

Модуляционная хроматика как средство воплощения символа лабиринта в эпоху барокко

Лойко О.Б.

Учреждение образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств», Минск

Лабиринт как древнейший символ культуры был многогранно воплощен в искусстве эпохи барокко. В музыкальном искусстве символ лабиринта, олицетворяющий испытание, блуждание и поиск центра или выхода, претворился посредством модуляционной хроматики. Применение энгармонического приравнивания тонов способствовало упорядочению круга осваиваемых тональностей и созданию замкнутого модуляционного пространства. Явление энгармонической модуляции, которое зародилось и стало устойчивым приемом модулирования именно в эпоху барокко, обнаруживает особый семантический потенциал, выражает категорию движения, а также маркирует эффект неожиданного изменения качеств пространства.

Ключевые слова: лабиринт, символ, модуляционная хроматика, энгармоническая модуляция, эпоха барокко, И.С. Бах, «Маленький гармонический лабиринт».

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 24–28)

Modulation Chromatics as a Means of Embodying the Labyrinth Symbol in the Baroque Era

Loiko O.B.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The labyrinth, as the oldest symbol of culture, was comprehensively embodied in the art of the Baroque era. In musical art, the symbol of the labyrinth, embodying the trial, wandering and the search for a center or exit, was created through modulation chromatics. The use of enharmonic equalization of tones contributed to the range ordering of mastered tonalities and the creation of a closed modulation space. The phenomenon of enharmonic modulation, which originated and became a stable modulation technique precisely in the Baroque era, reveals a special semantic potential, expressing the category of movement, marking the effect of an unexpected change in the space qualities.

Key words: labyrinth, symbol, modulation chromatics, enharmonic modulation, Baroque era, J.S. Bach, “The Little Harmonic Labyrinth”.

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 24–28)

Устойчивый исследовательский интерес к гармонии эпохи барокко связан с ее переходным характером, двойственностью, сложным сплавом черт модального и формирующегося тонально-гармонического типов мышления. В барочной гармонии происходит смена или модификация основных принципов музыки предшествующих эпох, что связано с интенсивным установлением закономерностей музыки Нового времени. Специфика эволюции гармонии в музыке барокко заключается, прежде всего,

в формировании феномена тональности, воплощающего принципы гармонического лада. В период становления новых гармонических отношений актуализируются вопросы строя и проблема хроматизма. Являясь одним из факторов разрушения модальности, хроматизм открыл в барочной гармонии путь для осуществления модуляций и отклонений.

Проблемы установления норм классической гармонии в музыке эпохи барокко многогранно были освещены в трудах С. Григорьева [1], Т. Мюллера [2], Ю. Холопова [3],

М. Этингера [4]. Наиболее плодотворным при этом выступает рассмотрение данного явления не только в аспекте его функциональных характеристик, но, шире, с позиции поэтики барочной композиции.

Цель работы заключается в исследовании приема энгармонической модуляции как специфической «новации» эпохи барокко, а также в установлении семантического значения данного приема при воплощении одной из художественных концепций барокко, связанной с символикой лабиринта.

История становления модуляционной хроматики. Термины «хроматика» и «энгармонизм», функционирующие в классическом учении о гармонии, относятся к числу терминов, унаследованных от античной теории музыки. Современное смысловое наполнение данных терминов во многом предопределялось их трактовкой в эпоху античности. Древнегреческие термины «хрома» и «энгармоника» были связаны с эстетической характеристикой того или иного рода тетрахордов в системе мелодических ладов. Греческое слово «хрома», буквальное значение которого цвет, краска, закрепилось в наименовании тетрахордов, содержащих два полутона подряд. А слово «энгармоника», указывающее на качества согласованности, созвучности, стройности, применялось по отношению к тетрахордам, в структуру которых входили два четвертитона подряд. В Средние века в музыкальной практике не существовало явлений, выходящих за рамки диатонической звуковой системы, поэтому понятия «хроматика» и «энгармоника» не были существенно переосмыслены в этот период.

Явление хроматики в европейской многоголосной музыке возникло в так называемой *musica ficta* начала XIII–XIV веков. За счет хроматики значительно расширился арсенал художественно-выразительных средств музыкального языка эпохи Возрождения. Т. Мюллер описывает четыре вида хроматики, которые различались музыкальной теорией XVI века: «транспозиционная, выражавшаяся ключевыми знаками альтерации; экспериментальная – так называемая *хроматика “лабиринтов”*» (курсив наш. – О.Л.), представляющая собой распространенную практику творческих опытов; возрожденная античная хроматика, разновидности которой составили отправную точку работ представителей определенного направления теоретиков (Н. Вичентино, Ф. Берарди и других), и наиболее направленная в будущее выразительная хроматика мадригала (К. де Роре, Л. Маренцио,

К. Джезуальдо), в нашем понимании – модуляционная хроматика» [2, с. 74]. Интересно, что автор отделяет «хроматику лабиринтов» от модуляционной хроматики, хотя не поясняет такой дифференциации.

Модуляционная хроматика эпохи барокко. К XVII веку хроматика (в значении нового европейского хроматизма) прочно закрепилась в музыкальной практике на разных уровнях: в образовании условно-диатонических ладов, в модуляционных процессах, смене ладового наклона (явление «пикардийской терции») и др. В основе тонально-гармонического мышления эпохи барокко лежит диатоника, в рамках которой сформировалась базисная логика функциональных отношений, а включение хроматики (прежде всего, модуляционной) представляется расширением звукового состава системы. М. Этингер, описывая специфику хроматики в барочной музыке, отмечает, что «хроматические уклоны от тонального центра служат обогащению и прочному обоснованию главной тональности, в противовес децентрализующим тенденциям хроматики XVI – начала XVII века» [4, с. 62]. Ярким примером является Хроматическая фантазия и fuga ре минор И.С. Баха, где уже в самом названии выражен, по мнению М. Этингера, взгляд композитора «на проблему хроматизма в целом» [4, с. 68]. Причина такого названия произведения возможно кроется в применении в фантазии широкого круга тональностей, введении хроматических ходов в басу, а также и в насыщении хроматическими звуками темы fugи. М. Этингер приводит слова немецкого музыковеда Р. Дамана о том, что именно это произведение можно назвать «гармоническим лабиринтом» и что оно явилось подготовительной работой перед созданием первого тома «Хорошо темперированного клавира».

В музыке эпохи барокко использовались практически все виды модулирования: функциональная, мелодическая и секвентная модуляции, сопоставление. Однако если данные типы модулирования применялись, пусть и не в столь отчетливых формах, в добарочной музыке, то энгармоническая модуляция, по существу, стала устойчивым приемом модулирования именно в эпоху барокко. Энгармоническая модуляция трактуется, по традиции, как внезапная. Это связано не только с неожиданным разрешением аккорда, но и с типичной для подобной модуляции внезапностью тонального сдвига. Сама краткость соединительного пути вызывает ощущение

неожиданного поворота гармонических «событий». В связи с этим энгармонические модуляции свойственны барочным произведениям (и, в частности, сочинениям И.С. Баха), созданным, преимущественно, в импровизационно-фантазийном стиле. Использование в энгармонических модуляциях уменьшенного септаккорда (одного из наиболее экспрессивных, драматически окрашенных аккордов, символизирующего состояние скорби и ужаса) позволяло композиторам свободно «открывать вход» во все 24 тональности. Поэтому в фантазийных сочинениях того времени, отражающих эксперименты с хроматикой, уменьшенный септаккорд отчасти утрачивает свою «пассионарную» семантику и становится «энигматическим» знаком, значение которого раскрывается ретроспективно.

Утверждение нового европейского хроматизма отразилось во многих сочинениях барочных композиторов: «*Ariadna musika*» И.К. Фишера, «*Labirintus musikus*» Ф. Сунпига, «Хорошо темперированном клавире» Б.Х. Вебера. Они отличаются большим количеством затрагиваемых тональностей, использованием энгармонических модуляций – «так что Бах не такой уж новатор. Он просто сделал это лучше других» [5, с. 22]. По мнению А. Волконского, «хроматика лабиринтов» первоначально возникла в рамках неравномерно-темперированных систем и подобные сочинения предшественников и современников И.С. Баха были результатом распространения неравномерно темперированных систем А. Веркмайстера [там же]. В незамкнутом строе удаление из тональности, содержащей малое количество ключевых знаков, создавало более напряженное звучание (в акустическом отношении), что в контексте известных мифов о лабиринтах могло восприниматься как удаление от исходной точки по неизвестному пути. Если «блуждание» по далеким тональностям трактовать как путь по лабиринту, то становятся ясными утверждения о преимуществах равномерно-темперированного строя с циркулирующей системой связи тональностей, о «тупиковости» ходов в неравномерно-темперированных системах (или, вернее, о невозможности создать замкнутое тонально-модуляционное пространство).

Существуют косвенные свидетельства того, что даже И.С. Бах предпочитал иные системы строя равномерно-темперированному, поэтому невозможно утверждать однозначно, что сочинения Баха и его современников с использованием энгармонических

модуляций предполагали именно равномерно-темперированный строй. Символ лабиринта использовался не только в связи с проблемами строя, а как собирательный образ запутанного и, в то же время, изначально логично выстроенного, но требующего разгадки «ребуса» связи тональностей. Энгармонизм же в этом лабиринте тональностей можно трактовать как «ход», открывающий неожиданные пути: вероятно, приближающие к искомому «центру», а возможно, и уводящие от него.

Лабиринт – один из древнейших символов человеческой культуры, получивший в эпоху барокко «новое дыхание». Он выступает не как развлечение, но как испытание в хитроумной ловушке. Здесь содержится множество небольших безопасных пространств, но всякий поворот за угол таит в себе неопределенность и возможность недоброй встречи. Идущий по лабиринту беззащитен; лишенный уверенности, он испытывает чувства неизвестности и опасности. Лабиринт как царство случайностей создает метафоры блуждания и поиска истинного пути среди значительного количества неверных. В связи с этим лабиринты часто рассматриваются как символы духовного поиска и паломничества: идущие по этому пути восходят к спасению или просветлению. В эпоху барокко символ лабиринта был многогранно воплощен в музыке, литературе и садово-парковом искусстве.

Специфика модуляционной хроматики «Маленького гармонического лабиринта» И.С. Баха. Рассмотрим особенности воплощения символа лабиринта в барочной музыке на примере органной пьесы «Маленький гармонический лабиринт» И.С. Баха (BWV 591), где процесс модулирования получает программное истолкование. Трехчастная структура обусловлена соответствующим программным замыслом: разделы сочинения обозначены как *Introitus* (Вход), *Centrum* (Центр), *Exitus* (Выход). В центре произведения помещается фугетта с хроматической темой, тем самым жанрово обособляется и выделяется «искомый» участок формы. Примечательно, что этой фугетте предшествует та часть первого раздела, которая репрезентирует «стиль фантазии» – «олицетворение барочного хаоса и блужданий» [6, с. 67].

В последовании разделов «Маленького гармонического лабиринта» наблюдается аналогия с барочным циклом типа «прелюдия и fuga», или «сомкнутым циклом», по определению В. Протопопова (где прелюдию может заменить фантазия или токката).

Наличие трех разделов, логика которых нарушает композиционные «клише» того времени (при безусловной генетической связи с барочными принципами формообразования), позволяет отнести «Лабиринт» к группе сочинений импровизационно-фантазийного плана. Жанры, основанные на импровизационности, более чем какие-либо другие связаны с игровым моментом. Игровое начало выражается в эффекте «незапрограммированности» процесса формообразования, экспериментах в области фактуры, гармонии и других параметров музыкального языка, а также применении неожиданных тональных сопоставлений, модуляций.

На первый взгляд, последовательность тональностей в пьесе может расцениваться как случайная. Это не совсем так. Тональный план связан с программой сочинения: удаление от исходной тональности, «блуждание» по различным тональностям и, наконец, возвращение к первой ассоциируется в данном случае с углублением в лабиринт, поисками выходов и благополучным возвращением из него. В первом разделе («Вход») после непродолжительного устойчивого показа основной тональности (C-dur) следует цепочка смелых, ярких энгармонических модуляций в максимально отдаленные тональности: C-dur – cis-moll – gis-moll – g-moll – Fis-dur – f-moll. В связи тональностей превалирует логика нисходящего хроматического хода, известного как риторическая фигура *passus duriusculus*.

Центральный раздел «Маленького гармонического лабиринта» представлен фугеттой в одноименной по отношению к основной тональности – c-moll, с традиционным тонико-доминантовым соотношением темы и ответа. Можно предположить, что одноименная тональность в контексте данного произведения трактуется как символ противоположного: C-dur и c-moll выступают как два «лика» (истинный и ложный) единой сущности. При «выходе» из лабиринта уже не затрагиваются тональности третьей степени родства, модуляционный «путь» пролегает через C-dur – E-dur – Es-dur – d-moll – e-moll – h-moll – D-dur – G-dur – a-moll, заключительная каденция в C-dur символизирует благополучный выход из лабиринта.

Переход от одной тональности к другой, процесс модулирования реализует категорию движения в музыке, что является важным в гармоническом воплощении принципа лабиринта. Еще в древнеегипетских и древнегреческих мифах закладывается мысль о том, что познать

лабиринт (понимаемый здесь шире – как символ неизвестного, таящего опасности, но непреодолимо притягательного той тайной, что скрыта в его сердцевине) возможно только в процессе движения в нем. Категория движения особенно актуализировалась в эпоху барокко, когда движение воспринималось как смысловой компонент смысловой модели «дорога – странник»: «иногда он (мир. – О.Л.) видится как лабиринт, в котором путник чувствует себя потерянным: испанские бароккисты пишут о “лабиринтах улиц”, в которых таятся зависть, злоба, лесть и всюду верховодят отвратительные бестии, олицетворяющие зло» [6, с. 67].

Все энгармонические модуляции «Маленького гармонического лабиринта» сосредоточены в крайних разделах (в центральном доминируют отклонения через уменьшенные вводные септаккорды). «Вход» и «Выход» наиболее насыщены по количеству тональностей и символизируют поиск пути к центру лабиринта. Эффект «зыбкости», блуждания, постоянного поиска тонального ориентира усиливается за счет применения отклонений через звучность уменьшенного септаккорда и эллипсисов. Отсутствие каденционного закрепления какой-либо тональности активизирует процесс модуляционного перехода. Энгармонические модуляции совершаются в условиях плавного голосоведения, что дополнительно создает эффект текучести и плавности.

Сложные тональные связи в произведении образуют, на первый взгляд, хаотичную картину блуждания, однако этот «беспорядок» оказывается мнимым. Трехчастная композиция (с масштабным соотношением разделов 19 т. – 12 т. – 20 т.) строится по законам зеркальной симметрии, что подтверждается тональным планом (C-dur – c-moll – C-dur). Черты концентричности данной композиции усиливаются за счет помещения фугетты в центральный раздел формы – как главного материала, к которому направлен весь модуляционный «путь» (тональный план фугетты также концентричен: c-moll – g-moll – c-moll – g-moll – c-moll).

Заключение. Таким образом, при рассмотрении проблемы энгармонической модуляции в музыкальной теории и практике эпохи барокко на первый план выдвигаются вопросы строя и темпериации, семантики и выразительных возможностей данного приема модулирования, его формообразующей роли, техники осуществления модуляционного перехода. Освещение с этих позиций приема

энгармонической модуляции в «Маленьком гармоническом лабиринте» И.С. Баха позволяет установить особенности использования энгармонической модуляции как в творчестве композитора, так и в барочной музыке в целом, объяснить логику применения в связи с воплощением программного замысла и символа лабиринта. Приемы барокко проецируются на музыку последующих эпох, и особенно XX – начала XX в., где символ лабиринта также реализуется именно тонально-гармоническими средствами (посредством модуляционной хроматики, в частности). Хроматические лабиринты как символы изменчивости и блуждания в своей музыке выстраивали Л. ван Бетховен, А. Берг, К. Пендерецкий, А. Шнитке и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев, С.С. Теоретический курс гармонии: учебник теорет.-композит. фак. муз. вузов / С.С. Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – 478 с.
2. Мюллер, Т.Ф. Гармония: учебник для исполнит. фак. муз. вузов / Т.Ф. Мюллер. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1981. – 295 с.
3. Холопов, Ю.Н. Гармония: практ. курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковед. и композит. отд-ние): в 2 ч. / Ю.Н. Холопов. – 2-е изд. – М.: Музыка, 2005. – Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. – 472 с.
4. Этингер, М.А. Раннеклассическая гармония / М.А. Этингер. – М.: Музыка, 1979. – 312 с.
5. Волконский, А.М. Основы темперации / А.М. Волконский. – М.: Композитор, 2003. – 64 с.
6. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.

Поступила в редакцию 16.07.2024