

МУЗЫКАЛЬНОЕ «ПРОШЛОЕ» В СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТАХ ЛЮДВИГА ШПОРА

Сандюк С.А., соискатель кафедры истории музыки

Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского

Аннотация. Статья посвящена одному из ключевых явлений музыкального стиля Л.Шпора, изучение которого позволяет проникнуть в индивидуальный художественный мир композитора.

Ключевые слова: Шпор, «прошлое», скрипичные концерты.

Анотація. Сандюк С.А. Музичне «минуле» у скрипкових концертах Людвіга Шпора. Стаття присвячена одному з ключових явищ музичного стилю Л. Шпора, вивчення якого дозволяє проникнути у самостійний художній світ композитора.

Ключові слова: Шпор, «минуле», скрипкові концерти.

Annotation. Sandyuk S.A. The musical «past» is in the violin concerts of Ludwig Spohr. The article is devoted one of the midpoint of the phenomenon musical style of L. Spohr, it's received the study and allowed to get into individual artistic world of composer.

Key words: Spohr, “past”, the violin concerts.

Постановка проблемы. Людвиг Шпор (1784-1859) – одна из самых парадоксальных творческих фигур XIX века. Музыкант, сознательно сориентированный на опыт XVIII столетия, неизменный приверженец музыки Моцарта, неутомимый пропагандист наследия великого Баха, он пользовался огромным уважением композиторов-современников и искренней любовью широкой слушательской аудитории – от титулованных особ и навсегда аристократических салонов до простых горожан и посетителей публичных концертов. Он состоял в переписке с Бетховеном, общался едва ли не со всеми выдающимися людьми своего времени. О нем с большой теплотой и симпатией отзывался Мендельсон, ему постоянно посвящал вдохновенные музыкально-критические статьи Шуман, никогда не жалевший лестных эпитетов в его адрес, и даже Вагнер, известный крайней избирательностью в вопросах эстетического вкуса, вспоминал о нем в почтительных выражениях. И никто никогда не упрекнул Шпора в отсталости, вторичности творческих идей, подражательности, бескрылом традиционализме. Очевидно, что, провозглашая своим идеалом музыкально-прекрасного искусство прошлого, композитор, вместе с тем, шел в ногу со временем, невольно воплощая в создаваемых сочинениях его дух и объективно способствуя формированию его «буквы» - выразительных драматургических, формообразующих средств и приемов, составляющих основные параметры художественного стиля XIX столетия. Не будем забывать, что к началу творческой активности Шпора музыкальный романтизм не существовал даже в качестве реальной перспективы, а *op. 1* композитора хронологически совпадает с первыми годами зрелого венского периода Бетховена – последнего великого представителя века Просвещения и его триумфального завершителя. Очевидно, Шпор тем и был интересен своим

современникам, что его сочинения оказались созвучными их собственным устремлениям, строю чувствований, в конечном счете, мирозерцанию. И, тем не менее «прошлое» незримо и явно напоминает о себе в музыке Шпора, вследствие чего без осмысления этого феномена познание художественного мира композитора невозможно.

Анализ последних исследований и публикаций. В советском и постсоветском музыковедении наследие Шпора, знаменитого скрипача, успешно соперничавшего с самим Паганини, капельмейстера, проложившего, наряду с Вебером, путь к современному дирижерскому искусству, одного из создателей немецкой романтической оперы, выдающегося педагога – основоположника национальной скрипичной школы XIX века, автора фундаментального дидактического труда «*Violinschule*», – неизменно оставалось достижением лишь немногих публикаций, появлявшихся время от времени в контексте проблематики общеисторического плана [1, 8, 13, 14, 15, 18, 22]. Только однажды, в небольшой статье О. Будаковой, Шпор оказался «главным героем», да и то автора в большей мере интересовал не сам композитор, а причины восторженного отношения к нему Шумана – музыканта, активно боровшегося против приверженцев того «прошлого», перед которым преклонялся и которое без устали проповедовал его старший современник [10].

Совершенно иная картина наблюдается в зарубежном музыковедении, где творчество и деятельность Шпора постоянно сохраняются в активе исследовательской мысли. Однако интересы авторов разворачиваются скорее вширь, чем вглубь его наследия. Их внимание привлекают сведения биографического характера [9, 12,], сопоставление «школ» Леопольда Моцарта и Шпора, обстоятельства создания и общая характеристика отдельных, по преимуществу оперных произведений [11, 21], просветительские начинания композитора [19, 20].

Нерешенная часть общей проблемы. В существующих работах зарубежных музыковедов, посвященных скрипичным концертам Шпора, описательный подход превалирует над аналитическим, вследствие чего общестилевая картина не складывается [2, 3, 4, 5, 6, 7]. Один из путей проникновения в глубины индивидуально-творческого сознания композитора, определившего уникальность художественного мира его произведений, в частности скрипичных концертов, видится в постановке вопроса о проявлениях в них музыкального «прошлого», составляющих органичный сплав с очевидными новациями, определяющими своеобразие «лика» музыкального искусства XIX века. С более широких позиций предлагаемый исследовательский ракурс позволяет на конкретном примере раскрыть различные формы диалога историко-культурных эпох, не ограниченные объективными законами преемственности, но подразумевающие активность отношения художника-творца к предшествующему и современному опыту.

Таким образом, **актуальность** настоящей статьи состоит, во-первых, в уточнении реальной панорамы музыкального искусства XIX века посредством обращения к творчеству одного из недооцененных отечественным музыкознанием композиторов романтической эпохи, занимавшего в ней одну из ключевых позиций, во-вторых, в объекте и предмете исследования, не имеющих аналогов в существующей научной литературе. **Цель** предлагаемой публикации заключается в раскрытии способов бытия музыкального «прошлого» в скрипичных концертах Шпора. Ее **материалом** послужили 15 сочинений композитора в этом жанре. Особое внимание уделяется первым четырем и Четырнадцатому концертам, где «прошлое» принимает наиболее рельефные явленные формы. Выбор музыкального материала обусловлен, во-первых, особым значением этого жанра для композитора-скрипача, во-вторых, его ролью катализатора творческого становления музыканта, в-третьих, систематическим обращением к нему Шпора с первых композиторских шагов до периода зрелости, вписываясь в широкие хронологические рамки: Первый концерт *A-dur, op. 1* написан в 1802 году, Пятнадцатый – *e-moll, op. 128* – в 1844.

Основной материал. Как показывает анализ пятнадцати скрипичных концертов Шпора, музыкальное «прошлое» охватывает различные стороны каждого из этих сочинений. Выделяются следующие способы его существования в конкретных музыкальных текстах: в образно-семантическом плане – настроение ностальгической тоски, элегической печали, связанное с лирической интонацией песенно-романсового типа и обилием минорной краски; в стилистике – использование барочных приемов пунктира в медленном темпе, стремительных тират, хоральной фактуры, полифонизации музыкальной ткани; в драматургии – оперирование различными по плотности звуковыми массами, наделенными определенным эмоционально-образным значением и отсылающими к практике пассионно-кантатного противопоставления общинно-соборного («мы») и личностного («я») начал; в формообразовании – обращение к контрастно-составному принципу композиции, его сочетание с циклическим; в жанрово-стилевом отношении – сохранение разносторонних преемственных связей с традициями скрипичного концерта предшественников: Моцарта и Виотти. Особый корпус явлений составляют примеры включения в контекст произведения «чужого слова»: цитирование, цитаты-аллюзии, стилизация. Конкретизируем сказанное.

В одной из юношеских статей, датированной 1828 годом, Шуман писал, мысленно обращаясь к Шпору: «Если бы цветы и роса умели говорить, то они, вероятно, делали бы это так, как ты сочиняешь; ты – увлажненная росой ночная фиалка <...>» [24, с. 203]. Далее, сравнивая Шпора с Бетховеном и Шубертом, автор именует его героиней, небесным оком, которое плачет [24, с. 203-204]. Впоследствии Шуман неизменно использовал в характеристике Шпора слова и выражения, подчеркивающие элегический склад его натуры: «нежная речь» [25, с. 146-147], «прекрасная вечная грусть» [23, с. 162],

«лирический поэт» [там же], «цветочно-нежный» [там же, с. 266], «грустная улыбка» [24, с. 129] и пр. Действительно, лирика воспоминаний и прощанья предстают специфически шпоровской авторской интонацией, по которой его легко узнать в любом произведении. Психологическое состояние, вызванное утратой чего-то или кого-то дорогого, - характерно для романтической личности как таковой. У творцов XIX века оно предстает эмоциональной формой выражения чувства одиночества, вызванного, в конечном счете, ситуацией отторжения личности от мира людей, в результате чего она «выпадает» из реального времени-пространства, не в силах укорениться в них, найти свое место. Однако ситуация отчужденности чаще всего проецируется ими на любовные разочарования и невозможность воссоединения с возлюбленной. Достаточно вспомнить одно из самых известных «лирических интермеццо» Гейне: «Они меня истерзали / И сделали смерти бледней, - / Одни – своей любовью, / Другие – враждою своей. <...> Но та, от которой всех больше / Душа и доселе больна, / Мне зла никогда не желала, / И она не любила меня. (Пер. Ап. Григорьев). Более того, любовные переживания романтиков нередко имели автобиографический характер, питались реальными событиями их жизни. Не то у Шпора. Он тоже ощущает себя «потерянным», вне «дома»; но его «дом» - навсегда утраченный золотой век искусства, музыкальное «прошлое», которое и было для Шпора подлинной реальностью, его широтой и долготой, если воспользоваться метафорой Цветаевой. Невозможность удержать «прошлое» и обрести себя в нем составляет истинную подоплеку «вечной грусти» композитора, «фиалочного» колорита его лирики. Что же касается любовных переживаний, то, судя по *Selbstbiographie* Шпора, он избежал романтических страданий «разбитого сердца» и совершенно счастливо прожил жизнь с первой (Доретти Шейдлер) и второй (Марианна Пфейфер) женой [16, 17].

Итак, *элегическое настроение* – особая форма лирической рефлексии, в которой отражается у Шпора музыкальное «прошлое». И это глубоко личное, интимное чувство он воплощает в интонационном строе своих сочинений. С особой наглядностью оно выражено в сонатном *allegro* Четвертого концерта *h-moll*, *op. 10* (1805 год). Композитор избирает для него тональность *h-moll*, которая в XIX столетии станет ассоциироваться уже не с образом высокого страдания всечеловеческого масштаба, как это происходило у Баха, а с процессами напряженной внутренней жизни личности – достаточно вспомнить «Неоконченную» симфонию Шуберта, песни «Прекрасной мельничихи», «Двойника», и в конце века Шестую «Патетическую» симфонию Чайковского. В концерте Шпора весь тематизм первой части цикла вырастает из мотива «лирической сексты», причем композитор отказывается от привычно эффектного вступительного ригурнеля (оркестровая экспозиция), подменяя его взволнованным высказыванием *tutti*. С точки зрения семантики жанра и этимологии его словесного обозначения игра-соревнование утрачивает

актуальность, уступая место диалогу-сопереживанию. Заметим, что «лирическая секста» становится одной из примет шпоровского в музыке его времени, а растиражированная авторами, она оказывается общестилевым свойством музыки XIX века и ее интонационной эмблемой.

Характерные приметы музыки эпохи *барокко* со всей очевидностью возникают в первом выходе оркестра Третьего концерта *C-dur, op.7* (1806 год). Вместо традиционной первой экспозиции сонатного типа Шпор открывает свое сочинение семитактовым медленным вступлением *Adagio*, выразительные средства которого напоминают об оперных ариях скорби, страстных хорах из произведений Баха, французской увертюры, декламации в духе лирических трагедий Люлли. К ним относятся ходы на уменьшенную кварту или квинту, малосекундовые мотивы, пунктирное движение в медленном темпе, широкие ораторские ходы четвертными длительностями.

Барочные ассоциации возникают и в Пятом концерте *Es-dur, op.17* (1807 год), первое *tutti* которого открывается императивными ходами, причем тональность *Es-dur* трактуется как празднично-торжественная, подчеркнута экстравертная в соответствии с эффектной риторикой концертной музыки XVII – первой половины XVIII столетий. Несколько иной модус музыки барокко присущ оркестровому вступлению сонатного *allegro* Седьмого концерта *e-moll, op.38* (1814 год). Неторопливость движения, ведущая к сосредоточенности мысли, обусловлена изложением музыкального материала крупными длительностями. Хоральные аккорды фактуры, последовательно проводимый прием задержаний, подчеркивание малосекундовых интонаций, медлительное скольжение по хроматическим тонам во всех голосах, внушительность и концентрированность высказывания при общей тихой звучности создают типично барочный образ высокой скорби. Он окрашивает тональность *e-moll* семантикой не типичной для трактовки этой тональности композиторами XIX века, которая в творчестве Шуберта, Листа, Чайковского связывалась с лирическим созерцанием или элегическими настроениями. Одновременно в трактовке *e-moll* Шпор оказывается близок его пониманию XVIII веком: напомним, что драматургическая «вершина-источник» *Пассионов* по Матфею Баха – их первый хор, также написан в этой тональности. Во второй части концертного цикла используемый композитором размер 12/8 отсылает к жанру сцилианы. Заметим в этой связи, что в этом жанре написаны медленные части Первого и Третьего концертов.

Отзвуки *венского классицизма* составляют другой пласт музыкальных приемов концертов Шпора. С наибольшей очевидностью они присущи Шестому концерту *g-moll, op.28* (1808-1809 год). В «титульной» теме его сонатного *allegro* использована вопросно-ответная структура, в которой «сильный» элемент сопряжен со «слабым». Аллюзии на стиль Гайдна и Моцарта характерны для темы побочной партии Первой части, где в амбивалентном единстве сливаются лирика и дансантизм. В более широком

плане классическое мышление проявляется в стремлении композитора вписать музыкальный тематизм и, прежде всего, фигурационный материал в квадратные построения, что наблюдается практически во всех его концертах. Не подлежит сомнению, что в образно-драматургическом плане Шпору более близки барочные приемы: посредством своеобразной «полистилистики» композитор создает выразительную антитезу между риторикой и соборностью высокого высказывания в духе музыки XVII – первой половины XVIII веков и романтической по своему складу лирики. Данная антитеза преобразует концертный диалог из обмена репликами в противопоставления различных смысловых планов, озвученных, соответственно, оркестром и солистом, вследствие чего возникает «персонификация» участников концертного высказывания. Как это ни парадоксально, но драматургические ресурсы музыки барокко Шпор раскрыл для себя не только в произведениях выдающегося представителя этой эпохи – Баха, то есть непосредственно из первоисточника, но и в сочинениях Моцарта, то есть опосредственно. Первым ярким примером такого рода стало сонатное *allegro* Третьего концерта. Аналогичный прием использован в Четырнадцатом концерте *a-moll*, *op.* 110 (1839 год), где после патетического выхода оркестра следует страстно меланхолическое *solo* скрипки. К барочной традиции принадлежит также особое внимание Шпора к контрастам регистрового плана и степени звуковой плотности музыкальной фактуры – от гомофонного принципа «тема – аккомпанемент» до имитаций и стретт.

Среди 15 концертов Шпора наряду с *циклической композицией* выделяются сочинения, построенные по *контрастно-составному* принципу. Наиболее ранний пример такого рода – Восьмой концерт *a-moll*, *op.* 47 (1816 год), замысел которого раскрыт автором в подзаголовке «В форме вокальной сцены». Первый раздел концерта имеет приметы речитатива, второй – лирической арии, третий – кабалетты. Уже вне каких-либо программных предвидений тенденция к слиянию частей цикла в контрастно-составную композицию наблюдается в Пятнадцатом концерте *e-moll*, *op.* 128 (1844 год) Шпора, завершающем его творческий путь в этом жанре. Названная тенденция в полной мере реализуется в Двенадцатом, Тринадцатом и Четырнадцатом концертах, имеющих другое жанровое обозначение – Концертино. Заметим, что «возврат» к барокко одновременно сближает Шпора с романтическими идеями формообразования, о чем свидетельствуют очевидные аналогии с фортепианными и скрипичными концертами Мендельсона, фортепианными – Листа, скрипичными – Вьетана, виолончельными – Шумана и Сен-Санса. Тем самым ретроспективность взгляда, присущая эстетике Шпора, оборачивается смелыми инновационными результатами.

Трактовка жанра концерта в творчестве Шпора свидетельствует о подсознательной или намеренной ориентации на сочинения Моцарта, Виотти и Роде. Так, от венского классика идет понимание концерта как жанра,

допускающего одновременно игровую и лирическую трактовку, уравновешенность партий солиста и оркестра. От парижской школы в концертах Шпора наследуется усиление виртуозной стороны партии солиста, а также ясное разделение музыкальной формы сонатного *allegro* на кантиленный и фигуративный тематизм. Одновременно Шпор подхватывает новации Виотти в плане переосмысления первого выхода оркестра с точки зрения образного содержания интонационного строя.

Музыкальные образы «прошлого» нередко принимают в концертах Шпора форму непосредственного *цитирования, цитаты-аллюзии и стилизации*. К примерам такого рода относится использование темы заключительного хора Пассионов по Матфею в медленной части Второго концерта, аллюзия на музыкальный материал и принципы формообразования первой части клавирной сонаты *A-dur* Моцарта в Сицилиане Первого концерта, стилизация менуэта в Четырнадцатом концерте. Последний из названных образцов может служить своеобразным ключом к постижению мировоззренческого смысла образов «прошлого» в сочинениях Шпора. Концерт называется «Когда-то и ныне» и представляет собой противопоставление образов барокко (первый раздел), венского классицизма (второй раздел) и современной танцевально-развлекательной музыки (третий раздел). При этом музыка менуэта получает элегическую проекцию и воспринимается не столько образом «прошлого» как такового, сколько рефлексией по поводу его безвозвратности. Тем самым стилизация смыкается с элегической настроенностью шпоровской лирики.

Выводы. Многообразие способов преломления музыкального «прошлого» в скрипичных концертах Шпора, пронизанность ими всех произведений данного жанра, программное пояснение их значения позволяют мыслить его устойчивой, подлинно-индивидуальной «темой» творчества Шпора, дающей возможность проникновения в суть его художественного сознания. На фоне романтического искусства XIX века данное свойство воспринимается специфической формой существования романтической проблематики, связанной с утратой лирическим «героем» чувства целостности с окружающим миром. Для Шпора этим миром всегда оставалась Музыка, которой он верно служил на протяжении всей своей жизни. **Перспективы исследования** видятся в дальнейшем изучении композиторского наследия Шпора в избранном аспекте, что, в конечном счете, должно способствовать уточнению существующих научных представлений о романтическом стиле и его мировоззренческих основах.

Литература:

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – муз. искусство / МГК им. П. И. Чайковского. – М.: 2006. – 158с.
2. Becker H. Annotation for CD - Louis Spohr Violin Concertos 1,14&15. **срo** 999 403-2. - Berlin, 1997.

3. Becker H. Annotation for CD - Louis Spohr Violin Concertos 2&5. **срп** 999 067-2. - Berlin, 1993.
4. Becker H. Annotation for CD - Louis Spohr Violin Concertos 3, 6&A major. **срп** 999 145-2. - Berlin, 1993.
5. Becker H. Annotation for CD - Louis Spohr Violin Concertos 4&11. **срп** 999 196-2. - Berlin, 1993.
6. Becker H. Annotation for CD - Louis Spohr Violin Concertos 7,9&10. **срп** 999 232-2. - Berlin, 1994.
7. Becker H. Annotation for CD - Louis Spohr Violin Concertos 8,12&13. **срп** 999 187-2. - Berlin, 1995.
8. Браудо Е. М. Всеобщая история музыки. (От начала 17 до середины 19 столетия). Т.2. М.: ГИЗ, Муз. сектор, 1925. - С.171-173.
9. Brown C. Louis Spohr: a Critical Biography, Cambridge, 1984. – 364 p.
10. Будакова О. Шуман о Людвиге Шпоре // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. научн. тр. / Сост. Г. Ганзбург. – Харьков: «Харьковские ассамблеи» институт музыкознания, 1997. – С.160-167.
11. Warrack J. German Opera: From the Beginnings to Wagner. Cambridge University Press, 2001. – 447 p.
12. Mayer D. The forgotten master. The Life & Times of Louis Spohr. – London.: Weidenfeld & Nicolson, 1959. – 204 p.
13. Раабен Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей. Биогр. очерки. - М.-Л.: Музыка, 1967. – 312 с.
14. Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека – ВС, 2004. 342 с., илл.
15. Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса. Авт. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – муз. искусство / ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. – С.-П.: 1995. – 22 с.
16. Spohr L. Selbstbiographie. 2 Bde. Kassel & Gottingen, 1860/61, B.1. – 351s.
17. Spohr L. Selbstbiographie. 2 Bde. Kassel & Gottingen, 1860/61, B.2. – 413 s.
18. Ферман В. Э. Немецкая романтическая опера // Ферман В. Э. Оперный театр. – М.: Госмузгиз, 1961. – С.185-211.
19. Homburg H. Louis Spohrs erste Aufführung der Matthäus-Passion in Kasse. Musik und Kirche, XXVIII, 1958. – S.49-60.
20. Homburg H. Louis Spohr und die Bach-Renaissance, BJB 1960. - S.65-82.
21. Huschke K. Musiker Maler und Dichter als Freunde und Gegner. – Leipzig.: Helingsche Verlagsanstalt, 1939. – 352 s. (8, 83-94, 240)
22. Черкашина М. Р. Німецька романтична опера // Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа. XVII-XIX століття: Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – С.222-251.
23. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х томах. Т. 1. [Пер. с нем.] / Сост., текстолог. ред., вступ. статья и комментарии д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. - М.: Музыка, 1975. - 407 с.
24. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в 2-х томах. Т. 2Б. [Пер. с нем.] / Сост., текстолог. ред., вступ. статья и комментарии д-ра искусствоведения Д. В. Житомирского. - М.: Музыка, 1979. - 294 с.
25. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. – М.: Музгиз., 1956. – 399 с.