



УДК 78.08

О ЧИСЛОВОЙ СИМВОЛИКЕ КОМПОЗИЦИОННОЙ МОДЕЛИ BAR

С.С. ГОНЧАРЕНКО

Новосибирская государственная консерватория имени
Михаила Ивановича Глинки, 630099, Новосибирск, Рос-
сийская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена вопросам музыкаль-
ной семиотики – одного из актуальных направлений
современной музыкально-теоретической науки. В на-
стоящее время основательно разработана методология
анализа жанрово-стилевой семантики. Изучение семан-
тических функций композиционных структур находится
на начальной стадии. Среди малоизученных в этом плане
музыкальных форм – древнейшая вокальная форма AA B,
именуемая, начиная с традиции немецких мейстерзинге-
ров, где была разработана терминология, сохраняющаяся
до настоящего времени, die Barform или der Bar. В данной
статье она обозначена понятием «композиционная мо-
дель Bar». Структурно-семантические свойства песенной
формы Bar определяют бинарно-тернарные отношения.
В статье рассматривается символика первых членов про-
стого арифметического ряда, так как каждый его элемент
представлен в данной музыкально-поэтической форме
определённой композиционной функцией. Первый
раздел A – Stollen, экспонирующий главную мысль, уста-
навливает интонационную опору строфы, символизирует
«начало начал» – число «1». Далее музыка подчинена
бинарному принципу. Число «2» представлено в двух
парах. Пара тождественных элементов AA образует запев.
Пара различных – представляет интонационное сопо-
ставление запева AA и припева B. Происходит переход
от периодической симметрии к асимметрии. Асимметрия
выражена также символикой числа «3» в общем количе-
стве частей паттерна, а также в сквозном трёхстрочном
строении поэтического текста куплета. Автор статьи,
учитывая стиливые и структурные метаморфозы паттерна
AA B, который проходит сквозь тысячелетнюю историю
европейской музыкальной культуры, рассматривает его
как порождающую модель в становлении типовых форм
европейской профессиональной музыки. В заключении
приводятся факты этимологической и семиотической
интерпретации числовой символики композиционной
модели и подчёркиваются её динамические потенции
в музыкальном формообразовании.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: музыкальная форма, der bar, се-
мантика, модель, бинарно-тернарные отношения.

THE NUMERIC SYMBOLS OF THE COMPOSITIONAL BAR MODEL

S.S. GONCHARENKO

Mikhail Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099,
Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the musical semi-
otics issues – one of the most relevant areas of modern
music-theoretical science. Currently, a methodology for
analyzing genre-style semantics has been thoroughly
developed. The study of the semantic functions of com-
positional structures is at an early stage. Among the little
studied musical forms in this regard is the oldest vocal
form AA B, called, starting from the tradition of the Ger-
man Meistersingers, where the terminology that has been
preserved to this day was developed, die Barform or der Bar.
In this article, it is denoted by a compositional Bar model.
The structural and semantic functions of the song form
Bar define binary-ternary relations. The article shows the
symbolism of the first terms of a simple arithmetic series.
Each of its elements is represented in this poetic- musical
form by a certain compositional function. The first section
of A-Stollen, which exposes the main idea, establishes
the intonational basis of the stanza, symbolizes the “be-
ginning of the beginning” - the number “1”. Further, the
music embodies the binary principle. The number “2” is
represented in two pairs. A pair of identical elements AA
forms Aufgesang. A pair of different – represents the into-
nation comparison of Aufgesang AA and Abgesang B. There
is a transition from periodic symmetry to asymmetry. The
asymmetry is also expressed by the symbolism of the num-
ber “3” in the total number of parts in the pattern, as well
as in the through three-vers structure of the stanza. The
author of the article, taking into account the stylistic and
structural metamorphoses of the AA B pattern, which runs
through the thousand-year history of European musical
culture, considers it as a generative model in the forma-
tion of typical forms of European professional music. In
conclusion, the etymological and semiotic interpretation
of the numerical symbolism of the compositional model is
presented and its dynamic potencies in musical formation
are emphasized.

KEYWORDS: musical form, der bar, semantics, model,
binary-ternary relations.



Музыкальная форма, известная в музыкознании под наименованием «форма бар»¹ – одна из древнейших. Предпосылки её находят в монодии античности [7, с. 53]. Её образцы представлены в средневековых песнопениях христианского богослужения. В эпоху Возрождения она используется в светской вокальной музыке труверов, трубадуров и немецких миннезингеров и мастерзингеров. Биография бара не прерывается с развитием в европейской профессиональной музыке многоголосия. Она широко используется в протестантском хорале, в эпоху барокко особое место занимает в творчестве И.С. Баха². С установлением гомофонии она входит в интонационную структуру темы, оформленной как период или простая форма, обнаруживая новые возможности в музыке конца XVIII и в XIX веке³.

Это одна из самых распространённых форм, управляющая логикой мелодического процесса в вокальных и оркестровых партиях опер Р. Вагнера. В творчестве великого оперного реформатора она переживает подлинный расцвет. По мнению А. Андреева, впервые именно Р. Вагнер в опере «Нюрнбергские мастерзингеры» вводит в профессиональную композиторскую музыку терминологию, разработанную в табулатурах мастерзанга XIV–XVI веков [1, с. 293]. Правда, понятие Bar в интерпретации Р. Вагнера приобрело более узкое значение. В эпоху Возрождения баром называли образцовое создание искусного мастера, имея в виду музыкально-поэтическую форму всей куплетной песни. У Вагнера термин «бар» относится только к строению куплета – трёхстрочной музы-

кально-поэтической строфы. В упрощённом буквенном обозначении музыкального текста форма бар предстаёт как паттерн AA В.

Вагнеровскую трактовку продолжил немецкий дирижёр и музыковед А. Лоренц [12]. Он использовал этот термин, описывая композиционные закономерности в реформаторских операх Р. Вагнера, причём доказал многоуровневое применение им бара – от комбинации лейтмотивов до соотношения оперных актов (см. ссылку по: [2, с. 105–114, 169]. Став достоянием музыкальной общественности, цеховая терминология XIV–XVI веков сохраняет своё значение и в настоящее время⁴.

В России теоретические вопросы бар формы специально не разрабатывались. Её общая характеристика содержится в работах учебного характера, написанных в конце прошлого – начале нынешнего столетия [3; 4; 8]. Более развёрнутое изложение сведений о данной форме с указанием большого числа образцов, анализом некоторых из них и списка литературы предложено в учебном пособии Т.С. Сорокиной [6].

Бар форма в вокальных песенных жанрах символизирует сосуществование бинарности и тернарности. В музыкально-теоретических работах она определяется и как двухчастная, если одинаковые разделы считаются за один [4], и как трёхчастная, исходя из общего количества разделов [6, с. 7]. Музыка подчинена бинарному принципу в запеве AA и в наличии лишь двух разных элементов: AA – запев, В – припев. Тернарность ярко проявляется в сквозном развитии словесного текста в строфе ABC. Учитывая многочисленные структурные и стилевые метаморфозы общей типовой схемы, целесообразно именовать её композиционной моделью bar.

Изучение бинарно-тернарной структуры паттерна AA В естественно ставит вопрос о числовой символике, заключённой в нём. Рассмотрение дан-

1 В большинстве зарубежных источников приняты немецкие термины *die Barform*, реже *der Bar* или английский – *Bar form*. В русскоязычных трудах встречаются названия: бар, форма бара, бар форма, барформа, бар-форма.

2 Нотные примеры данной формы приводятся в учебной литературе по истории и теории музыки (например, Лаврентьева [4], Сорокина [6], Холопова [8], Кюрегян [3], в диссертациях, например, Сараевой [5] и других работах).

3 В качестве популярного примера Ю. Холопов приводит песенку Герцога из оперы «Риголетто» [7, с. 53].

4 Часть немецких учёных до сих пор применяет термин “bar” только по отношению к творчеству мастерзингеров XIV–XIX веков.



ного аспекта, которое составляет задачу настоящей статьи, предпринимается впервые.

Буквенная схема данной модели представляет наглядное осуществление в музыкально-поэтическом произведении первых трёх членов натурального числового ряда. Каждое число воплощено в самостоятельной структурной единице. Число «1» символизирует «начало начал» в первом разделе А, называемом «штоллен». Немецкое слово *Stollen*, которое по-русски иногда произносят как «столла», этимологически родственно русским словам «стоять», «стол», «столб», «установление»⁵ и т. д.

Число «2» объединяет комплексы более высокого уровня, различные по внутренней организации. Символика его выступает в двух аспектах. С одной стороны, два штоллена образуют пару АА в запеве (*Aufgesang*). Эта структурная единица основана на периодической симметрии и символизирует «единство вдвоём». Два подобных или равных элемента дополняют друг друга, например, как левое и правое в человеческом теле. Стоит напомнить о том, что мейстерзингеры были ремесленниками и полностью обслуживали население средневекового Нюрнберга. Смысл единства двух подобных элементов, таких как пара обуви, рукавиц, два стекла очков, две серьги, вдеваемые в уши и т. п., подтверждался их повседневным трудом.

Вторая «двойка» в музыкальной схеме бара – это запев и припев: разделы АА (*Aufgesang*) и В (*Abgesang*). Припев продолжает музыкальную мысль, заявленную в *Aufgesang* в устойчивости тождественного повтора. Однако, возникшая из предыдущего экспонирования, он обладает самостоятельностью, интонационно отличен от запева и являет определённый сдвиг в музыке куплета. Объявленной паре АА запева противопоставлено в музыке нечто иное. Во второй дуальной структуре – логически более высокого порядка, чем первая – музыка ставит акцент на различии, на сопоставлении.

Структурные элементы, образующие композиционную модель *bar*, вместе представляя трёхчленное, трёхсоставное целое нового качества,

ещё более высокого уровня. Числовые отношения в ней позволяют провести аналогии с двоичными и троичными системами. Удвоение сходного создаёт опорную конструкцию, подобно двум столбам, придающим устойчивость будущей более сложной конструкции. В логическом плане «выступая полной противоположностью единице», цифра «2» способна «разделять и связывать между собой подобные элементы, противопоставимые друг другу. <...> Число "2" не объединяет и не разделяет понятия, не соответствующие одной классификации, т. е. нельзя объединить или разделить разные по смыслу понятия, к примеру: светло – направо, или быстро – красивый» [9].

В нумерологии «двойственность – это принцип космического бытия». И она присуща только числу «2» [Там же]. Дуальность содержит противопоставление категорий: холод-жар, верх-низ, светло-темно, мир тот и этот, реальный и иллюзорный, видимый и невидимый. С помощью двойки как пары противоположностей, уравнивающих друг друга, как «раздвоение» единого описывается мир, «продвигая идею разделения одного целого (монады, единицы) на части: сутки – на утро и вечер, восход – закат, день – ночь; людей – на женщин и мужчин, и т. п. [Там же]. Осознание древним человеком своего места в мире привело к бинарности оппозиций «я – не я», «сырое – варёное», «сакральный локус – профанный локус» и т. д. и стало важным этапом в эволюции его мышления. Двоичная система Инь и Янь в китайской философии, с непрерывностью постоянного перетекания одного состояния в противоположное другое, отражает замкнутую устойчивую картину мира, космический порядок. Такие двоичные системы вечны, неизменны, статичны.

Если чёт – это устой, то нечёт – это неустой, стремящийся к устою. Потому чётные двоичные системы генетически первичны, а нечётные заключают в себе стимул к движению вперёд к изменениям и преобразованиям. Число «3», складывающееся в баре из суммы 2+1, символизирует динамичную картину бытия.

Трёхъярусная картина мира, поделённого на верхний, средний и нижний, в обозримой истории культуры складывается позднее, чем дуальная. Автономность мира человека – существа, живущего в Среднем мире между двумя мирами – вносит про-

⁵ Может быть, не случайно корни слов «*strophe*», «*stanza*» имеют в основе то же сочетание фонем «*st*», что и в русских словах «устой», «структура», «строить», «строение» и т. п.



творение; земное бытие вынуждает к деятельности, изменяющей реальность. Небесный и подземный мир оказывают влияние на психику человека, стремящегося к возвышенному божественному, но подверженного также действию низменного, сатанинского начала.

Структурные функции подобной троичности бара представлены уже в античный период VI–V вв. до н. э. Одна из гипотез о происхождении этой формы отсылает к структуре *строфа–антистрофа–эпод* [7, с. 53]. Она присутствует в торжественной лирике Пиндара, в организации хоровых фрагментов классической античной трагедии, начиная с трагедий Эсхила. Существенный нюанс состоит в том, что в «эпиникиях» – победных одах Пиндара в честь победителей на общегреческих состязаниях – часто перед эподом, который выполнял роль хорового припева, пара из строфы и антистрофы повторялась несколько раз. Подобная структура встречается и в трагедиях. Например, в трагедии «Агамемнон» Эсхила (Парод) после структуры, аналогичной будущей форме бара строфа–антистрофа–эпод, идут 6 пар на сопоставлении «строфа–антистрофа».

Взаимодействие принципов симметрии и асимметрии в песенных жанрах бар формы XIV–XVI столетий выражается в паритете функциональной дифференциации поэзии и музыки. Благодаря точному возвращению музыки куплета в баре укрепляется принцип тождества, то есть симметрия целого. Обновление поэтического текста от куплета к куплету является проявлением асимметрии. Музыка *abgesang* сочетает сходство с запевом, то есть со штолленами, и, одновременно, отличается от них. Припев с обновлением в тексте и музыке – «перемена в последний раз» – создает эффект сдвига, что является стимулом для дальнейшего продолжения композиции. Не случайно бар мастерзингеров был многокуплетным. Форма словесного текста в нём является сквозной, а весь куплетный бар – динамично развивающимся. Не случайно то обстоятельство, что именно на ведущей роли бара строится вагнеровская бесконечная мелодия.

Запевно-припевная структура, канонизированная гильдией мастерзингеров, принципиально отличается от запева-припевной структуры, где регулярное повторение не только музыки припева, но и слов усиливает симметрию целого. Такой при-

пев выполняет конструктивную функцию. Форма с текстомузыкальным повтором в припеве имеет черты чётного рондо. В подобных формах, характерных для фольклора и популярных песен, сильнее выражен закон тождества.

Существуют две гипотезы о происхождении термина *bar*. Одна – самая распространённая – излагается в иностранных справочных изданиях. Смысл слова *bar* объясняется как сокращённое от *barat*, что означает «умелый выпад при отражающем ударе в фехтовании на рапирах» (см., например, [9]). Такая трактовка подчёркивает искусственность, виртуозность в рыцарских поединках, а применительно к музыкально-поэтическим произведениям мастерзингеров – творческую удачу поэта-певца, создавшего «образцовый тон» (*Meisterton*).

Другая интерпретация, в отличие от первой, узко профессиональной, включает данную форму в более широкий семантический контекст. Она принадлежит Р. Вагнеру, который в либретто оперы «Нюрнбергские мастерзингеры» излагает её устами главного героя – Ганса Сакса (его прототипом послужила реальная историческая личность). Во 2 к. 3 д. оперы мастер объясняет молодому рыцарю Вальтеру, стремящемуся завоевать победу на состязании певцов и взять в жёны Еву, дочь золотых дел мастера, правила построения куплета (музыкально-поэтической строфы) семейными отношениями. Запев из двух штолленов AA – *Stollen I* и *Stollen II* – в его интерпретации персонифицирует супружескую пару. Создание припева B – *abgesang* Г. Сакс сравнивает с рождением ребёнка – нового существа, наследующего черты родителей.

Так в трёхчленной целостности модели бара, имеющей две пары разного качества, проявляется универсальный закон симметрии – асимметрии, который обеспечивает биологический ритм смены поколений.

Подтверждением вагнеровской точки зрения могут служить этимологические изыскания в сфере имён собственных, восходящих, в частности, к средневековым легендам и литературным памятникам, составившим основу оперного творчества Р. Вагнера. Так, в легендах о Граале речь идёт о сверхъестественном рождении героев, наделённых исключительными качествами, причастных к мистическим ритуалам. В романах эпохи короля



Артура говорится о рыцарях Грааля, которые были удостоены чести пить из чаши Грааля кровь казнённого Христа. Их имена – Галахад, Парсифаль и Барс – имеют древнееврейское происхождение. Слово «бар» означает – рождение («брейшит бара» – корень, рождение), и «с» – премудрость. В этом имени заключена, следовательно, «тайна рождения свыше» [9]. Термин *bar* в таком случае оказывается сакрализированным.

А. Андреев считает, что в григорианском хорале использование модели *bar* характерно для определённых жанров и называет в качестве типичных песнопения Аллелуйя. Он подчёркивает «содержательную, а не формальную природу данной синтаксической структуры» [1, с. 353], и говорит о воплощаемом в ней «структурном сиянии», «сущностно-музыкальном видении идеала» [Там же, с. 355, с. 439]. К этой семантической сфере относятся многие протестантские хоралы, например “Lobe den Herren” (1665), на котором построена хвалебная кантата № 137 И.С. Баха.

Внутренняя динамика структуры, где повтор ведёт к обновлению, в более поздних образцах выражает нарастание эмоции, особую приподнятость чувства. «Песня Миньоны» Ф. Листа передаёт романтическую мечту о далёком счастливом крае. В финале оперы Р. Вагнера восторженная лирика *Priselied* Вальтера перерастает в хоровой гимн, прославляющий искусство мейстерзанга.

В дальнейшей разработке теоретических вопросов о структурно-семантических потенциях композиционной модели *bar* перспективными видятся несколько направлений. Одно из них связано с расширением ареала её распространения. Оно намечено Ю.Н. Холоповым в замечании о барформе в духовных песнопениях русской православной традиции [7, с. 53] (тема совершенно не исследована). Другим направлением могло бы стать изучение и систематизация структурных вариантов искомой модели, таких как «обращённый бар», «репризный бар», «сцепление баров», «бар в баре», а также взаимодействия в них числовых отношений и их содержательные возможности.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Часть вторая: Грегорианский хорал. 2-е изд. М.: Дека-ВС, 2013. 480 с.
- 2/ Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Музыкальная форма и драматургия. М.: Музыка, 1972. 179 с.
- 3/ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
- 4/ Лаврентьева И. Бар-форма и некоторые общие особенности форм западно-европейской монодии XI–XVI веков. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». М., 1978. Рукопись.
- 5/ Сараева С.В. Песенные жанры миннезанга: автореф. дисс...канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. 21 с.
- 6/ Сорокина Т.С. Бар-форма. Лекция по курсу анализа муз. произведений для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Новосибирск, 1986. 42 с.
- 7/ Холопов Ю.Н. Бар // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. С. 53.
- 8/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 489 с.
- 9/ Чаша Грааля, миф или реальность? Форум. URL: <http://forum.souz.co.il/viewtopic.php?t=54448> (дата обращения: 29.08.2020).
- 10/ Число 2 символ в нумерологии, значение символа дуады. URL: <https://kak-sdelat-mne.ru/simvoly-numerologii-chislo-2/> (дата обращения: 25.08.2020).
- 11/ Bar form. URL: <https://en.wikipedia.org> (дата обращения: 01.12.2017).
- 12/ Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Der musikalische Aufbau von Richard Wagner „Tristan und Isolde“. Bd. 2. Berlin, 1926. 201 с.

REFERENCES

- 1/ Andreev, A. (2013), K istorii evropejskoj muzykal'noj intonacionnosti. CHast' vtoraya: Gregorianskij horal. 2-e izd [On the history of European musical intonation. Part two: The Gregorian Chorale. 2nd ed], Deko-BC, Moscow, 480 p. (in Russ.)
- 2/ Vieru, N. (1972), Opera R. Vagnera "Nurnbergskie mejsterzingery". Muzykal'naya forma i dramaturgiya [Wagner's opera "The Nuremberg Meistersingers". Musical form and drama], Muzyka, Moscow, 179 p. (in Russ.)
- 3/ Kyuregyan, T. (1998), Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in the music of the XVII–XX centuries], TC Sfera, Moscow, 344 p. (in Russ.)
- 4/ Lavrent'eva, I. (1978), Bar-forma i nekotorye obshchie osobennosti form zapadno-evropejskoj monodii XI–XVI

- vekov. Lekciya po kursu "Analiz muzykal'nyh proizvedenij" [Bar-form and some general features of Western European monody forms XI–XVI. Lecture on the course "Analysis of musical works"], Moscow, The manuscript. (in Russ.)
- 5/ Saraeva, S.V. (2010), Pesennye zhanry minnezanga [Song genres of minnesang], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 21 p. (in Russ.)
- 6/ Sorokina, T.S. (1986), Bar-forma. Lekciya po kursu analiza muz. proizvedenij dlya istoriko-teoretiko-kompozitorskih fakul'tetov muzykal'nyh vuzov [Bar-form. Lecture on the course of analysis of musical works for the historical, theoretical and compositional faculties of music universities], Novosibirsk, 42 p. (in Russ.)
- 7/ Holopov, Yu.N. (1991), "Bar", Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' [Musical encyclopedic dictionary], Sov. Enciklopediya, Moscow, p. 53. (in Russ.)
- 8/ Holopova, V.N. (1999), Formy muzykal'nyh proizvedenij. [Forms of musical works. Training manual], Lan', Saint Petersburg, 489 p. (in Russ.)
- 9/ Chasha Graalya, mif ili real'nost' ? Forum [The Grail Cup myth or reality? / Forum], Available at: <http://forum.souz.co.il/viewtopic.php?t=54448> (Accessed 29 August 2020). (in Russ.)
- 10/ Chislo 2 simvol v numerologii, znachenie simbola duady` [Number 2 is a symbol in numerology, the meaning of the duad symbol], Available at: <https://kak-sdelat-mne.ru/simvoly-numerologii-chislo-2/> (Accessed 25 August 2020). (in Russ.)
- 11/ Bar form, Available at: <https://en.wikipedia.org> (Accessed 1 December 2017). (in Eng.)
- 12/ Lorenz, A. (1926), Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. Der musikalische Aufbau von Richard Wagner "Tristan und Isolde". Bd. 2. Berlin, 1926. 201 p. (in Deu.)

Сведения об авторе

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, Заслуженный работник высшей школы РФ, член Союза композиторов России, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени Михаила Ивановича Глинки
E-mail: lalumiere@ngs.ru

Author information

Svetlana S. Goncharenko, D. Sc. (Art Criticism), Honoured Higher education employee of the Russian Federation, Member of the Union of composers of Russia, Full Professor, Mikhail Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: lalumiere@ngs.ru