусловила важнейшую особенность интонационного содержания музыкальной драмы: практическое отсутствие жанровой определенности тематизма. В связи с этим фактом парадоксальным является определенно выявляемое стилевое-жанровое качество фактурной организации музыкальной ткани «Тристана», в основе которой – гармоническая четырехголосная вертикаль, «завуалированная» максимально развитым голосоведением, что в свою очередь, составляет признак хоральной фактуры. Гармонический «остов» музыки «Тристана» присутствует буквально в каждом такте сочинения: то более явственно открываясь, то предельно усложняясь. Использование хоральности в таких неадекватных условиях мелодической фактуры наводит на мысль о своеобразной «герметизации хоральности» и обнаруживает некоторую «запрограммированность» музыкального мышления Вагнера на генетическое стилевое качество немецкого музыкального искусства, вопреки оценке «Тристана» Фр. Ницше как «самой не немецкой» оперы Вагнера.

Таким образом, что Д. Узнадзе в своей концепции установки называет теоретической потребностью, образует выход на специфику творчески-идеальной проекции концепции психологии установки: установки на абстракцию коллективного субъекта, переживаемой в индивидуальном

сознании в качестве личной потребности субъекта-индивида. Данная позиция чрезвычайно актуальна для искусствоведческой мысли, позволяя расширить границы интуитивного понимания целого ряда художественных феноменов, апеллирующих к таким тонким материям как психология художника, национальная специфика, художественная ментальность и т.п. Понимание художественного творчества как акта реализации первичной авторской установки в адекватных условиях того или иного стилевого качества, даёт возможность более детального и точного осмысления механизмов функционирования творческой воли творца. И этот подход имеет особые выходы в сфере музыкального искусства, которое включает метасмыслы человеческого бытия в разнообразие творческих волеизъявлений «авторских установок», порождая континуальность музыкального Логоса и взывая к его постижению.

Литература:

1. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 341 с.
2. Гинзбург Л. Пабло Казальс. – М.: Музыка, 1966. – 245 с.
3. Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. – Л.: Советский композитор, 1987.
4. Коган Г. Феруччо Бузони. – М.: Музыка, 1964. – 192 с.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. – К.: Музична Україна, 1990. – 183 с.
6. Суханцева В. Метафизика культуры. – К.: Факт, 2006. – 368 с.
7. Узнадзе Д.Н. Теория установки. – М.: Институт практической психологии, Воронеж.: НПО „МОДЕК”, 1997. – 448 с.

Чехунина А. Феномен бахианства в контексте психологии музыкального творчества (к проблеме психологической установки). Статья посвящена рассмотрению феномена бахианства в профессиональной

музыкальной традиции 19-20 веков в аспекте реализации психологической установки автора (композитора и исполнителя).

Чехуніна А. Феномен бахіанства в контексті психології музичної творчості (до проблеми психологічної установки). Стаття присвячена розгляду феномену бахіанства в професійній музичній традиції 19-20 століть в аспекті реалізації психологічної установки автора (композитора і виконавця).

Chekhunina A. The phenomenon of bakhianstva is in the context of psychology of musical creation (to the problem of the psychological setting). The article is devoted to consideration of the phenomenon of bakhianstva in professional musical tradition 19-20 ages in the aspect of realization of the psychological setting of author (composer and performer).