



12. Стахевич А. *Искусство belcanto в итальянской опере XVII–XVIII веков* [Текст] / А. Стахевич. — Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. — 190 с.
13. Суковатая В. *Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике* [Электронный ресурс] / В. Суковатая // *Неприкосновенный запас*. — № 83 (3/2012) — URL : <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.
14. Чекан Ю. *Музикознавча компаративістика: від методу – до науки* [Текст] / Юрій Чекан // *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. — Луцьк : Волин. нац. ун-т, 2012. — Вип. 10. — С. 6–18.
15. Чурюканова О. *Карло Броски. Фаринелли* [Текст] : монографія / О. Чурюканова. — Ярославль : Филигрань, 2015. — 320 с.
16. *Anne Rice* [Электронный ресурс] : [персональний сайт письменниці]. — URL : <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. *Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach* [Text] / M. Bukofzer. — New York : Norton and Company INC, 1947. — 489 p.
18. *Loewenberg A. Annals of Opera. 1597–1940* [Text] / A. Loewenberg. — Third edition. — London : John Calder, 1978. — 1756 p.
19. *Taruskin R. History of Western Music* [Text]. Vol. 2. *Music in the Seventens and Eightens Centuries*. — New York : Oxford University Press. — 835 p.

УДК 78.03 : 78.071.1 (430+436) «17/18»

Ирина Иванова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ БАРОККО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АВСТРИЙСКИХ И НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

«Романтическая эпоха, одна из ярчайших эпох европейской культуры, – пишет литературовед Ф. Федоров, – осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдалённых как по вре-



мени, так и по характеру философских, религиозных, эстетических доктрин. ... “Романтическое поглощение” мировой культуры было следствием романтического универсализма ...» [9, с. 81]. В проекции на музыкальное искусство такого рода универсализм не в последнюю очередь проявлялся во «втягивании» в композиторскую практику реалий культурно-исторического прошлого. Речь идёт, в частности, о многочисленных музыкальных реминисценциях Барокко в сочинениях австрийских и немецких романтиков, принимающих форму цитат, аллюзий, стилизаций, темброво-звуковых представлений и ассоциаций. Включённые в определённый художественный контекст, реалии прошлого наделяются различными образно-драматургическими функциями, расширяя интонационный тезаурус романтической музыки и её смысловое пространство.

Чаще всего связи с наследием XVIII в. исследователи усматривают в сочинениях поздних романтиков. Так, например, в музыкальной науке прочно закрепилось представление о контактах с искусством Барокко творчества И. Брамса, что позволяет осмысливать его с позиций интертекстуальности, как это предлагает Н. Червинская [13], а с другой стороны, обнаруживать в произведениях немецкого мастера едва ли не все виды иновключений, на что указывает Е. Садовникова [7].

Вместе с тем, изучение композиторских опытов первой половины XIX ст. убеждает в том, что *задолго* до И. Брамса и его современников, и даже до условной даты возникновения музыкального романтизма, достаточно ясно о себе заявило стремление к овладению духовно-художественным наследием, в том числе эпохи Барокко, как неисчерпаемым источником культурных смыслов.

Цель настоящего исследования – раскрыть смысловую нагрузку барочных реминисценций, их выразительное и драматургическое значение, способы их введения в художественный контекст в ряде сочинений австрийских и немецких композиторов-романтиков от Л. Шпора до А. Брукнера. В качестве аналитического материала представлены образцы, заимствованные из произведений разных жанров – скрипичного концерта, симфонии, песни, оперы.

Показательно в обозначенном плане частое обращение к знакам прошлого, с которым мы сталкиваемся в творчестве Л. Шпо-



ра. Войдя в историю немецкой музыки как один из авторов первых образцов национальной романтической оперы, новатор в области композиционной организации скрипичного концерта, приверженец программного симфонизма, Л. Шпор уже в начале своего композиторского пути проявил склонность к цитированию сочинений мастеров прошлого и стилистическим аллюзиям. Типичным её проявлением стало *Adagio* Второго скрипичного концерта (1804). Драматический тонус I части (*d-moll*) этого сочинения исследователи связывают с автобиографическим событием: смертью в день рождения композитора почитаемого им наставника, директора Дворцового театра в Брауншвейге Шванбергера [8, с. 101]. В таком контексте *Adagio* с его углублённым лиризмом воспринимается как музыкальное размышление о небесном и земном бытии человека. Поводом для подобного толкования II части концерта служат баховские аллюзии и цитата из «Страстей по Матфею»¹. *Adagio* представляет собой замечательный образец наложения барочных антитез на переживающий период зарождения романтический принцип двоемирия. В какой-то мере в образном противопоставлении крайних и средней частей сочинения можно усмотреть развитие моцартовских драматургических приёмов, определяющих, в частности, логику музыкальных событий II части «Юпитера», где уравновешенность эмоционального состояния главной темы в *F-dur* внезапно сменяется тревожно-скорбной атмосферой связующей в *c-moll*, на материале которой основана разработка². Нечто подобное происходит в шпоровском *Adagio*. Выдержанная в мажорных тонах (*A-dur*), классически гармоничная первая часть сложной трёхчастной формы резко контрастирует средней, где устанавливается одноименный минор (романтическая ладовая светотень) и возникают скорбные ритмы пунктирных нисходящих остинатных мотивов – первые «вестники»

¹ Судя по всему, баховские музыкальные идеи в *Adagio* Концерта Л. Шпора обнаружил Г. Мозер. Во всяком случае, именно на него ссылается Х. Беккер, у которого эту информацию почерпнул автор диссертационного исследования о скрипичных концертах Л. Шпора С. Сандюк [8, с. 102].

² Вполне вероятно, что моцартовская драматургическая идея также родилась не без влияния барочной традиции образных антитез.



барочных аллюзий³. Ответом на их суровую непреложность служит цитата из заключительного хора № 78 «Страстей по Матфею» Баха, соответствующего событию погребения Христа. В баховском хоре заимствованный Шпором интонационный оборот составляет своего рода *motto*. В разных разделах формы и на разных этапах музыкального развёртывания его облик меняется. В инструментальном вступительном ригурнеле и в последующем выходе хора он первоначально вписан в протяжённую мелодическую линию, при этом в вокальном исполнении он отвечает словам «*Und rufen dir im Grabe*» («И взывают к Нему [лежащему] во гробе»). И сразу вслед за тем он обособляется в самостоятельный, синтаксически выделенный, мажорно окрашенный мотив: «*Ruhe sanfte*» («Покойся с миром»). Более сложную конфигурацию и интонационную напряжённость *motto* приобретает в последних тактах крайних разделов формы с этими же словами. Оборот с ум. 3, гармонизованный аккордом мажорной доминанты *c-moll*, придаёт ему оттенок ламентозности, закрепляемый последующей нисходящей фразой, также включающей *motto*, с разрешением в минорную тонику. Шпор избирает только мажорный вариант баховской музыкальной идеи, воспроизводя её дважды: в ответ на пассакалийную фигуру страданий, где она претворена в *C-dur*, и в коде, где она подчинена основной тональности *A-dur*. Выбор тональной краски в обоих случаях обусловлен драматургическими целями. Подхватывая традиции XVIII в. и предвосхищая романтические, композитор связывает ту или иную тональность с определённой семантикой. Иногда он явно опирается на уже устоявшиеся представления, но часто оказывается первооткрывателем, провозвестником толкований, закреплённых в ближайшем будущем. В частности, *C-dur* в оперной практике немецких романтиков, как правило, будет связан с гармонизирующим началом. В этой тональ-

³ Ссылаясь на несколько источников, С. Сандюк указывает на происхождение двух вариантов этой темы – оркестрового и сольного – из «Страстей по Матфею» И. С. Баха. Первый из них восходит к арии тенора № 41 «*Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen*» – «Терпение, когда меня жалят лживые языки» (сцена несправедного суда), второй – к арии баса № 66 «*Komm, süßes Kreuz*» – «Приди, сладостный крест» [8, с. 102].



ности звучит, например, миниатюрный хор, утешающий Макса во «Фрайштютце» К. М. Вебера, драматическая развязка всей оперы и увертюра к ней; ария добродетельной Эврианты, её дуэт согласия с Адоляром, преобразованная тема призрака Эммы, чья душа нашла успокоение. В *C-dur* почти неизменно решены выходы короля и его лейтмотив в «Лоэнгрине» Р. Вагнера, в том числе в сценах, где они способствуют рассеиванию конфликтного напряжения; увещевания Лоэнгрином попавшей в «когти сомнения» Эльзы. Упомянем также первое проведение лейтмотива меча в «Золоте Рейна» – символа «счастливой мысли» Вотана о возможности восстановления мирового равновесия. Гармонизиующим свойством обладает *C-dur* в *Adagio* концерта Шпора, мажорный свет которого совершенно меняет эмоциональный настрой музыки, снимая экспрессию высказывания и погружая в состояние умиротворения. Что касается *A-dur* 'a, в котором баховское *motto* проводится в коде *Adagio*⁴, то, по крайней мере, со времён Моцарта он связан с чувством любви. В данном случае любовь приобретает расширительное значение высшего проявления человечности. Как писала юная Марина Цветаева, «... ещё меня любите / За то, что я умру». Своим семантическим перевоплощением барочная цитата во многом обязана новой звуковой ауре. Если у Баха заимствованная Шпором музыкальная мысль предстаёт в общинно-соборном преподнесении хора и оркестра, то в концерте композитора-романтика её излагает параллельными секстами и терциями солирующая скрипка в тёплом среднем регистре. Не стоит также забывать, что в роли солиста выступил сам автор, что максимально персонифицирует прощальное музыкальное обращение, за которым угадываются слова: «Покойся с миром».

Если факт прямого цитирования баховского пассажиона в Скрипичном концерте Шпора не вызывает сомнений, то гораздо сложнее обстоит дело с явлением, которое условно можно назвать «вторичным» либо «косвенным» цитированием. Оно возникает в тех случаях, когда

⁴ У Баха *motto* в мажорном варианте гармонизовано трезвучием *B-dur*, и если учесть, что эта же тональность вполне могла быть использована в медленной части *d-moll*'ного концерта, то становится очевидной мотивированность выбора *A-dur* как тональности, соответствующей скрытой адресности произведения Л. Шпора.



композиторы, принадлежащие одной или родственным национальным культурам, воспроизводят фрагмент определённого музыкального текста в аналогичных смысловых контекстах: при этом вопрос об источнике вдохновения – оригинале или его удачном использовании другим автором – остаётся открытым. Так, в частности, происходит с неоднократными обращениями к протестантскому хоралу Ф. Мендельсона, а вслед за ним – Р. Вагнера и даже католика А. Брукнера. В вокальной части симфонии-кантаты «*Lobgesang*» после яркой кульминации № 7⁵ исполняется хорал «*Nun danket alle Gott*» («Возблагодарим все Господа», № 8). Его первая строфа поручена хору *a cappella*, чьё звучание напоминает аутентичное общинно-соборное пение, когда тихая торжественность и благоговение словно исходят из каждого сердца. Далее подключаются фигурации деревянных духовых инструментов, скрипок и альтов, органу поручаются аккордовые вертикали гармоний, в то время как хор поёт только мелодию хорала в октавных удвоениях. Музыка приобретает праздничный, по-барочному пышный характер.

Итак, перед нами не только цитата-хорал, но и «иллюзия присутствия» в протестантской кирхе. В чём же можно увидеть «вторичность» цитирования общеизвестного напева? В том, что он был использован И. С. Бахом – композитором, чьё творчество неумоимо изучал и пропагандировал Ф. Мендельсон, – в кантате № 79 «*Gott der Herr ist Sonn und Sheld*» («Бог, наш Господь – наше солнце и щит»), приуроченной к годовщине Реформации. Её содержание – хвала Господу – корреспондирует с пафосом мендельсоновской «*Lobgesang*», также связанной с большим событием: 400-летием книгопечатанья. Оба хорала – у Мендельсона и у Баха – написаны в *G-dur*, их мелодии, за незначительными исключениями, совпадают, как и первые два стиха («*Nun danket alle Gott / mir Herzen, Mund und Händen*»). Различия касаются ритмической стороны (изложение четвертными длительностями у Мендельсона и половинными у Баха), гармонизации, а также последующих слов, заимствованных Бахом из песни (гимна) Мартина Ринкарта, в то время как композитор-романтик придерживается

⁵ Напомним, что все три сугубо инструментальные части симфонии-кантаты в партитуре обозначены № 1 и словом «*Symphonie*»; со вступлением хора идут порядковые номера со второго по десятый.



текста Библии. Ориентировался ли Мендельсон на лютеранский хорал непосредственно или шёл по стопам великого мастера прошлого? Одно несомненно: такого рода совпадения в выборе хорального напева воспринимаются как своеобразные смысловые и культурно-исторические ассонансы, позволяющие видеть в мендельсоновском обращении к хоралу не только претворение протестантской традиции, но и опыта её освоения композиторской практикой Барокко.

Показательно, что баховская «призма» в преломлении церковно-культового напева присуща и другому образцу творчества Мендельсона – «Реформационной симфонии», написанной за десять лет до «*Lobgesang*». Об использовании в финале цикла напева хорала «*Eine feste Burg ist unser Gott*» («Господь – наша твердыня») гласит соответствующая ремарка в партитуре. Композитор совершенно в барочном духе выстраивает на стыке третьей и четвёртой частей симфонии смысловую вертикаль, когда после интимно-лирического, совершенно земного, камерного *Andante*, напоминающего «Песню без слов», но интонируемую струнными (*g-moll*), стремительно возносится ввысь мелодия хорала. Запеваемая флейтой одностольно, она передаётся от одного деревянного духового инструмента к другому – бережно и торжественно, как всеобщее драгоценное достояние (*G-dur*). В связующей партии она даёт жизнь суровому, собранному *fugato*, а в коде в многократном увеличении *fff* провозглашается *tutti*. Возникают совершенно определённые ассоциации с хоровым, общинно-соборным исполнением хорального напева, данного здесь без гармонизации. Таким образом, с точки зрения *modus operandi* Мендельсон поступает как подлинно романтический художник, подвергая избранную тему всевозможным семантическим преобразованиям. Что же даёт право говорить в данном случае о «вторичном цитировании»? Явная отсылка к творчеству Баха, неоднократно использовавшего данную мелодию в своих произведениях, среди которых выделяется кантата № 80, названная её «именем», – кантата, как и симфония Мендельсона, приуроченная к празднованию годовщины Реформации⁶.

⁶ Как символ веры и стойкости духа этот же хорал составил основу единственного лейтмотива «Гугенотов» Дж. Мейербергера – ещё одного немецкого автора.



Если в рассмотренных примерах композиторского обращения к хоральным напевам вектор «вторичности» уводит в прошлое музыкального искусства, то цитата, введённая Мендельсоном в I часть «Реформационной симфонии», направляет его в будущее. Впервые в своей творческой практике избрав приём цитирования действенным средством музыкальной драматургии, немецкий романтик вплёл в событийную канву сонатного *allegro* мелодическую фразу из «Саксонской литургии», так называемый «дрезденский *Amen*» [5, с. 51]. Появляясь в конце медленного вступления, приёмом *subito* контраста, она снимает кульминационное напряжение, создаваемое двумя темами (медитативной, полифонической, и фанфарно-героической, гомофонной), выступая тем самым неким примиряющим началом, ассоциируясь со словом мудрости и высшей справедливости. Аналогично *Amen* «гасит» нарастающую агрессивность разработки, также срывая готовящийся разгул стихийных сил. Его вмешательство в драматургический процесс нагнетания экспрессии накладывает отпечаток на характер репризы. Она излагается в более медленном, по сравнению с экспозицией, темпе, в однородной динамике, вне резко выраженных образных контрастов. В описанных драматургических условиях *Amen* наделяется свойством сакральности, что, кстати, гармонирует с функцией хора в баховских пассионах. В масштабах всего цикла «Реформационной симфонии» возникает смысловой ассонанс между хоральными цитатами крайних частей.

«Дрезденский *Amen*», использованный Ф. Мендельсоном, много десятилетий спустя привлек внимание Р. Вагнера, увидевшего в нём прекрасную форму воплощения идеи святого Грааля. Исследователи по-разному реагируют на данный факт. Так, В. Гамрат-Курек лишь указывает на обращение к этому напеву двух композиторов-соотечественников, не поднимая вопроса о возможном заимствовании Р. Вагнером идеи своего современника⁷ [1, с. 100]; С. Питина считает его «маловероятным», не объясняя своих сомнений по этому поводу, хотя

⁷ Несмотря на то, что «Парсифаль» был написан через 50 лет после «Реформационной симфонии» и исторически относится к другому периоду развития немецкого романтизма, хронологически – по дате рождения – их создатели – современники: Ф. Мендельсон всего на четыре года старше Р. Вагнера.



и оговаривает, не называя имён и не уточняя источники, что таковая возможность обсуждалась в научной литературе [5, с. 51]; А. Филиппов лишь сравнивает способы преподнесения цитируемого напева обоими художниками [11, с. 258]. В частности, он отмечает, что Вагнер монументализировал тему *Amen*: «...добавил два начальных аккорда, образовавшие типично вагнеровский медиантовый оборот, избрав иное звуковысотное положение и оркестровку (у Мендельсона тема звучит пианиссимо в высоком регистре струнных)» [11, с. 258]. Однако, на наш взгляд, уже в этом противопоставлении музыкальных решений при изложении одного и того же напева видятся вагнеровские предвосхищения Мендельсона. Таинственно, «прикровенно» преподносимый в «Реформационной симфонии» *Amen*, помещённый в верхней части звуковой партитуры, к тому же, порученный струнным, вызывает в памяти лейтмотив Грааля в том облике, в котором он предстаёт в первых тактах *Vorspiel*'я к «Лоэнгрину», написанному почти через 20 лет после творения Мендельсона. В таком контексте целесообразно привести интереснейшие суждения Л. Ботштайна об истинном, по его мнению, отношении Вагнера к композиторским достижениям Мендельсона. Учёный отмечает сопернические чувства великого реформатора к умеренному романтику, питаемые мессианскими амбициями обоих, направленными на превращение музыки в один из приоритетных факторов формирования национальных духовных и культурных ценностей. С другой стороны, Ботштайн усматривает прямые связи между ораториями «*Lobgesang*» Мендельсона и «Лоэнгрином», «Нюрнбергскими мейстерзингерами», «Парсифалем» Вагнера. Уже на ранние оперы мастера, убеждает учёный, мало что оказало воздействие, сравнимое с влиянием «Павла» Мендельсона [14, с. 13]. Говоря о «Парсифале», исследователь утверждает, что в нём Вагнер «не только расширил музыкальный язык, но и блистательно продемонстрировал своё владение музыкальной риторикой “Павла” и “Илии”» [14, с. 15]. Приведённые суждения, высказанные в тезисно-реферативной форме, безусловно, нуждаются в серьёзном аналитическом и документальном подтверждении. Вместе с тем, они направляют исследовательскую мысль на изучение тех составляющих национального композиторского опыта, который образовал ин-



тегративный, хотя и радикально новаторский стиль байрёйтского мастера. Трудно предположить, чтобы Вагнер, с его неуёмной жаждой познания, колоссальной эрудицией, в том числе музыкальной, прошёл мимо художественных исканий одного из авторитетных представителей немецкой культуры, каковым был Мендельсон, в частности, его опыта освоения подлинных протестантских напевов в условиях романтического искусства. Вряд ли в данном случае идёт речь о сознательном цитировании «Реформационной симфонии»; но вполне допустимо, что Вагнеру показалась плодотворной мысль превратить *Amen* в музыкальный символ всеобщей любви и примирения. Не исключен и момент скрытого соперничества в композиторском прочтении культового напева.

Если в отношении лютеровского *Amen* вопрос о закономерной связи двух случаев его цитирования разными композиторами остаётся открытым, то более определённо она прослеживается между «Парсифалем» Р. Вагнера и Девятой симфонией А. Брукнера. Австрийский художник, будучи правоверным, искренним в своих религиозных чувствах и представлениях католиком, вряд ли мог заинтересоваться «Саксонской литургией». Между тем, в свободном варианте напев *Amen* оказался включённым в музыкальный текст *Adagio* его «прощального» симфонического творения. Исходная тема последней из законченных частей цикла (*Langsam, feierlich, E-dur*) содержит две вагнеровские аллюзии. Она начинается мелодическим оборотом, представляющим собой интонационно и гармонически заостренный вариант лейтмотива томления, которым открывается «Тристан и Изольда»⁸. Завершается семитактовая мелодия восходящей фразой, вводящей в высокий регистр струнных, которые в этот момент подхватываются большой группой деревянных духовых инструментов (тройной состав), – аллю-

⁸ Как и у Вагнера, первый оборот – восходящий скачок с заполнением, излагается без сопровождающих голосов, но *f*, *marking*, *breit*, на *G*-струне. Вместо малой, «лирической» сексты в «Тристани и Изольде», в *Adagio* Брукнера – малая нона, вместо постепенного заполнения широкого интервала – возвратный октавный ход. Дальнейшее тематическое развёртывание – как и у Вагнера в усложнённой гомофонной фактуре, охватывает на протяжении восьми тактов 12 ступеней хроматического звукоряда (с учётом сопровождающих голосов).



зией на лейтмотив Грааля из «Парсифаля». Таким образом, Брукнер в сжатом виде словно прочерчивает линию духовного восхождения личности от томлений узвленной любовной страстью души до восторга освобождённого от земных страданий духа. Нелишне заметить, что «последним словом» брукнеровского *Adagio* становится автоцитата – широкий разворот трезвучия *E-dur*, которое в сонатном *Allegro* Седьмой симфонии мастера символизировало Универсум (*das All*).

Барочные аллюзии сквозь призму ритуальности имитаций соборно-хорового пения, органоподобных звучаний присущи многим симфониям А. Брукнера. К примеру, медленное вступление I части Пятой открывается темой, в которой на пассакалийном басу по очереди вверх по партитуре вступают струнные, выстраивая аккордовые вертикали, что напоминает тихое, благоговейное пение. Громогласное вступление меди (4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба) подобно мощному «гласу» органа. В *Adagio* этой же симфонии партитура ясно делится на два регистра: в верхнем гобой ведёт мелодию, которая вполне могла бы стать темой фуги, в то время как струнная группа приёмом *pizzicato* излагает в октаву собственную, основанную на остинатном движении триолей, музыкальную мысль (сопряжение тембровых пластов и тематических линий, отсылающее к барочному одновременному контрасту). В финале на протяжении 52 тактов мощно и празднично звучит хорал (ремарка в партитуре «*Choral bis zum Ende fff*»). Ритуальные ассоциации явственнее всего возникают в *Adagio* Седьмой симфонии Брукнера, где, по наблюдению М. Филимоновой, композитор цитирует собственный «*Te Deum*», что соответствует словам «не постыжусь её в вечности» [10, с. 413]. Многие страницы опер Вагнера, независимо от связи с культом, также отмечены «органностью» в сочетании с хоральностью (аккордовой фактурой), чему немало способствуют «вагнеровские тубы». Укажем лишь на один пример: провозглашение лейтмотива судьбы, открывающего 4 сцену II акта «Валькирии». Закодированная в нём вопросо-ответная структура – наследие новоевропейской музыки – помещённая в звуковой контекст такого рода, приобретает сакральные черты, приносящие в сугубо романтическую музыку барочную торжественность и театральную репрезентативность. Аналогично в симфониях



И. Брамса (в финалах Первой и Третьей) органность и хоральность, смыкаясь в одной теме, придают высказыванию соборный характер, апеллируя к общинному «мы», специфицирующему художественный мир Барокко. Барочные реминисценции во многом определяют концепцию Четвёртой симфонии Брамса, в сонатном *Allegro* которой заявленная двойственность в изложении главной темы экспозиции (гомофонном у струнных и каноническом – у струнных и деревянных духовых инструментов) преодолевается в коде выходом на первый план её мощного канонического провозглашения, предвосхищая пассакалийный финал.

К барочным реминисценциям обращался и Р. Шуман. В его сочинениях «чужое слово» выступало примерно в той же функции, что и персонажи-маски. Он искусно перевоплощался в соответствии с имитируемым стилем, который служил ему не только средством портретирования другого лица либо представления прошлых эпох, но и способом самовыражения [4]. К наиболее часто упоминаемым барочным стилизациям принадлежат песня «Над Рейна светлым простором» из цикла «Любовь Поэта» и IV часть «Рейнской симфонии». В первом случае барочные реминисценции дают о себе знать в остинатности пунктирного ритма в довольно медленном темпе (*Ziemlich langsam*), мелодизированном пассакалийном движении баса, в графике сходящихся-расходящихся линий, полифонизированной фактуре. Как и в старинной риторике, возникает сложное смысловое единство: сакрализация возлюбленной, образ величественного собора, удвоенного «зеркалом вод», торжественная праздничность его убранства и звукового интерьера. Тем самым создаётся многомерность лирического высказывания, услышанного во внешне непритязательном стихотворении Г. Гейне [2, с. 566]. Что касается IV части «Рейнской симфонии», то сошлёмся на расшифровку её барочного кода, осуществлённую Е. Романовой. Музыковед отмечает полифоническую стилистику тематизма, его квартовую основу, пространственно-графическую ассоциативность, символическое значение появления трёх знаков при ключе (хотя реальная тональность – *es-moll*)⁹, расширение

⁹ «Рейнская симфония», опубликованная под № 3, написана в *Es-dur*.



метроритмических показателей (4/4, 3/2, 4/2), имеющее чисто визуальное выражение [6, с. 179–181]. Добавим к отмеченным приёмам органоподобное звучание и ремарку «*Feierlich*», предвосхищающую праздничный тонус симфонии А. Брукнера¹⁰.

Баховскими реминисценциями открывается Четвёртая симфония Р. Шумана, во вступлении сонатного *Allegro* которой общий тонус звучания, характер изложения, ритмическая организация ассоциируются с аналогичными чертами первого хора из «Страстей по Матфею». Оstinатное движение, образующее мелодическую линию, организовано таким образом, что, вопреки выставленным 3/4, возникает пульсация 12/8 – размера, в котором написан хор-шествие на Голгофу. Как и Бах, Шуман использует приём постепенного подключения голосов, сопровождаемого неуклонным расширением звукового пространства, при этом немецкий романтик применяет его с ещё большей последовательностью. Заметим, что сведение тематизма к определённого типу движения – характерная примета симфоний Шумана. В качестве примеров приведём главную тему сонатного *Allegro* Четвёртой симфонии, партию струнных во вступлении I части Второй симфонии, побочную и заключительную темы этого же сонатного *Allegro* и Скерцо. Однако конкретно-образные аллюзии на музыку Барокко присущи начальному разделу Четвёртой, придавая его содержанию специфически окрашенный глубинный смысл.

Иного рода барочные реминисценции представлены в ряде сочинений Ф. Шуберта, где обнаруживаем ассимиляцию в романтическом художественном тексте некоторых риторических фигур и проявления баховской «живописности». Особенно привлекает композитора *circulatio*, которое становится несущей основой сонатного *Allegro* «Неоконченной симфонии». Графично, вне сопровождающих голосов возникая во вступлении, эта формула определяет рисунок ведущей мелодии гобоя и кларнета, а также трепетного движения скрипок, напоминающего аналогичное остинато из первого хора «Страстей

¹⁰ У А. Брукнера обнаруживаются прямые стилизации барочной музыки. К примеру, в I части Седьмой симфонии полифонические процессы в побочной партии экспозиции подводят к типичным для баховских времён секвенциям и интонационным оборотам.



по Иоанну». На протяжении всей части осуществляется мучительное усилие, направленное на преодоление круговращения, но в коде *circulatio* закрепляется шестикратным повторением на одной высоте разными инструментами. К. Зенкин обнаруживает «модель замкнутого круга» и в «Музыкальных моментах» австрийского романтика. Не связывая её с наследием Барокко, учёный видит в ней символ «неосуществимости стремлений и безысходности» [3, с. 57].

Показателен и другой пример обращения Шуберта к музыкальному тезаурусу прошлого – песня «Двойник». В основу остинатной темы фортепиано положена фигура креста (*h-cis-d-cis*), многократное повторение которой составляет самостоятельный смысловой пласт вокально-инструментальной партитуры. В «Зимнем пути» композитор неоднократно использовал движение шага, а в песне «Застывшие слёзы» – типичный для баховских сочинений приём воспроизведения капающих слез. Как и в «Рейнской симфонии» Шумана, в сочинениях Шуберта встречается «живописность» в виде омузыкаленной графики. В некоторых случаях, опредмечивая детали внешнего мира, изобразительные «графические» интонации смыкаются с *circulatio*, что придаёт им смысловую глубину и символическое наполнение, как это происходит в песнях «Гретхен за прялкой», «Флюгер» и «Шарманщик». Первая из них воспринимается, благодаря символизации идеи круговращения, перенесённой на всю композицию, как камерно-вокальный эскиз сонатного *Allegro* «Неоконченной симфонии». Изображаемый средствами фортепиано ручей (в «Прекрасной мельничихе», песне «Посол любви» на слова Л. Рельштаба) не столько «журчит», сколько беспрерывно «течёт», то есть образ имитируется не звукоподражательными приёмами, как это происходит, например, в «Фонтанах виллы д'Эсте» Ф. Листа или музыкальных зарисовках импрессионистов, а с помощью безостановочного движения. Аналогично в балладе «Лесной царь» и песне «Прощанье» на слова Л. Рельштаба предельно обобщённо воплощается ритм скачки. Примеры музыкальной изобразительности в песнях Ф. Шуберта широко известны [12]. Однако они традиционно трактуются как средства создания предметной среды, на фоне которой разворачивается лирическая или фантастическая ситуация. Не отрицая значения такого рода объективации



окружающей действительности, отметим всё же и иную функцию изобразительных деталей, отсылающую к приёмам музыкальной «живописи» Барокко – эмблематичность как способ обобщения и презентации определённого смысла, его осуществлённой ассоциативным путём визуализации.

Графичность присуща и многим лейтмотивам Р. Вагнера. К примеру, лейтмотив копья в тетралогии как музыкальный символ должностования, закона представляет собой нисходящий поступенный ход, напоминающий *catabasis*; в противоположном направлении разворачивается в этом же цикле устремлённый вперёд и высь лейтмотив меча; «змееподобную» оркестровую характеристику получает лукавый обольститель Логе; округлая конфигурация свойственна теме Кольца всевластия. Распространяя принцип символизации посредством рисунка движения на пространство сцены, композитор оговаривает направление её разворота при смене картин крайних актов «Парсифаля», когда заглавный герой и Гурнеманц перемещаются из сада Грааля в трапезный зал. В первом случае сценическая площадка вращается слева направо, во втором – справа налево, создавая впечатление сомкнувшихся в единое целое частей гигантской чаши. Изобразительный ряд как бы утраивается: священный сосуд, собирающиеся вокруг него рыцари, вектор движения сцены. Разумеется, её разворот в противоположных направлениях можно было бы счесть технической необходимостью – возвращением уже готовых декораций. Однако эта перемена дважды упоминается в специальных авторских ремарках, что свидетельствует о придаваемом ей весомом смысловом значении. Не подлежит сомнению, что применённый Вагнером приём визуализации символического содержания музыкально-сценического сочинения выступает одной из форм реализации идеи *Gesamtkunstwerk*. Имея иную контекстуальную, культурно-историческую природу по сравнению с барочной риторикой, опираясь на другие мировоззренческие основы, произведение «искусства будущего» пересекается с ней в соединённости вербальных, зрительных, музыкальных представлений, их слитности и взаимопроникновения. Показательно, что в творческой практике Вагнера можно наблюдать случаи закреплённости за отдельным оборотом определённого смысла, получающего



множественные, многомерные воплощения, напоминая, тем самым, риторическую формулу. В качестве примера приведём лейтмотив запрета из «Лознгринна», который в преобразованном виде превращается в музыкальные знаки Фрикки в «Валькирии», Дня в «Тристане и Изольде», раны Амфортаса в «Парсифале». Все производные лейтобразования сохраняют связь с первичным смыслом, выражаемым их музыкальным источником – запретом.

Нетрудно убедиться, что барочные реминисценции, щедро рассыпанные в текстовом пространстве австро-немецкого Романтизма, имеют межжанровый характер. Независимо от того, проникают ли они в чисто инструментальную среду или связаны с внемузыкальными компонентами, нередко возникает эффект присутствия неназванного слова. Цитата из «Страстей по Матфею» в *Adagio* Второго скрипичного концерта Л. Шпора легко подтекстовывается в воображении осведомлённого о её контексте слушателя фразой «Покойся с миром»; хоралы в «Реформационной симфонии» Ф. Мендельсона для немецкой протестантской аудитории также прочно объединены со словом, но ни одно из заимствований не сводится к нему. Аналогично барочные реминисценции в сочинениях вокально-инструментальных жанров служат сугубо музыкальным обобщением образов словесного ряда. Возникает вопрос: правомерно ли рассматривать их под углом зрения программности и синтеза искусств? На него можно ответить положительно, если иметь в виду, что барочные реминисценции служат способом донесения авторской мысли, помогают проникнуть в суть художественного замысла произведения. Но даже при этом условии они выступают единицами имманентно-музыкального словаря, максимально опосредуя содержание таящихся за ними или присутствующих слов. Немаловажно также, что для каждого из упоминавшихся в настоящей статье композиторов обращение – прямое или косвенное – к такого рода реминисценциям мотивируется индивидуальными причинами. Для Л. Шпора апелляция к прошлому служила, в конечном счёте, преградой для мельчания музыкального искусства, его духовного оскудения, опасность которых, по его мнению, нёс XIX век¹¹.

¹¹ Л. Шпор декларировал свой протест против современности, в строительстве



Ф. Мендельсон исходил в своих музыкальных опытах такого рода – и эстетике в целом – из представления о непрерывности национальной культуры и равнозначности её составляющих. Ф. Шуберт раскрывается в своей верности Барокко как национальный австрийский художник, для которого наследие XVIII ст. – не минувшее, а один из актуальных слоёв современного искусства. У Р. Шумана в обращении к барочной стилизации прослеживается диалогичность мышления – уже не персонажная, флорестано-эвсебиевская, а вырастающая из ощущения бесконечной двойности мира и человеческого сознания¹². И. Брамс видел во всевозможных заимствованиях – и не только барочных – способ объективации личностного высказывания. А. Брукнера связывает с традициями Барокко ориентация на соборность; Р. Вагнер общает гигантские пласты всечеловеческого опыта.

Таким образом, в эпоху, когда каждый художник стремится найти своё слово в искусстве, отражающее неповторимость его индивидуальности, музыкальные реминисценции Барокко становятся одним из способов выражения глубинных смыслов, которыми отмечены мировой Универсум и духовная жизнь гения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гамрат-Курек В. Г. Вагнер и протестантский хорал. К вопросу о роли народно-национальных традиций в творчестве композитора [Текст] / В. Г. Гамрат-Курек // Рихард Вагнер : статьи и материалы / ред.-сост. Г. Крауклис. — М. : Музыка, 1974. — С. 94–135.
2. Житомирский Д. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества [Текст] / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. — М. : [б/и], 1997. — 415 с.
4. Иванова И. Л. Принцип цитирования в произведениях Шумана [Текст] / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Роберт Шуман и перекрестье пу-

которой парадоксальным образом участвовал он сам, не только в словесной, но и в музыкальной форме: в «Исторической симфонии» и Четырнадцатом скрипичном концерте «Когда-то и ныне».

¹² Е. Романова называет шумановскую барочную стилизацию в «Рейнской симфонии» «внутримузыкальным диалогом» [6, с. 179].



тей музики и літератури : сб. науч. трудов / сост. Г. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 1997. — С. 154–159.

5. Питуна С. Инструментальна музика [Ф. Мендельсона] [Текст] / С. Питуна // Музика Австрії и Німеччини ХІХ віка / ред. кол. Г. В. Краукліс [и др.]. — М. : Музика, 1990. — Кн. 2. — С. 44–91.

6. Романова Е. К вопросу программности в Третьей симфонии Роберта Шумана [Текст] / Е. Романова // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : РА-Каравелла, 2002. — С. 178–182.

7. Садовникова О. С. Авторський стиль Й. Брамса (теоретико-методологічний та аналітичний аспекти) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Олена Сергіївна Садовникова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — 18 с.

8. Сандюк С. А. Скрипичные концерты Людвига Шпора: путь в романтизм [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. / Сергей Анатольевич Сандюк ; Харьк. гос. ун-т им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2008. — 232 с.

9. Фёдоров Ф. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана [Текст] / Ф. Фёдоров // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана : [сб. ст.] / ред. кол. : И. Ф. Бэлза [и др.]. — М. : Наука, 1982. — С. 81–106.

10. Филимонова М. Седьмая симфония [А. Брукнера] [Текст] / М. Филимонова // Музика Австрії и Німеччини ХІХ віка / ред. кол. Е. И. Гордина [и др.]. — М. : Изд. дом «Композитор», 2003. — Кн. 3. — С. 244–286.

11. Филиппов А. «Парсифаль» [Р. Вагнера] [Текст] / А. Филиппов // Музика Австрії и Німеччини ХІХ віка / ред. кол. Е. И. Гордина [и др.]. — М. : Изд. дом «Композитор», 2003. — Кн. 3. — С. 244–286.

12. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: черты стиля [Текст] / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

13. Червинська Н. В. Інтертекстуальний простір поліфонії І. Брамса [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Наталія Володимирівна Червинська; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 16 с.

14. Botstein L. The Aesthetics of Assimilation and Affirmation: Reconstructing the Career of Felix Mendelssohn [Text] / L. Botstein // Mendelssohn and His World / ed. R. Larry Todd. — USA : Princeton Univ. Press, 1991. — P. 5–42.