

RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND HARMONY IN CHORAL WORKS BY J. S. BACH

Abstract: The article is devoted to the influence of the verbal text on the harmony in the music of J. S. Bach. The basis of the analysis is the fundamental work of Albert Schweitzer. The conclusion is that the impact of the text on harmony is limited. It develops in its own laws.

Author information:

Nikolay Andriyanov
Ass. Prof. Nikolay Andriyanov, Ph.D.
Pedagogical Faculty
at „Konstantin Preslavsky“ – University of Shumen
✉ andriyanov@abv.bg
🌐 Bulgaria

Keywords:
Verbal Text, Harmony, Chorale, Cantata,
Passion.

Делят ни близо 270 години от смъртта на Й. С. Бах – колосална личност в световната музикална история, чиито произведения продължават да ни вълнуват със своята емоционална сила и покоряващо въздействие. Днес за пореден път се налага равносметката, че в същността си творчеството на гениалния композитор съдържа множество въпроси от различни области на музикознанието, изясняването на които практически тепърва предстои.

Стремежът към разкриване на редица закономерности в творческия процес при Бах несъмнено би допринесъл за по-доброто опознаване и разбиране конструктивните възможности на отделните изразни средства в музиката като вид изкуство. Същевременно обаче този стремеж следва да бъде разглеждан и като необходима предпоставка за решаване на един по-общ проблем: „културното идентифициране на един музикален текст от една по-необичайна гледна точка, при която художествените явления се оказват проектирани не толкова в синхронен, колкото в диахронен план. Подобна гледна точка насочва вниманието към въпроса по какви признаци можем да съпоставяме символиката на една епоха със символиката на друга, когато те са отдалечени във времето със столетия, даже с хилядолетия.“ [1: 223]

Ще направим опит да разгледаме хармонията в музикално-словесните форми на Бах – хорове и хорали. Преди за пристъпим към проблемите на композиционната техника, свързани с акордовото многогласие обаче, ще отделим внимание на въпроса за връзката между текст и музика.

Този въпрос заема централно място в книгата на Алберт Швайцер – всепризнат познавач на Баховото музикално наследство. Швайцер третира посочената връзка двойко: влияние на текста върху музиката при неговото звуково организиране – разпределение на сричките върху тоновете; отношение между метричен акцент и словесно ударение, т.е. прозодията, които обикновено не съвпадат; подчертаване на определени срички или думи чрез хармония, мелодични скокове, ритмичен рисунок и т.н. Според Швайцер тъкмо специфичната звукова организация на текста, която изглежда неестествена, е причина словесните фрази при Бах, благодарение на постигнатата от него акустична перспектива, да придобият релефност. [2: 355]

Тази – да я наречем – външна връзка според Баховия биограф не подлежи на никакво изследване, тъй като е достигната интуитивно.

На практика известни прояви на текстово влияние върху звуковия поток могат да бъдат открити на много места – предимно в прилаганите способности за отразяване в музиката на словесно-пунктоационното разчленяване, какъвто например е паузирането:

Пример 1. Йоханес пасион, Хор № 38



Характерен похват за поставяне на запетаи в мелодичните линии е реализирането на големи скокове (вкл. на септима, октава, нона и дори децима в басовата партия) в низходяща посока на движение подобно на завършващите интонации в словесните фрази и започване на следващите такива на по-голяма височина спрямо края на предишните. В Хор № 36 от „Йоханес пасион“ при повторението само на една и съща дума – *kreuzige*, запетаите между повтарящата се мелодична фраза, подложена на имитация, проличават доста отчетливо посредством обозначението им с характерна ритмична фигура, съдържаща низходящ октавов скок (Пример 2а) – причина за моментни отдалечавания между вътрешните гласове на разстояние от близо две октави. В Пример 2б вследствие споменатото явление се наблюдава кратковременно кръстосване между несъседни партии.

Пример 2а. Йоханес пасион, Хор № 36



Пример 2б. Йоханес пасион, Хор № 25



Освен за външна връзка, Швайцер говори и за съществуването на дълбоко вътрешно единство между текст и музика. „Бах изобразява в тонове не само тялото, но и душата на словесната фраза.“[2: 355] С други думи, поставен е въпросът за музикалната изобразителност. Действително в Баховото творчество могат да бъдат открити множество моменти на онагледяване на словесното съдържание: „бурния“ мелодичен поток в Хора на ветровете от Кантата № 205 „Успокояването на Еол“ или „полюшващото“ движение в първия хор от Кантата № 206 „Носете се, игриви вълни“.

Пример 3а. Хор из Кантата № 205



Вилнейте, рушете, сравнете с земята...

Пример 3б. Хор из Кантата № 206



Вий, светли вълни, шумите т'й нежно...

„Изключителната инвенция при отделните художествени решения се проявява в рамките на една традиция, намерила красноречив израз в теоретичното наследство на някои Бахови предшественици, а така също и на негови съвременници ... низходящата посока на движение в музиката е свързана с печал, жалби, сълзи, страх, мрак, а възходящата – със смях, радост, подем, възвишеност, могъщество... Това се определя като драматургия, изградена върху семантичната функция на антитезата „небе – земя“, „светлина – мрак“, „възвишеност – низост“, „блаженство – преизподня“, „спасение – проклетие“. [3: 44]

Според Е. Курт, ако в музиката се прокрадва нагледното, картинното изображение, то неволно се употребяват понятия като „програмна музика“ и др. под., което води до погрешно естетическо тълкуване на произведенията. [4: 492] В действителност нагледността може да се прояви както в абсолютната музика, достигнала „възможния краен предел на най-абстрактно съхраняване сетивността на художествения образ“ [5: 97], така и в програмната музика. Явленията обаче са съвършено различни и дори противоположни – нещо, което се определя не от степента на образност, а от източника на художественото творчество. Ако при Бах възходящите мотиви символизират процеси, външно свързани с представата за възход – възкресение, възнесение, освобождаване, бодрост, гордост, пробуждане – то източникът на това мотивно образуване е абсолютният характер на музикалното движение. [6: 171 – 172; 392] Тази нагледност има, така да се каже, музикален произход, за разлика от програмната нагледност, която възниква от картинни или поетични източници от областта на понятийното. Именно смесването на тези два момента според Курт поражда дискусията за програмната музика. [4: 493] От такава позиция швейцарският музиколог подлага на известна критика А. Швайцер и Андре Пиро – автор на книгата „L'esthétique de J. S. Bach“ (Paris, 1907). Този въпрос е засегнат и в „Основи на линеарния контрапункт“ – другия фундаментален труд на Е. Курт. [7: 160 – 161]

Увлечен от стремежа да „преобърне“ утвърдилата се представа за Бах като композитор на чистата музика, на моменти Швайцер се отдалечава от правилното тълкуване на някои явления, срещани в творчеството на лайпцигския кантор. Според Баховия биограф вариантите хармонизации на една и съща хорална мелодия се дължат на различните текстове. С други думи – словесното съдържание е факторът, който налага изменение в многогласната обработка на даден протестантски химн. [2: 356 – 357] Предвид наличието и на външна връзка между текст и музика е възможно това донякъде да е вярно. Необходимо е обаче веднага да уточним, че има хорали, които са напълно еднакви като музика, въпреки различния си текст (№№ 1; 313 по „Брайткопф и Хертел“) или, обратно – няколко хармонични варианта на мелодия, които имат еднакво словесно съдържание (№№ 361 и 362 по „Брайткопф и Хертел“). Същевременно всяко буквално непосредствено повторение на строфа или строфи по принцип се изпълнява с различен текст – в Хорал № 133 седма и осма, а след това девета и десета строфа се повтарят шесткратно – всеки път с ново словесно съдържание. Не са малко случаите, когато вариантите на един хорал се различават незначително един от друг. Това показва, че при съчиняването на музика (в случая – при обработка на химните) Бах не винаги взема под особено внимание текста.

Позовавайки се на хоралите като доказателство за своите твърдения, Швайцер отбелязва, че големите майстори на тази форма Екард и Преториус хармонизират мелодията, а Бах – думите.

[2: 355 – 356] Биографът се позовава на придобил популярност случай: сравнявайки 12 хорални хармонизации на своя учител абат Фоглер с 12 Бахови хармонизации, Вебер оценява по-високо... Фоглер. „Не друг, а Карл Мария Вебер съвсем проникателно заяви, че хоралите от кантатите и пасионите не са по своята същност чисто музикални.“ [2: 356] В действителност ученикът на Фоглер е имал предвид, че в академично отношение хоралите на неговия учител са „по-правилни“ в сравнение с тези на Бах. [8: 230]

В същото време и Швайцер „признава“, че има случаи, в „които е почти невероятно, че един и същ художник, който така определено изхожда от характерния израз в музиката, може, когато се наложи, толкова варварски да натрапва на композициите си чужд текст.“ [2: 567] Когато Бах вече работел над „Матеус пасион“, поради невъзможност да съчини поръчана му по същото време погребална музика, той използвал някои от готовите части на Пасиона в Траурната ода. „Ако сравним двата текста, ние се учудваме с какво повърхностно нагаждане се е задоволил Бах. Възможно ли е думите „Почивай, Леополд“ да се пеят по мелодията на теноровата ария „Аз ще бодърствам при моя Исус“ от „Матеус пасион“. А щом вече с декламацията нещата стоят така, ясно е, че преработката на текста ни най-малко не държала сметка за поетичните и живописните намерения на музиката.“ [2: 506 – 507] В първи хор на Кантата № 19 „И стана война на небето“ е изобразена войната на Сатаната и неговото войнство срещу Архангел Михаил. Поради това, че пиесата е изградена върху формата *da capo* – накрая, когато войнството на Сатаната е паднало, се повтаря първият дял „И стана война на небето“, с който хорът завършва. „Това неуместно, противоречащо на текста и музиката *da capo*, което той означава по сляп навик, – пише с присъщия му творчески обективизъм Швайцер, – показва колко беззащитен е бил този единствен по рода си гений срещу формите и правилата на своето време.“ [2: 494]

И по отношение музикалния език на Бах Швайцер не винаги е достатъчно убедителен предвид твърдения, които не се основават на конкретен доказателствен материал. Според него в хоралните прелюди от „Органната тетрадка“ „мелодията върви като *cantus firmus* обикновено в горния глас – неизменна и без прекъсвания – по своя път, съпътствана от мотив, който не е образуван от мелодичната строфа, а е свободно композиран. Този мотив е възникнал от хоралния текст и съдържа поетичната мисъл, която Бах смятал за характерна за музиката, подаваща се на изразяване с езика на тоновете. Така в хоралния прелюд от „Органната тетрадка“ мелодията и текстът са застъпени едновременно, доколкото *cantus firmus* се илюстрира поетично от характерния мотив. По този начин Бах издигнал и осъществил идеала на хоралния прелюд...“ [2: 214] „Само със сбитата, характерна линия на контрапунктичния мотив Майстора изразява всичко, което трябва да бъде казано, за да изясни връзката на пиесата с текста, чието заглавие тя носи. Следователно „Органната тетрадка“ не само има значение в рамките на развитието на хоралния прелюд, но е и едно от най-големите събития в музиката изобщо. Никой преди него не е съотнасял така текстовете и чистата музика; никой не е предприемал това по-късно с толкова прости средства. Същевременно в това произведение за пръв път се разкрива същността на Баховото изкуство...“ [2: 215] И по-нататък: композиторът „се домогва до пластично изразяване на мислите и стига дотам, че създава музикален език“. [2: 215] Учудващо е, че след изказване на такова интересно и с глобална, поне за музиката на Бах значимост твърдение Швайцер не се позовава на нито един образец от „Органната тетрадка“, който да коментира, още повече, че „от нея трябва да почнем, ако искаме да разберем какво иска да изрази той (Бах – бел. моя, Н. А.) в темите на своите кантати и пасиони.“ [2: 215] Дори когато разглежда музикалния език на хоралите, Баховият биограф се спира само на малките хорални прелюди и вариации (Том V, изд. „Петерс“) и по-рядко – на големите хорални прелюди (Том VI и VII, изд. „Петерс“). А когато, може би на едно-единствено място, се спира за момент на прелюдите от „Органната тетрадка“, разглеждайки „говорещите“ мотиви, Швайцер отново не привежда никакъв пример. [2: 387] От друга страна, той отбелязва, че предназначенията за 169 хорала „Органна тетрадка“ не е завършена

докрай с обяснението, че текстовете на ненаписаните пиеси са неподходящи за създаване на звукови картини и „тъй като този план бил неизпълним при съществуващите условия, Бах предпочел да остави сборника недовършен“. [2: 217] Това твърдение не звучи съвсем убедително.

Ако приемем „разкодирания“ от Швайцер музикален език на композитора във връзка с въпроса, който ни занимава, трябва да отбележим, че той се основава преди всичко на някои ритмични фигури, които според биографа толкова естествено се асоциират с определени чувства, че веднага стават ясни на всеки музикален човек. [2: 432] С това Швайцер сам разкрива абсолютния характер на Баховата изобразителност. От изложеното дотук следва, че причините за особеностите в хармоничния език на композитора не трябва да се търсят в текста, макар че той може да окаже известно отражение върху акордово-функционалното развитие.

* * *

В заключение ще отбележим, че вниманието към взаимовръзката „текст – хармония“ в разгледаните образци на Баховото вокално-инструментално наследство следва да бъде съотнесено към позицията на Ф. Шпита – несъмнен авторитет за Швайцер по отношение подхода към старинната музика. Възниква въпросът: „Имал ли е право Филип Шпита да се отвращава от модернизирването на старата музика, което подменя задълбоченото ѝ изследване и освен това се гордее, че доближава старите майстори до новото време? [...] Ако културите имагинират представи за себе си и континуират представи за идентичност, но правят това по твърде различен начин“, [9: 94] отговорът се налага от само себе си...

References:

1. **D. Vasileva.** Muzika, emblema i kulturna identichnost. V: Bulgarsko muzikoznanie, 2003, br.4.
2. **A. Schweitzer.** J. S. Bach. Sofia, 1981.
3. **D. Vasileva.** Proyavi na emblematichnost v muzikata na J. S. Bach. Problemi na talkuvaneto. V: Akademichni proletni cheteniya. Natsionalna muzikalna akademiya „Prof. Pancho Vladigerov“. Sofia, 2012.
4. **E. Kurth.** Romanticheskaya garmonia i ee krizis v „Tristane“ Vagnera. Moskva, 1975.
5. **D. Vasileva.** Muzikalното izkustvo i negovata publika. Problemi na vzaimodeystviето. Shumen, 2015.
6. **Marie-Claire Beltrando-Patier.** Istoriya na muzikata. Chast I. Sofia, 1997.
7. **E. Kurth.** Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifonia Bacha. Moskva, 1931.
8. **V. Mayskiy.** Osobennosti golosovedeniya J. S. Bacha na materiale ego horalov. V: Voprosy teorii muzyki. Vyp. 2, Moskva, 1970.
9. **D. Vasileva.** Izkustvo i dialog s minaloto. Kam teoretichnata postanovka na problema. V: Dialog i kultura. Varna, 2005.