

Кандидат искусствоведения Чехунина А.А.

Херсонский государственный университет, Украина.

Влияние наследия И. С. Баха на композиторский стиль Ф. Шуберта

Творчество И. С. Баха оказало значительное влияние на искусство романтиков XIX столетия. Доказательством этого является моделирование в авторской стилистике композиторов-романтиков (Н. Паганини, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен и др.) признаков искусства И. С. Баха (применение композиционных принципов ХТК, кантаты или пассиона [2], фуги как ключевого архитектурного и фактурного качества, инструментального линейаризма как символа высокой риторики музыки немецкого мастера, тематического и стилистического цитирования, интонационной близости тематизма, образно-содержательной символики и др.).

Особую страницу составляет влияние наследия И. С. Баха на творчество композиторов «немецкого бидермайера», представляемое именами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и др. У Ф. Шуберта находим тематическое и стилистическое цитирование музыки И. С. Баха, которое явилось одним из показателей «стилевой многосоставности» авторского почерка композитора-романтика, и образовало бидермайеровский смысл его искусства «великое в малом» [3].

Антитеза классицизм-романтизм выделила и для самих романтиков, и для исследователей их творчества соотнесенность романтизма с барокко. Отсюда – закономерный интерес Ф. Шуберта к барочным элементам выразительности. Наиболее ярко и целостно авторский стиль композитора воплотился в сфере камерного вокального творчества, в жанре немецкой сольной песни Lied,

которая оригинально вобрала монументальные идеи барокко, своеобразно развивая «немецкую идею эклектизма в искусстве» [4, с.14-21].

Так, в сочинениях 1820-х годов черты авторского стиля Ф. Шуберта проявляются в преемственности лирико-эпических проявлений барокко. Опираясь на барочные выразительные элементы в своей музыке, Шуберт выстраивает разнонаправленные жанровые показатели композиций по «вертикали», как бы в сопряжении контрастно-полифонических смыслов-идей и таким образом демонстрирует немецкую национально-ментальную генетику своих сочинений, моделируя в пределах малых жанров стилистические признаки и интонационно-тематические аллюзии к композициям И. С. Баха. Подобного рода эклектические соединения своего и заимствованного в границах минимализированности объемов жанра Lied придает произведениям Ф. Шуберта исключительную смысловую ёмкость, приравнивая их по выразительности и глубине содержания к крупномасштабным творениям немецкой музыкальной традиции барокко и классицизма.

Обращают на себя внимание «ссылки» на Баха у Ф. Шуберта в его вокальных миниатюрах, цикла «Лебединая песня» (1828 г). Так, в песне «Двойник» (текст Г. Гейне), Шуберт привлекает в свое сочинение одну из самых известных тем-образов Фуг И.С. Баха, запечатлевших символ Креста (Фуга *cis-moll* из I тома ХТК). Но у Баха тема изложена одностанно, что показательно для экспозиционного раздела фуги, а у Шуберта тема представлена в хоральной фактуре, - как бы в гипертрофии баховских показателей: соединение темы Креста и фактуры хорала, использованной в единстве с приемом остинато в проведении хоральной темы. Аналогичные жанровые признаки, с выделением риторически значимых ходов, ассоциируемых с баховской стилистикой, имеет место и в других песнях данного цикла.

В песне «У моря», также на текст Г. Гейне, тема излагается у фортепиано в хоральной фактуре, при этом вокальная партия дублирует мелодический голос. Аккордовая хоральная вертикаль обнаруживаются также в песне

«Портрет», на стихи Г. Гейне. В песне «Город» (текст Г. Гейне) отмечаем барочный приём остинато, что вызывает аналогии к композициям мастеров барокко. Данный приём автор применяет для показа ритмической фигуры в фортепианной партии, вызывающей смысловую аллюзию к «музыке бичевания» из «Пассиона от Матфея» Баха.

Песня «Атлант» (стихи Г. Гейне), запечатлевающая в камерно-вокальной форме масштабность героической фигуры, держащей на плечах всю тяжесть мира, во вступлении (в фортепианной партии) содержит мотивный оборот, контур которого уподобляется характерному для тем Фуг Баха опеванию уменьшенной кварты. В нем, как в баховской теме-зерне, концентрируется интонационно-динамический потенциал, раскрывающийся в последующем тематическом развёртывании. Так символическая нагрузка основного элемента фортепианного вступления сообщает глубокий смысл образу-символу Атланта, принимающего на себя ответственность за судьбу мира.

Еще одним примером бахианства Ф. Шуберта является его «Серенада» на текст Р. Рельштаба. Удивительно красивая мелодия вокальной партии этой песни выстроена с опорой на скрытое двухголосие, что характерно для многих баховских арий, зачастую содержащих нисходящее секвенционное движение в одном из голосов скрытой полифонии. В данном случае, стилистическое цитирование И. С. Баха ассоциирует любовное лирическое признание «Серенады» с идеями возвышенного воспевания и молитвенной сосредоточенности, с образами вдохновенного рыцарского любовного Служения, за которым всегда стояло представление о любви-служении Богоматери. Другой баховский знак находим в фактуре «Серенады» – наложение в фортепианном вступлении, на линию баса, движущегося в умеренном ритме движения-шага пассакалии [1], – гармонической quasi-мандолинной фигурации, что еще раз подчеркивает содержательную емкость, заключенную в художественную «простоту» серенады.

Отметим тот факт, что в проанализированных миниатюрах наиболее узнаваемые баховские музыкальные знаки и символы появляются преимущественно в партии фортепианного сопровождения. Такую особую тематическую и драматургическую значимость инструментального пласта, в котором звучат ссылки на Баха, находим впоследствии и в операх Р. Вагнера, музыкальное действие которых разворачивается с опорой на систему *инструментальных* лейтмотивов, порученных оркестру и в большинстве своем минуя вокальные партии главных героев. Таким образом, на разных исторических этапах для немецкого музыкального мышления показательной является идея выразительной самостоятельности *инструментальной* музыки, адаптирующейся к разным стилевым качествам.

Как видим, Ф. Шуберт, работавший в «малых» формах песни средствами стилевой эклектики, создавал художественную целостность, ориентируясь на метод «романтической иронии» и его же отрицание: привнесение в серьёзную немецкую музыку малых форм, и одновременно наделение камерных песенных типологий образной емкостью и масштабностью смысла. Музыкальная стилистика И. С. Баха проступает у Шуберта в функции эстетического базиса романтического воспроизведения действительности, что и определило драматургический принцип камерных сочинений Ф. Шуберта.

Опора на баховские монументальные жанрово-тематические и фактурные показатели, в соединении с малыми формами «опрошенности» выражения в бидермайеровском раннем романтизме, *определила художественное открытие стиля Шуберта*, объективно представляющего «противоречия стиля», как об этом сказано в работе А. Овсянниковой [4].

Для вокальной миниатюры Ф. Шуберта характерно насыщение музыкального текста баховскими «знаками», проявляющимися на различных уровнях: образно-содержательный (очевидная символика образов песен, апеллирующая к религиозно-духовной тематике музыки Баха); интонационно тематический (мелодизированная хоральность); фактурный (полифонические приёмы развития тематизма, скрытое многоголосие). Такой подход в контексте

стилевых установок искусства бидермайер, с которыми соотносима шубертовская вокальная лирика, выявляет принципиальную специфику данных сочинений. Подобное музыкально-содержательное расширение жанра немецкой Lied у Ф. Шуберта раскрывает глубинный принцип композиторского мышления, основанный на понимании баховской музыки как «аксиоматического» показателя немецкого стиля в музыкальном искусстве.

В данном случае речь идёт об осознании генетического качества песен Ф. Шуберта, образно-смысловым ядром которых явился «высокий стиль» немецкой профессиональной традиции, олицетворённой фигурой великого Баха, что позволяет говорить о влиянии наследия И. С. Баха на данного композитора.

Литература:

1. Вульфус П. Франц Шуберт: Очерки жизни и творчества / П. Вульфус. – М.: Музыка, 1983. – 447 с.
2. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – Киев: Музична Україна, 1990. – 182 с.
3. Овсяннікова О. Німецький бідермейєр в музиці як художня реалізація національної ідеї / О. Овсяннікова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. – Вип. 19 – С.127–137.
4. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков: дисс. на соиск. степ. канд. иск. : 17.00.03 / А. Овсянникова-Трель. – Одесса, 2007. – 184 с.