Ирина Стогний

НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И. С. БАХА

Понятие «нарратив» (от лат. narrare — повествование или сюжет), распространившееся в эпоху постмодернизма, получило богатое концептуальное наполнение. Этому во многом способствовали исследования Р. Барта, К. Бремона, Ц. Тодорова, П. Рикера; в отечественной науке работы А. Веселовского, В. Проппа, Б. Томашевского, М. Бахтина, В. Шмида. Пальма первенства принадлежит литературоведению, однако музыковедение также внесло свой немалый вклад в развитие этой науки. Изыскания Р. Ингардена [4], И. Стояновой [8], Ф. Кермоуда [11] и других авторов являются бесспорным тому подтверждением.

Как проявляет себя нарратив в музыке, какие эпохи и стили этому соответствуют, какими нарратологическими приемами пользуются композиторы? Несомненно важным является вопрос: чем нарратив отличается от драматургии[1]. Эти и многие другие вопросы постоянно возникают в исследовательской среде. Не вдаваясь в подробности, следует отметить, что под нарративом автором понимается не только линейное развертывание текста, предполагающее повествование о взаимосвязанных событиях (с этой точки зрения все, что обладает временной структурой и содержит некое изменение ситуации, является нарративом), но и нарушение событийной логики, создающее непоследовательный, «скачкообразный» процесс, характерный для постмодернистских опусов.

В произведении история может описываться рассказчиком (нарратором — Евангелистом в Пассионах Баха, Пименом в опере Мусоргского «Борис Годунов»), в то же время в тексте воспроизводится и сам акт повествования, благодаря чему может существовать два повествователя: нарратор и автор произведения. Благодаря такому положению вещей нарративный анализ формирует особый взгляд на объект изучения, концентрируя

внимание не только на информационных, но большей частью на интерпретационных возможностях текста. Подобный анализ, претендуя на самоценность, предполагает важность не столько исходного смысла повествования, сколько способа его изложения. Как писал Р. Барт, повествование существует «*ради самого рассказа, а не ради прямого воздействия на действительность*» [1, *383*]. Можно сказать, что у нарратора отсутствует задача объективного описания истории — событие обретает неразрывную связь с интерпретацией.

Несмотря на то что музыка развивается во времени, композиция может не иметь нарративной направленности событий, сюжета и даже персонажей, благодаря чему становится возможным развертывание текста при отсутствии сюжета (программы). Возникает *несюжетный нарратив*. Однако в этом случае создается некое подобие сюжета.

Важнейший вывод сделал Фрэнк Кермоуд, разрабатывавший теорию нарратива и интерпретации; английский ученый провозглашает: «*нарратор знает о финале*» [11, *164*]. Существование определенного завершения, изначально известного нарратору, создает некое поле притяжения, стягивающее все векторы повествования в общий фокус, где основной частью повествования оказывается его завершение. Это относится к нарратологическим стратегиям любого текста, как сюжетного, так и бессюжетного. В свою очередь Р. Ингарден рассматривал заключительный этап повествования как фазу, которая «*пронизывает всё то, что перед этим было, придавая предшествующим событиям идею и накладывая на него отпечаток цельности*» [4, *30*].

Помимо того, что существует целостный нарратив, как законченный монолит, все его составляющие на своем уровне обладают теми же свойствами. В этом связном целом каждая линия способна решать собственные «стратегические задачи», осуществляя «намерения» целостного текста (о «намерениях» текста говорит У. Эко в своем эссе «Откровения молодого романиста» [10])[2]. Намерения текста реализуются в выстраивании нарратива самим нарратором, который «знает о финале». Свойствам нарратива отвечает, к примеру, тональный процесс, который ведет повествование собственными средствами, в частности, сменой *тональных событий*, где сами тональности являются соответствующими «персонажами». В результате образуется тональный «сюжет», не изолированный от общего контекста, но имеющий свою специфику и выразительность. Аналогичные свойства присущи фактуре, ритму, гармонии, тематизму, жанровому спектру сочинения, композиции в целом.

В настоящей статье будут рассматриваться различные нарративные стратегии Баха, избираемые им в качестве организующего принципа формирования художественного и музыкального смысла.

Нарративные концепции Баха обладают как сюжетными, так и бессюжетными признаками, а также бывают смешанными. В одних случаях сюжетная основа выражена более выпукло (например, в произведениях со словесным

текстом), в других (инструментальных, непрограммных) проявляется слабо. Одни и те же элементы музыкального языка могут быть организованы как носители сюжетных функций, и наоборот, не быть таковыми, тем не менее некое подобие сюжета все же возникает на уровне «поведения» конкретных приемов. Иными словами, сюжетообразующие функции, по-разному организованные, присутствуют всегда. К примеру, тональности обладают способностью быть сюжетными единицами, но могут и не осуществлять подобных функций в нарративе. Возникает *несюжетный нарратив*. Однако в этом случае все же создается некое подобие сюжета.

В первую очередь речь пойдет о *сюжетном нарративе*, который опирается на слово. В качестве примера обратимся к Кантате Баха № 150 *«К Тебе, Господи, возношу душу мою»* на текст 24-го Псалма[3]. Если рассматривать кантату как целостный нарратив, то в ней наряду с другими компонентами музыкального языка наиболее красноречивый «голос» принадлежит фактуре, точнее, *фактурной графике голосов***.** Именно в фактурных рисунках в наибольшей степени определяются «намерения» текста или «нарративные стратегии», связанные в данном случае с трактовкой словесного текста.

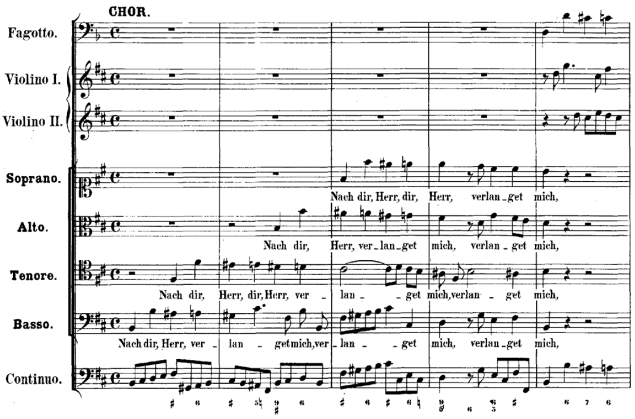
Смысловой акцент в кантате поставлен на идее *вознесения* души к Богу, идее *спасения.* Из 22 стихов псалма Бах использует только четыре: 1, 2, 5, 15 стихи. Каждая строфа баховской композиции имеет свое графическое решение. В кантате семь частей (использованы не только стихи псалма, три номера написаны на свободные тексты). Их смысловая направленность говорит о том, что выбор не был случайным, так как они объединены общим смыслом. *Первый хор* состоит из четырех строф:

К Тебе, Господи, возношу душу мою.
Боже мой! На Тебя уповаю,
Да не постыжусь,
Да не восторжествуют надо мною враги мои.

В *первой строфе «К Тебе, Господи, возношу душу мою»* можно видеть прямой восходящий порядок вступления голосов, который отражает идею «вознесения души». Подобную фактурную графику Бах использует довольно часто, например, в хоре № 76 из «Страстей по Матфею»: *«Я восстану на третий день»* (пример 1). В данном случае к восходящему движению в фактуре добавляется интонация восходящей октавы в теме, соответствующая словам: «К Тебе Господи». Сама же «душа» полна печали, сокрушения, покаяния, которым соответствует интонационная лексика: нисходящее хроматическое движение, присущее образам *lamento*.

Мы сталкиваемся с тончайшей семантической проработкой словесного текста Бахом. Этот хроматический элемент далее будет развиваться как некий «комплекс души», но представленный только средствами музыки. Бах не включает стихи псалма, связанные с *душевными сокрушениями*, именно эта образно-смысловая сфера поручается исключительно музыке.

Пример 1. Кантата № 150. Хор № 2* «К Тебе, Господи, возношу душу мою». Строфа 1

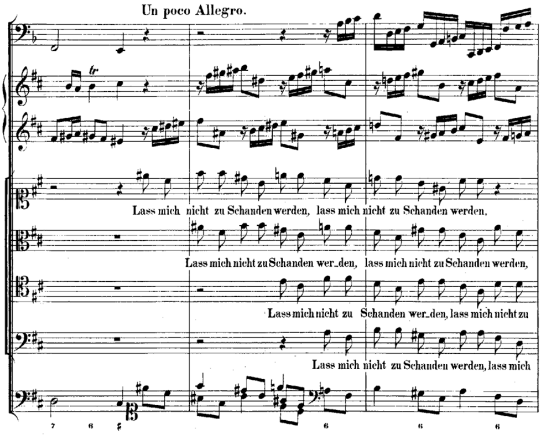


Вспоминаются слова Т. Манна, который в «Докторе Фаустусе» устами своего героя говорит следующее: «*Музыка и язык... нерасторжимы, в сущности, они составляют единое целое, язык — это музыка, музыка — это язык, и, будучи разделены, они всегда ссылаются друг на друга, подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг друга. Музыка сначала может быть словом, ее могут предвосхищать и формировать слова*» [5, *213*]. В баховской кантате особое соотношение музыки и слова проявляется в том, что они выступают как продолжение или замена друг друга, о чем говорил Т. Манн. Одни образы и смыслы передаются музыкой и словом, другие только музыкой (идея сокрушения, не звучащая в словах, определяет музыкальную лексику): не обязательно произносить слова, их смыслы могут осуществляться в сфере музыки, как это делает Бах. О том, что баховская мелодия содержит в своей текстуре речевую адресацию, писал и А. Швейцер: «*его музыкальная фраза — та же словесная, только воплощенная в звуках... Если музыкальные фразы у Баха кажутся нам совершенными и в мелодическом отношении, то объясняется это его высокоразвитым, отточенным чувством формы. Он мыслил декламационно и все же писал мелодически… Баховская вокальная тема — это декламационно оформленное построение, которое… облекается в мелодическую форму, что в равной мере относится к речитативу, ариозо, арии или хору*» [9, *337*].

В *третьей строфе* хора «*Да не постыжусь*» Бах также использует прямой порядок вступления голосов, но в отличие от первой строфы — в противоположном направлении: от *сопрано к басу*, благодаря чему возникает зеркальная симметрия этих строф (пример 2); восходящий порядок вступления голосов связан с обращением к Богу («*К Тебе, Господи, возношу душу мою*»), спуск голосов связан с человеком («*Да не постыжусь*» — человек говорит сам о себе).

* Первый номер кантаты — инструментальное вступление.

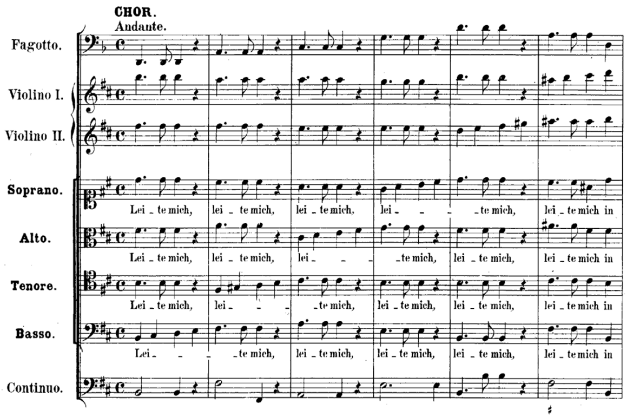
Пример 2. Кантата № 150. Хор № 2 «К Тебе, Господи, возношу душу мою». Строфа 3 «Да не постыжусь»



Следующий хор (№ 4) «*Наставь меня на истину Твою*» (пример 3) представляет собой трехстрофную композицию. Слова Псалма в нем распределены следующим образом:

Наставь меня на истину Твою
И научи меня, ибо Ты Бог спасения моего
На Тебя надеюсь всякий день.
(Пс. 24:5)

Пример 3. Кантата № 150. Хор № 4 «Наставь меня на истину Твою». Строфа 1



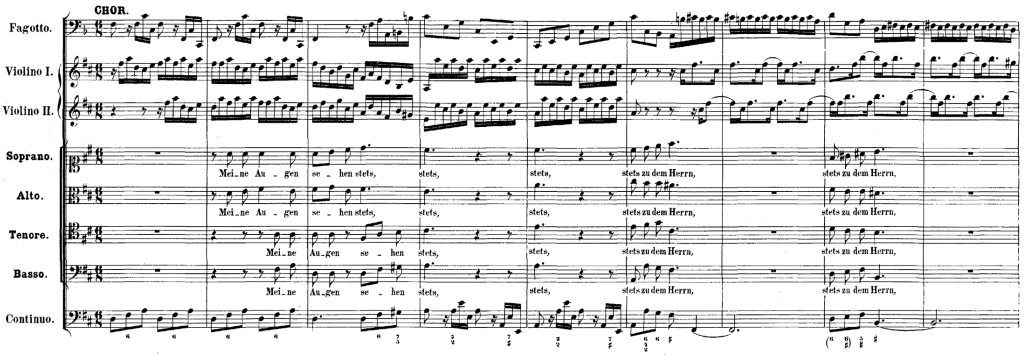
В этом хоре Бах создает новые смыслы: внутри гармонической вертикали «рисуется» полифоническая диагональ, в каждом голосе звучит один и тот же мотив. Соединение двух фактурных рисунков — хорала и каждого отдельно прорисованного голоса, — с одной стороны, подчеркивает соборность, а с другой стороны, отвечает словам псалмопевца: «*Наставь меня на истину Твою*», так как эти слова имеют важное значение не только для всех вместе, но

для «меня», каждого в отдельности, а поскольку «нас» много, Бах повторяет их многократно. Сходным образом представлена 3 строфа *«На Тебя надеюсь всякий день»* с соответствующим подъемом вступающих голосов.

Следующий хор (№ 6), написанный на 15-й стих псалма, содержит смысловой контраст, заложенный в тексте:

Очи мои всегда к Господу
Ибо Он извлекает из сети ноги мои.

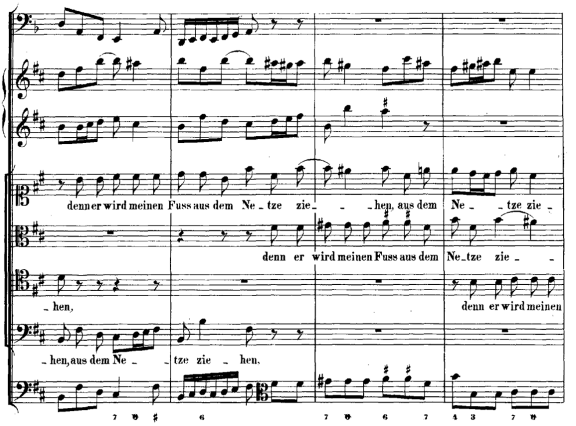
Пример 4. Кантата № 150. Хор № 6 «Очи мои всегда к Господу». Строфа 1



Роль хора в первой строфе сводится к небольшим, но выразительным репликам. Вся фактура в целом создает картину полной гармонии и райского блаженства. Великолепная «живопись» инструментов, красочные подголоски рисуют мир горний, к которому устремлен взгляд человека.

В *третьей* строфе извилистая тема спускается от голоса к голосу (*до самых «ног»*), в ней использованы хроматизмы: развиваются и усиливаются хроматические интонации первого хора, на протяжении всей кантаты связанные со сферой человека.

Пример 5. Кантата № 150. Хор № 6 «Очи мои всегда к Господу».
Строфа 2 «Ибо Он извлекает из сети ноги мои»



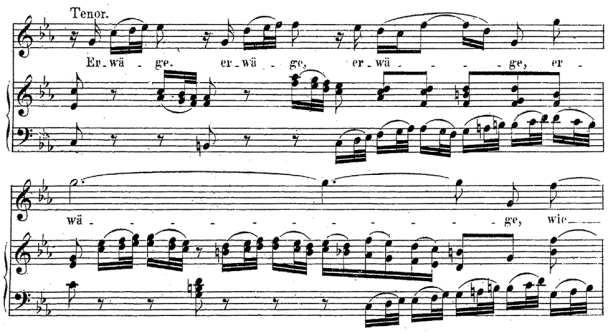
«*Ты*» и «*я*» у Баха разделены интонационно или фактурно. Божественное «*Ты*» всегда связано с подъемом, чему соответствует восходящая линия вступления голосов. «Я», наоборот, интонационно прорисовано хроматическим спуском, либо нисходящим абрисом вступления голосов.

Таким образом, представление событий имеет разные измерения: словесное и эмоциональное, воплощенное музыкально-выразительными средствами. Благодаря этому *целостный образ* в кантате существует не в буквальной иллюстрации, а в сложных пересечениях литературного и музыкального текстов.

Тональный процесс. Нарративные свойства тональностей в произведении могут проявляться по-разному, в одних случаях они уподобляются *сюжетному* повествованию, образуя тональную драматургию, в других случаях тональности не играют подобной роли, функционируя как *несюжетный* нарратив. В качестве первого могут быть представлены Пассионы И. С. Баха.

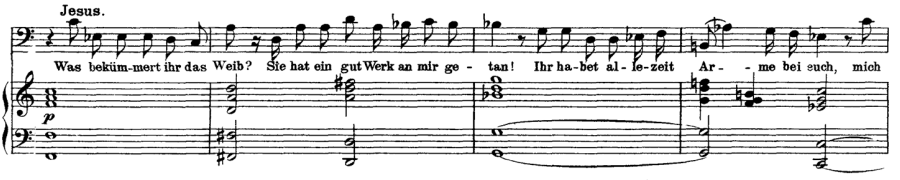
В обоих циклах стратегически наиболее важной тональностью является *c-moll*. Бах использует ее в связи со *страданием* (преимущественно *телесным*): в «*Страстях по Иоанну*» в речитативе Евангелиста № 30 «*Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его*», знаменитой арии тенора № 32: «*Мой дорогой Спаситель! Могу ли я Твоими страданиями и смертью обрести Царство небесное*?» (пример 6), в хоре № 67 «*Покой Тебе, Святое Тело*» и многих других.

Пример 6. Страсти по Иоанну. Ария тенора № 32 «Мой дорогой Спаситель! Могу ли я Твоими страданиями и смертью обрести Царство небесное»



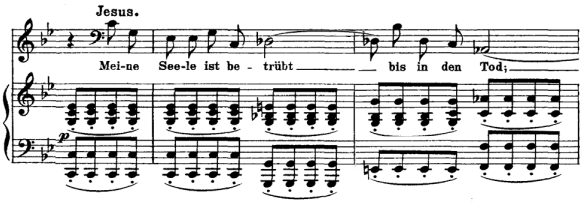
В «*Страстях по Матфею*» впервые *c-moll* включается в речитативе № 8, в котором звучит ответ Иисуса на прозвучавший перед тем вопрос в хоровом эпизоде № 7: «К чему такая трата?» (речь идет о женщине, совершившей возлияние на голову Иисуса драгоценного мира). Фраза Иисуса дает ключ к пониманию драматургической роли *c-moll*.

Пример 7. Страсти по Матфею. № 8 «Возлив миро сие на тело Мое, она приготовила меня к погребению»



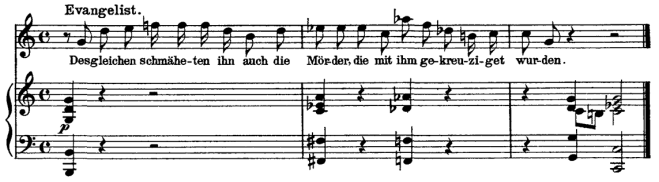
В палитру *c-moll* включается *скорбь, душевные страдания* (реплика Иисуса «Душа Моя скорбит смертельно» в речитативе № 24).

Пример 8. Страсти по Матфею. № 24 «Душа моя скорбит смертельно»



Значительно чаще *c-moll* символизирует события, связанные с бичеванием и надругательством. Об этом красноречиво повествует Евангелист в речитативе № 68: «*Тогда плевали Ему в лицо, другие же ударяли Его по ланитам*».

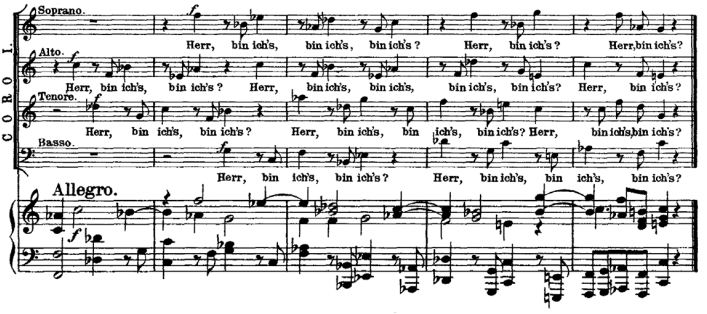
Пример 9. Страсти по Матфею. № 68 «Тогда плевали ему в лицо, другие же ударяли его по ланитам»



Заключительный хор отпевания (№ 78) завершает *c-moll*, проявившийся как тональность *телесных страданий, телесной смерти и погребения.* Существуют и интонационные связи между номерами данной тональной сферы как внутри циклов, так и между ними.

Совершенно недвусмысленно используется Бахом тональность *f-moll.* В «Страстях по Матфею» она впервые «мелькает» в Речитативе № 15 — в предречении Иисуса: «*Воистину говорю вам, что один из вас предаст меня*; далее в Тайной вечери: вопрос каждого из учеников («Не я ли, Господи?» и ответ Иисуса: «опустивший со Мною руку в блюдо, предаст Меня» № 17) произносится в *f-moll.* Так формируется значение тональности *f-moll*, связанной с идеей предательства.

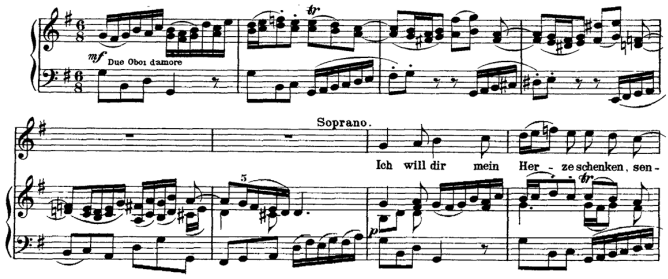
Пример 10. Страсти по Матфею. № 16 «Не я ли, Господи»



Придя с учениками в Гефсиманский сад, Иисус обратился к ним со словами: «*Побудьте здесь и бодрствуйте со Мною*» (речитатив № 24). Однако ученики заснули, также совершив некоторое *предательство.* Бах подчеркивает закономерное присутствие *f-moll* в этом эпизоде, раскрывая подлинный смысл происходящего.

Вторая тональность Тайной вечери — *G-dur.* В «Страстях по Матфею» она воплощает *пасхальный* смысл и впервые проявляется речитативе Евангелиста № 13: «Приступили ученики к Иисусу и сказали Ему: «*Где велишь нам приготовить Тебе пасху?*» (эти слова звучат в хоре № 14). «Он сказал: пойдите в город к такому-то и скажите ему: *"Учитель говорит: время Мое близко, у тебя совершу пасху с учениками Моими"*». В этой же тональности звучит ария сопрано «Я хочу *отдать* сердце мое Тебе, Спаситель мой» (№ 19).

Пример 11. Страсти по Матфею. № 19 «Я хочу отдать сердце мое Тебе, Спаситель мой»



Здесь раскрывается пасхальный смысл, речь идет уже не о праздновании Пасхи, а о ее смысле — любви. Лучезарная, наполненная светом ария. Еще одна ария написана в тональности *G-dur* — это ария баса «*Отдайте* мне моего Иисуса» (№ 51). Ключевым словом, связывающим далеко отстоящие друг от друга арии, становится слово «отдать», «отдайте». Пасхальный смысл проявляется в жертвенной любви[4].

Можно сказать, что Бах буквально «исследует» Священное писание, прочерчивая линии между событиями и персонажами. Тональные соотношения подчеркивают скрытые связи между участниками евангельских событий и глубокую, закономерную предопределенность происходящего, т.е. осуществляют «намерения», согласно термину У. Эко[5].

Далее речь пойдет о нарративах другого типа, *бессюжетных,* исключительно инструментальных, максимально удаленных от каких-либо «подсказок» (например, риторических фигур), строящих свой содержательный процесс на имманентных свойствах материала. В этом отношении любой элемент музыки может выполнять функцию смыслоносителя.

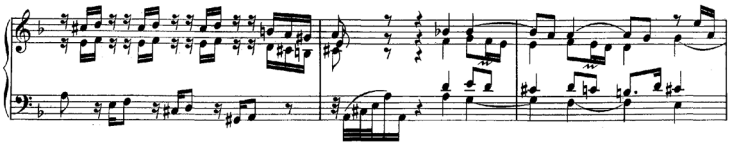
Говоря о возможностях раскрытия содержания музыки И. С. Баха, Е. В. Вязкова отмечает, что выразителем содержания является и структура, и «*техника*», и, что важно, — «*особая направленность развития тематического процесса*» [2, *195*]. Эта «*особая направленность тематического процесса*» будет рассмотрена на примере клавирных токкат И.С. Баха.

В каждой токкате, представляющей собой композицию (импровизационное, вступление, адажио и фугу, иногда два адажио и две или три фуги), образуется свой вектор, проявляющийся в постепенном наращивании рельефа темы заключительной фуги, которой заканчивается токката. Этот *путь к фуге* выстраивается из мелких текстовых «зерен». В результате происходит своеобразное «крещендирование» — но не формы, а процесса развития.

Этот процесс «выращивания» фуги складывается по-разному, соответственно, образуются разные нарративные стратегии. Но главная нарративная стратегия — создание предвестников темы будущей фуги.

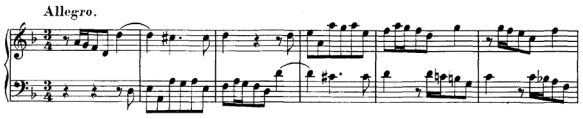
В *Токкате d-moll* (BWV 913) еще в пределах вступительного раздела образуется ритмический элемент, который органично войдет в финальную фугу.

Пример 12. Токката d-moll. Вступление



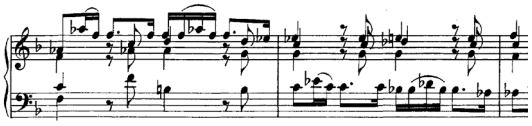
В этом цикле две Фуги, тема первой имеет характерный ритм. Кроме того, в ней появляется почти точный вариант финальной темы, которая интонирована по-другому: нисходящая направленность октавного скачка, иные метрические условия его расположения, тональность F-dur вместо d-moll.

Пример 13. Токката d-moll. Фуга 2 (заключительная)



Ткань темы заключительной Фуги (пример 13) произрастает из разных источников токкаты. Один из них — линия последовательного процесса вызревания интонаций заключительной Фуги, другой источник кристаллизации ее тематического рельефа представляет собой *Адажио*, чьи экспрессивные интонации по-своему, совсем не со стороны мотивных структур, формируют финальную фугу.

Пример 14. Токката d-moll. Adagio

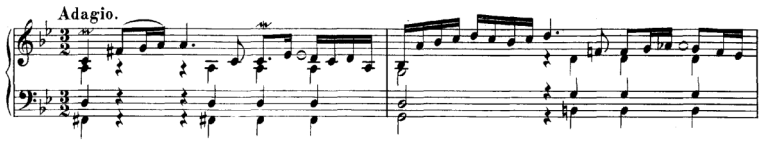


По своей яркости эти интонации явно «превышают» весь предшествующий тематизм Токкаты (здесь много секвенций, расширяющих ее художественное пространство). Эти интонации формируют будущую тему Фуги эмоционально.

Каков результат нарративного исследования? Токката предстает не просто импровизационной пьесой, но пьесой с глубоким и скрытым нарративом в виде линии, образующей путь к Фуге. Это не сюжетный, но *сюжетоподобный* нарратив.

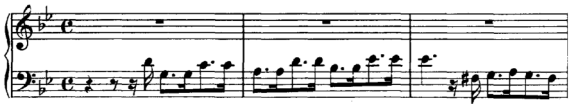
В Токкате g-moll (BWV 915) никакие видимые нити к финальной фуге не протягиваются. Она вообще ничего не заимствует из предыдущих частей. Процесс кристаллизации темы финальной Фуги здесь отсутствует, почвой же являются семантические «накопления», проявившиеся в близости Токкаты к страстной семантике. Главный смысловой акцент в этой Токкате стоит на *Адажио*. Его мелодическая структура адресует к ариозным интонациям, присущим Пассионам Баха. Как и предыдущих Токкатах, *Адажио* связано с финальной Фугой не интонационно, но эмоционально и семантически. В этом проявляется сущность глубинного нарратива.

Пример 15. Токката g-moll. Adagio

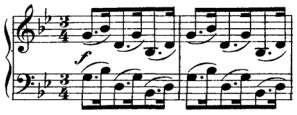


Обращает на себя внимание лексическое сходство финальной Фуги и Арии альта *«Können Tränen meiner Wangen»* («Если на ланитах слёзы» № 61)[6] из «Страстей по Матфею» — тот же пунктирный ритм и тональность g-moll (примеры 16, 17).

Пример 16. Токката g-moll. Фуга 2, тема



Пример 17. Страсти по Матфею. Ария альта № 61. Вступление

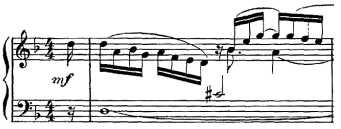


В Токкате *g-moll* основополагающее значение имеет ориентированность не на структуры, а на образно-смысловой план. В этой связи можно говорить о включении в несюжетный нарратив элементов сюжетного, опирающегося на экспрессивно-аффектированный стиль. Трактовка этих общих свойств баховского процесса формообразования неисчерпаемо разная, ибо — при всем структурном сходстве Токкат — Бах воплощает бесконечность художественных решений.

Рассмотрим нарратив, связанный с таким лексическим элементом, как *трезвучие,* которое является интонационной основой различных сочинений И.С. Баха, в частности, его клавирных сюит. В каждой сюите разворачивается свой собственный «трезвучный» сюжет, возникает некое подобие сюжета. При этом речь не об образном значении трезвучия.

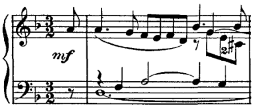
Во «Французской» сюите d-moll можно заметить определенную линию развертывания идеи *трезвучия* в начальной интонации каждой пьесы: в Аллеманде оно отсутствует и формируется только к концу пьесы.

Пример 18. Французская сюита d-moll. Аллеманда



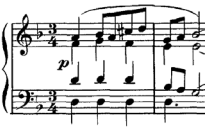
В Куранте звучит в нижних голосах в виде арпеджио.

Пример 19. Французская сюита d-moll. Куранта



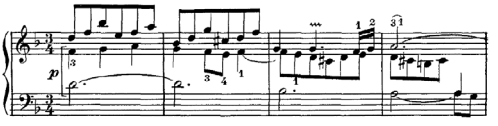
В Сарабанде проявляется в полной мере в виде гармонической вертикали.

Пример 20. Французская сюита d-moll. Сарабанда



Далее начинается своеобразная игра звуками трезвучия: оно периодически «теряет» свои тоны. Так, в Менуэте 1 вместо квинтового тона звучит секстовый, образуя B-dur'ный секстаккорд. Зато в четвертом такте квинтовый тон оказывается точкой устремления, интонационной целью мелодического движения (пример 21).

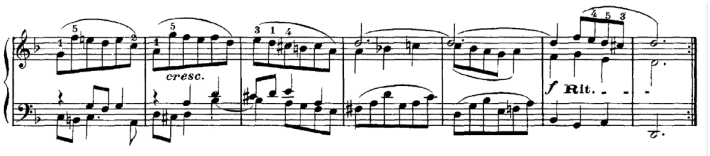
Пример 21. Французская сюита d-moll. Менуэт 1



Во второй части Менуэта недостает основного тона. Интрига продолжается до самого конца, где в последнем такте в двухоктавном изложении звучит

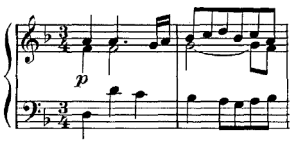
только основной тон: трезвучие никак не «соберет» все свои тоны. В этом микросюжете можно уловить тонкий баховский юмор.

Пример 22. Французская сюита. d-moll. Менуэт 1



В Менуэте 2 (пример 23), наоборот, демонстрируется гармоническая вертикаль трезвучия, а тема, начинающаяся основным трезвучием, повторяется четыре раза (пример 23).

Пример 23. Французская сюита d-moll. Менуэт 2



Жига, как и Аллеманда, не содержит трезвучия в ядре темы. Следует отметить, что эта логика действует в рамках баховских сюит и совсем не обязательно применима к иным жанрам и тем более к произведениям иных композиторов. Бах всякий раз строит собственный нарратив, свою историю, основанную *на приеме*. Разные трезвучные «сюжеты» существуют в сюите № 3 *h-moll, G-dur*, то «раскручиваясь» по горизонтали, то собираясь в вертикаль, а порой сочетаются вместе. По мере развития каждого цикла вырисовывается определенный процесс, напоминающий вариационный, в особенности, если трезвучие, обретая разные модусы, включает ладовую версию, как в сюите *g-moll* (*G-dur* в Гавоте 2).

Итак, *нарратив* является повествованием, которое может быть и несюжетным, связанным с *семантикой приема*. Необходимо разрабатывать теорию внутреннего, глубинного нарратива, имея в виду процесс с продуманной имманентной логикой развития.

Нередко возникает вопрос: чем отличается нарратив от драматургии. Несмотря на необходимость самостоятельного рассмотрения этой темы, выскажем предположение, что нарратив и драматургия — синонимы. Как и драматургия, нарратив есть повествовательная структура, основа формирования музыкального и эстетического смыслов. Задача драматургии сводится к воплощению логики происходящего, а задача нарратива — к воспроизведению истории с учетом ее восприятия. При этом они не только не противоречат друг другу, но обязательно действуют вместе. Нарративность является основой музыкальной драматургии. Возможно даже употребление понятия «нарративная драматургия». Следует подчеркнуть, что нарративный процесс «творит реальность», которая не претендует на единствен-

ную истину, *нарратив* — повествование, которое всегда можно воплотить по-другому, т.е. интерпретировать. Кроме того, в одной драматургической конструкции может сочетаться несколько нарративов (например, сюжет в сюжете или текст в тексте).

Нарратив	**Драматургия**
Подлежит интерпретации, т. к. имеет разные аспекты, например, исполнительский. Может по-разному донести смысл.	Не интерпретируется, т. к. замысел принадлежит только творцу, а то, что интерпретируется, переходит в статус нарратива.
Имеет сюжетную и несюжетную модель, внешний и внутренний нарратив. Возможно сочетание нескольких нарративов в одной драматургической конструкции.	Связана с сюжетом («Страсти» Баха).
Событийность не обязательна, т. к. нарратив может иметь религиозную (григорианский хорал) или философскую («Так говорил Заратустра», «Смерть и просветление» Р. Штрауса) основу.	Обязательна событийность.
Развертывание текста, а не сюжета.	Развертывание сюжета — как линейно, так и нелинейно последовательного.

Следует отметить, что современная теория, представляющая нарратив как повествование, направленное на последовательное изложение взаимосвязанных событий, пополнится иными представлениями об этом феномене, если будет развиваться идея глубинного или внутреннего нарратива как некоего подтекстового (нередко эмоционального) слоя повествования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — Москва, 1994. — С. 384–391.
2. *Вязкова Е.* И.С. Бах и его «SDG» // Христианские образы в искусстве. Вып 1. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных 170. — Москва, 2007. — С.192–198.
3. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха [пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич]. — Москва: Rosebud Publishing, 2019. — 928 с.
4. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. — Москва: Иностранная литература, 1962. — 570 с.
5. *Манн Т.* Доктор Фаустус. Собрание сочинений: в 10-ти тт. Т. 5. — Москва: Худож. лит, 1960. — 696 с.
6. *Стогний И.* Тональный сюжет музыкального произведения // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии и методики. Сб. статей по материалам XII межвузовской научной конференции 1–3 ноября 2016 г. — С. 18–33.
7. *Стогний И.* Кантата BWV 150 И.С. Баха: Трактовка литературного текста и композиционные особенности» // Современные проблемы музыкознания. — № 4. — 2021. — С. 30–47.
8. *Стоянова И.* Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино // Научный вестник Московской консерватории. — Т. 12. — № 4. — 2021. — С. 156–173.
9. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — Москва: Музыка, 1965. — 725 с.
10. *Эко У.* Откровения молодого романиста. — Москва: АСТ: Corpus, 2013. — 320 с.
11. *Kermode F.* The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative. — Cambridge: Harvard University Press, 1979. — 169 p.

REFERENCES

1. *Bart R*. Smert' avtora // Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika [Bart R. Death of the author // Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1994. P. 384–391.
2. *Vyazkova E*. I. S. Bakh i ego «SDG» // Khristianskie obrazy v iskusstve [Vyazkova E. I. S. Bach and his «SDG» // Christian images in art]. Vyp 1. Sb. tr. RAM im. Gnesinykh 170 [Issue 1. Sat. tr. RAM them. Gnesinyh 170]. Moscow, 2007. P. 192–198.
3. *Gardiner Dzh*. E. Muzyka v nebesnom grade. Portret loganna Sebast'yana Bakha [per. s angl. R. Nasonova i A. Andrushkevich]. [Gardiner J.E. Music in the heavenly city. Portrait of Johann Sebastian Bach [trans. from English. R. Nasonova and A. Andrushkevich]. Moscow: Rosebud Publishing, 2019. 928 p.
4. *Ingarden R*. Issledovaniya po estetike. Per. s pol'skogo A. Ermilova i B. Fedorova [Ingarden R. Research on aesthetics. Per. from the Polish A. Ermilov and B. Fedorov]. Moscow: Foreign Literature Publ., 1962.
5. *Mann T*. Doktor Faustus. Sobranie sochinenii: v 10-ti tt. T. 5 [Mann T. Dr. Faustus. Collected works: in 10 volumes. T. 5]. Moscow: Khudozh. lit. 1960. 696 p.
6. *Stognii I*. Tonal'nyi syuzhet muzykal'nogo proizvedeniya // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii, metodologii i metodiki. Sb. statei po materialam XII mezhvuzovskoi nauchnoi konferentsii 1–3 noyabrya 2016 g. [Stogniy I. The tonal plot of a musical work. In Musical education in the context of culture: issues of theory, history, methodology and methodology. Sat articles based on the materials of the XII Inter-University Scientific Conference November 1–3]. Moscow: 2016. P. 18–33.
7. *Stognii I*. Kantata BWV 150 I. S. Bakha: Traktovka literaturnogo teksta i kompozitsionnye osobennosti» // Sovremennye problemy muzykoznaniya [Stogniy I. Cantata BWV 150 I. S. Bach: Interpretation of a literary text and compositional features // Modern problems of musicology]. № 4. 2021. P. 30–47.
8. *Stoyanova I*. Strategii narrativa v sovremennoi opere (na primere istorii Dzhezual'do v proizvedeniyakh Shnitke i Sharrino // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii [Stoyanova I. Narrative strategies in modern opera (on the example of the story of Gesualdo in the works of Schnittke and Sharrino // Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. V. 12, No. 4. 2021. P. 156–173.
9. *Shveitser A*. Iogann Sebast'yan Bakh [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Music, 1965. 725 p.
10. *Eko U*. Otkroveniya molodogo romanista [Eko U. Revelations of a young novelist]. Moscow: ACT: Corpus, Publ., 2013. 320 p.
11. *Kermode F*. The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative. Cambridge: Harvard University Press Publ., 1979.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Данный вопрос требует самостоятельного рассмотрения. В заключительном разделе статьи будет приведена таблица сравнительных характеристик данных категорий.

[2] Точная цитата: «Распознать намерения текста — значит распознать семиотическую стратегию» [10, *67*].

[3] В данной статье рассматриваются только три хоровых номера из кантаты Баха № 150. Полный анализ содержится в статье автора: «Кантата BWV 150 И. С. Баха: Трактовка литературного текста и композиционные особенности» // Современные проблемы музыкознания [7].

[4] Следует добавить комментарий Д. Гардинера о тональности *fis-moll*, названной им «козлиной» [3, *590*]. Очевидно, имеется в виду род человеческий, который, согласно Библии, делится на козлищ и овец. Комментарий привлекает к себе особое внимание, поскольку тональности не находятся в поле зрения автора монографии.

[5] Подробный анализ тональной структуры Пассионов И. С. Баха см. в статье автора [6].

[6] Нумерация дана по изданию: Leipzig C. F. Peters.