

«Баховские знаки» в искусстве романтиков XIX века (на примере творчества Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона)

На искусство романтиков XIX столетия значительное влияние оказало творчество И. С. Баха, в частности его «Пассион по Матфею», который осознавался *в мистериально-театрализованном плане*. С обращенностью к данному пассиону, соотносимы разве что ссылки на Хорошо темперированный клавир Баха, из которого, соответственно французской традиции сакрализации прелюдии, и выделился этот жанр, отрываясь от немецкой двоичности прелюдия – fuga (доказательством этому являются Капризы Н. Паганини, Прелюдии, Этюды Ф. Шопена, Этюды по Паганини Ф. Листа).

Художественный индивидуализм И. С. Баха приветствовался композиторами-романтиками, ими принят и понят, – и объективно это запечатлено в уникальном варианте структуры Пассионов, осознанных впоследствии в качестве «баховского знака» в искусстве XX века, эталонно-баховской типологии, представляющей *ментальный динамизм* субъекта как носителя национальных мыслительных типологий.

В представленных анализах мы делаем акцент на «баховских знаках» тех сочинений, выразительность которых в их ссылках на И. С. Баха недооценена, при том, что они очевидны и отмечаются в монографиях как принципиальные устремления авторов-романтиков к сопряжению собственного творчества с бахианскими смыслами-структурами. Психологический ракурс такого подхода неизбежен, поскольку речь идет о *фантазийно-поэтическом* восприятии наследия Баха. Вдохновляющий *образ* композитора был дороже почитателям в XIX веке, нежели, правда «творческой механики» великого немецкого Мастера – его современникам.

Образно-тематическое богатство Пассиона от Матфея И. С. Баха определяется значением первого номера, «Шествие на Голгофу». Музыкальная символизация Высшего отмечена последовательностью

anabasis, составляющую мелодический стержень основной темы-образа. Данная стержневая фигура, является показателем *бахуанства*, и делает узнаваемой ссылку на Баха в Четвертой симфонии И. Брамса (тема финала) и Шестой симфонии П. Чайковского (тема вступления к I части). В данном случае речь идет о слышании символических смыслов Пассиона И. С. Баха авторами романтического века, акцентировавшими выразительность *абстракции* как смысла баховской риторики, величие которой осознавали через самозначимость *линии*-мелодии.

Антитеза классицизм-романтизм выделила и для самих романтиков, и для исследователей их творчества соотнесенность романтизма с барокко. Соответственно, закономерным был интерес Ф. Шуберта к барочным элементам выразительности. Наиболее ярко и целостно авторский стиль композитора воплотился в сфере камерного вокального творчества, в жанре немецкой Lied, следы которой обнаруживаются и в инструментализме, и в трактовке крупных форм, использованных композитором. Камерная форма сольной песни оригинально вобрала монументальные идеи барокко, своеобразно развивая «немецкую идею эклектизма в искусстве» [3, с.14-21].

Стереотип художественного мышления Франца Шуберта проявился в синтезировании противоположных стилевых тенденций. Данное качество не получило непосредственного продолжения в XIX столетии, но по многим признакам отмечено связью со стилевыми нормативами XX века – в частности, с минимализмом [1, с.89-95].

В сочинениях 1820-х годов черты авторского стиля Ф. Шуберта проявляются в преемственности лирико-эпических проявлений барокко и в избегании драматической-диалогической структуры, идущей от классицистской оперы, привлекавшей композитора на раннем этапе творчества. 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.

Обращает на себя внимание сознательное бахианство Ф. Шуберта в вокальных миниатюрах, цикла «Лебединая песня» (1828 г). Наиболее ярко «ссылка» на Баха обнаруживается в песне «Двойник» на текст Г. Гейне. Композитор 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 одногласно, что показательно для экспозиционного раздела фуги, а у Шуберта тема представлена в хоральной фактуре, - как бы в гипертрофии бахианских 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. Песня «Город» (гейневский текст) отмечена барочным приёмом 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 малой 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, – гармонической quasi-мандолинной фигурации, что еще раз подчеркивает содержательную емкость, заключенную в художественную «простоту» серенады.

Отметим тот факт, что в проанализированных миниатюрах наиболее узнаваемые бахианские 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 минующих 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.

Установка 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 [3].

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 *бахианстве* данного композитора.

Среди немецких композиторов-романтиков, так или иначе осознававших «генетическую» связь своего творчества с искусством И. С. Баха, особо выделяются имена *Ф. Мендельсона* и *И. Брамса*. Оба автора в европейской культурной памяти связаны, с одной стороны, со стилевыми установками музыкального классицизма, с другой – романтического искусства, что порождает суммирующие концепции «умеренного романтизма» и «преднеоклассицизма» и, соответственно, характеризует их творчество. Однако некоторые особенности музыкального стиля Ф. Мендельсона и И. Брамса указывают на органическую связь с баховскими показателями музыкального мышления и организации музыкального материала.

Формированию эстетических позиций И. Брамса под воздействием творчества Ф. Мендельсона способствовал, очевидно, круг общих друзей композиторов, самой значимой фигурой среди которых был пламенный борец против банальности в искусстве Р. Шуман.

В 1853 году в Лейпциге И. Брамс знакомится с известным пианистом и композитором И. Мошелесом – другом Ф. Мендельсона; значимой становится и встреча с выдающимся немецким певцом Ю. Штокгаузенем, принимавшим участие в исполнении оратории Ф. Мендельсона «Илия», исполнителем многих вокальных сочинений И. Брамса. Можно предположить, что изучение оратории Ф. Мендельсона (наряду с ораториальными произведениями старых мастеров) и дружба с Ю. Штокгаузенем могли стимулировать творческую работу композитора и привести к созданию собственных кантатно-ораториальных произведений, таких, как «Песня судьбы» на текст Ф. Гельдерлина и «Триумфальная песнь» на текст 19 главы Откровения Святого Иоанна Богослова.

Ориентация и у Ф. Мендельсона, и у И. Брамса на великие образцы прошлого нашла отражение в дирижёрской деятельности – во введении в концертную практику произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других мастеров старинной полифонии. В 1872 году, находясь на должности дирижёра венского общества друзей музыки, И. Брамс, вслед за Ф. Мендельсоном, исполнил «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Как отмечает К. Гейрингер, «уже первый концерт, состоявшийся в 1863 году, ясно говорит о художественном *credo* Брамса. Горячий почитатель Баха начинает свою деятельность исполнением кантаты «Бог мой! По множеству скорбей моих» [35, с. 94]. Из 18-ти концертов, проведенных в течение 1872–1875 годов, две трети были посвящены старинной музыке, исполнены 9 произведений И. С. Баха.

Несомненно, для Ф. Мендельсона и И. Брамса источником вдохновения были великие образцы прошлого, а в своём творчестве композиторы поддерживали и развивали национальную стилевую традицию. Это, на наш взгляд, наиболее фундаментальный признак, объединяющий Ф. Мендельсона и И. Брамса и обуславливающий большое значение в творчестве обоих мастеров жанров духовной музыки. Трактовка большинства жанров в мендельсоновском наследии проистекает, прежде всего, из примата духовной сферы, которая воздействует на музыку симфоническую («Хвалебная песнь», «Реформационная симфония»), камерно-инструментальную (некоторые квартеты, органные сочинения) и камерно-вокальную (философского характера *Lied*). Именно в этом видится и доминанта творчества И. Брамса, – начиная от глубокой приверженности композитора к полифонической технике старых мастеров и заканчивая концепциями симфонических и хоровых сочинений.

Общий тон монументальных хоровых сочинений Ф. Мендельсона и И. Брамса связан с особым надличностным, универсально-этическим типом высказывания – парадоксально преломляемого (по методу «романтической иронии»!) с индивидуалистическим взглядом на конфессионально-

религиозные разделения. Сольные сцены ораторий Ф. Мендельсона, наряду с типичными для романтической эстетики лирическими пейзажными мотивами, отмечены также демонстративной философичностью, а в хоровых разделах выражены субъективно-лирические настроения и предельный объективизм музыкального высказывания.

Таковы фуги № 9 и № 28 оратории Ф. Мендельсона «Илия», в которых полифоническая надличностная нота сочетается с динамикой балладного ритма, имевшего стойкую семантическую нагрузку индивидуализированной монологичности в романтическую эпоху. Данным Фугам близка по духу мощная двойная fuga из шестой части «Немецкого реквиема» И. Брамса. Оба автора создают псалмы, мотеты, оратории и кантаты, органные и фортепианные прелюдии и фуги, циклы фортепианных пьес, обнаруживающие многочисленные связи с эпохой барокко и стилем Баха в частности. При этом композиторы вводят простоту сюжетных поворотов и фактурного решения, несовместимую со сложной метафоричностью бахианской *musica poetica*.

В оратории Ф. Мендельсона «Павел» жизненный путь строителя Христианской церкви представлен в сюжете – в абстрагировании от мученической кончины. Оратория содержит две фазы, подобные баховскому пассионному раскладу. Первую часть отличают драматические сцены, сообщающие о грехе убийства христианина-юноши Савлом, который преобразуется вмешательством Господним в защитника Церкви и Проповедника Павла. Вторая часть оратории заканчивается *праведным (!)* людским судом, принимающим Истину слов апостола. Музыкально это символизируется в песенной простоте и стройности базисных хоровых номеров оратории.

Бахианство Мендельсона недооценено в его известных «Песнях без слов». В основу Песни № 1, op. 19, *Andante con moto*, написанной в E-dur (тональность «идеального состояния» романтиков), положены фигурации по типу Прелюдии C-dur из I тома ХТК, с подчеркнутой басовой линией по ходу

«темы кольца-Круга», напоминающей структуры Хоральных прелюдий И. С. Баха. В мелодической линии проводится нисходящая поступенная тема Покаяния (в объеме тетракорда *a-gis-fis-e, e-dis-cis-h* и т.д.), изложению которой на расстоянии квинты создает аллюзии к кварто-квинтовому звучанию темы в имитационных жанрах Баха.

Среди «Песен» Мендельсона выделяются также такие как «Дуэт» № 19, *Andante con moto*, *As-dur*, № 33, *Andante tranquillo*, *B-dur*, содержащие признаки двухголосных Арий И. С. Баха. Видимая ритмическая простота мелодических линий сочетается с инструментальной «разбросанностью» интервальных последовательностей и очевидной ритмической комплементарностью линий-голосов, образующих выраженную полифонизированную фактуру, далекую от гомофоно-гармонической однозначности, заданной жанром «песни с аккомпанементом».

Опора на баховские традиции в творчестве Ф. Мендельсона очевидна также в его «Характерных пьесах» ор. 7. Полифоническая фактура и общий интонационный строй пьесы № 1 ор. 7 Ф. Мендельсона близки инвенциям И. С. Баха. Имитационное начало пьесы даёт мощный импульс полифоническому развитию, но, несмотря на это, в конце первой фразы (т. 4) возникает достаточно глубокая цезура. Начало следующей фразы с повторяющимися взволнованными интонациями выдаёт почерк композитора уже романтического XIX века. Показательно, что пьеса включает как строгие инвенционные обороты, так и эмоционально открытые, романтические, а также – обороты с секундовыми задержаниями к тонам аккордов в кадансах (например, задержание к приме в верхнем голосе в предпоследнем такте). Благодаря сочетанию в пьесе барочных и романтических черт слушательское восприятие уподобляется «раскачивающемуся маятнику» и совершает на протяжении сочинения постоянные «путешествия во времени».

Пьесы № 2, № 3, и № 4, № 5 представляют собой малый барочный цикл – прелюдию и фугу. Барочный, баховский облик имеет и тематизм. Интонационной основой однотональной темы фуги № 5 ор. 7

Ф. Мендельсона является тоническое трезвучие. Четвёртый, опорный тон темы – «e» – с двух сторон подчёркнут мелодическими скачками: сначала восходящим на чистую квинту от I ступени к V, затем нисходящим на малую терцию вниз от V к III. В результате, голос как бы расщепляется на два, и тон «e» продолжает звучать до тех пор, пока не «перельётся» в следующий – «f», находящийся на расстоянии секунды. Как отмечает С. Скребков, «при ходах голоса на интервалы больше диатонической секунды голос «расщепляется» на несколько голосов, чистое одноголосие нарушается и образуется скрытое многоголосие» [4, с. 26].

В данной теме несложно обнаружить близость с темой фуги *cis-moll* из I тома ХТК И. С. Баха, где также возникает скрытая полифония. В экспозиционном разделе фуги голоса вступают в прямом восходящем порядке, а после небольшой трёхголосной интермедии (басовый голос паузирует) тема звучит у сопрано. Она предстаёт в интонационно преобразованном виде: в завершающей её части возникает выразительный хроматический ход – риторическая фигура *passus duriusculus*, которая располагается и отчётливо прослушивается в верхнем голосе.

Своеобразие фуги Ф. Мендельсона заключается в обострённой диссонантности вертикалей полифонического многоголосия, активном введении диссонансов на метрически сильном времени, в результате которого фуга в целом приобретает особую «терпкость» звучания (тт. 22, 26-30).

Пьеса № 6 – «В страстном томлении» – близка по духу сарабанде. Начальный восходящий мотив – *anabasis* – становится основой восходящей секвенции, приводящей весь период к каденции на доминанте. В форме пьесы ощущается связь с барочной двухчастностью, а в её втором предложении секвенцирование в условиях полифонического склада заставляет вспомнить принципы баховского интонационно-тематического развёртывания. Сочинение также показательное с точки зрения применения музыкально-риторических фигур: фигура восхождения, упомянутая выше, расположена в верхнем голосе (*a-h-c*) и служит основой темы.

Важно отметить многократное повторение указанной темы в секвенции. Благодаря повторам композитор как бы обращает внимание слушателя на символ, таящийся в тексте. В начальных тактах обнаруживаем мотив *passus duriusculus*, существующий в системе музыкально-риторических фигур барокко, как известно, в разных модификациях. Благодаря хроматизации, наиболее чётко этот ход прослушивается в басу в момент завершения мелодической фразы верхними голосами (т. 4 пьесы) и помогает преодолеть расчленённость музыкальной мысли.

Таким образом, для вокальной миниатюры Ф. Шуберта характерной является установка на баховские монументальные жанрово-тематические и фактурные знаки, которые проявляются на следующих уровнях: образно-содержательном (очевидной является символика образов песен, которая апеллирует к религиозно-духовной тематике музыки И. С. Баха); интонационно-тематическом (мелодизированная хоральность); фактурном (полифонические приемы развития тематизма, скрытое многоголосие). Такой подход раскрывает глубинный принцип композиторского мышления, основанный на понимании баховского наследия как аксиоматического показателя немецкого стиля в музыке. В творчестве Ф. Мендельсона и И. Брамса мы можем говорить о *демонстративности* баховских установок, обозначенных авторским вниманием к жанровой типологии Ляйпцигского Мастера, которая активно развивается в творчестве Ф. Мендельсона, например в его оратории. Активное использование музыкально-риторических фигур в инструментальных произведениях композитора указывает на глубинные связи музыкального мышления композиторов-романтиков с традициями духовной символики музыки И. С. Баха.

Литература:

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці / Д. В. Андросова. – Одеса. : «Астропринт», 2009. – 184 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 431 с.

3. 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.
4. Скребков С. Полифонический анализ / С. Скребков. – М.-Л. : Музгиз, 1940. – 183 с.

Чехуніна А. Баховські знаки у мистецтві романтиків XIX століття (на прикладі творчості Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона). Стаття розглядає специфічні особливості, характерні для установки на творчість Й. С. Баха практики романтичного мистецтва. Узагальнюючи аналізи творів Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона з позицій виявлення в них атрибутів стилю Й. С. Баха, доводять дану гіпотезу та демонструють органічне перетворення поліфонічного мислення в умовах романтичного інструменталізму.

Chekhunina A. Bach's signs are in the art of romanticisms of the XIX-th century. Article is devoted specific features, characteristic for setting on creation of Bach's experience of romantic art. Summarizing the analyses of works of F. Schubert and F. Mendelssohn from positions of exposure in them of attributes of Bach's style, the given is proved hypothesis and organic transformation of polyphonic thought is demonstrated in the conditions of romantic instrumental music.