

Бахианство как интонационная идея романтизма в контексте музыкальной культуры XIX–XX столетий

В становлении профессионального творчества XVIII–XX веков, которая согласно периодизации Г. Римана [5] вписывается в эпоху лидерства немецкой музыки, музыка И. С. Баха занимает совершенно особое место. Два предшествующих века определены исключительной значимостью искусства И. С. Баха, при этом жанры его инструментального и кантатно-ораториального наследия были востребованы в разной мере. В XIX веке пристальное внимание к себе привлекал *инструментализм* гения немецкой музыки, а в XX веке, в пору отрицания романтизма и декларации авангардных – демонстративно антитрадиционалистских – позиций, находим апелляцию к баховской полифонии, но с особым вниманием к *кантатно-ораториальному* наследию (см. у Е. Марковой о баховском двухчастном-двухфазном типе пассиона в жанровой стратегии XX века [1, с. 126–138]).

Направленность на моделирование в авторской стилистике признаков искусства И. С. Баха, которая воплощается в применении композиционных принципов ХТК, кантаты или пассиона, фуги как ключевого архитектурного и фактурного качества, инструментального линейаризма как символа высокой риторики музыки немецкого мастера – определяется как *бахианство*, согласно с утвердившейся в профессиональной среде терминологической практикой (например: «моцартианство», «бетховенианство»).

XIX век – век романтизма и тотального религиозного возрождения с уклоном к первохристианским ценностям надконфессионального плана. Реформа Ф. Листа, предложенная Папе Римскому, например, в музыке была обращена к художественным проявлениям *риторики* инструментальных сочинений Баха, в которых объективно был запечатлен пиетизм раннехристианской традиции, данной через призму более поздних религиозно-культурных идей.

Но в духовной музыке, как известно по Э. Уилсону-Диксону, риторика является наиболее «профанным» слоем, и это обусловило высокохудожественную ёмкость бахианства, проявившуюся в цитатном пользовании тематизмом, прежде всего, ХТК и иных инструментальных сочинений И. С. Баха. В этом плане, как показал анализ, отмеченные нами бахианские черты творчества Чайковского (в частности, исполнительское акцентирование их в постановочной концепции оперы «Евгений Онегин» Е. Колобова) – является «пророческим» обращением русского композитора к XX веку, и даже к потсмомодернизму конца минувшего столетия.

В целом XX век в бахианских выходах, как это имеет место и у П. Чайковского и отчасти у И. Брамса (творчество которого признавалось Г. Малером и последователями А. Шёнберга как стилевая основа их антитрадиционалистских линий), направлен на осознание религиозно-конфессиональной выстроенности наследия И. С. Баха. Поэтому особый творческий интерес для авторов минувшего века представляли духовные произведения немецкого композитора. А если у Б. Яворского и находим анализ ХТК, то он обусловлен откровенным герменевтическим соотношением с текстами протестантской службы.

Творчество И. С. Баха представляет собой очевидный исток композиторского и исполнительского творчества последних двух столетий. С его именем связано восхождение романтизма в XIX веке. Своеобразной исходной точкой для построения романтического мира музыки стал цикл «Двадцать четыре каприза для скрипки соло» Н. Паганини, в котором уже само число – 24 – символично своей соотнесенностью с Хорошо Темперированным Клавиром немецкого Мастера (несмотря на то, что итальянский скрипач игнорировал механику продвижения по тональностям хроматической системы). Аналогии с ХТК И. С. Баха возникают и при звучании открывающего цикл Каприза №1, написанного в E-dur (тональность «идеального состояния» у романтиков!). В нем воспроизводится прием мелодизированных гармонических

фигураций Прелюдии C-dur из I тома ХТК И. С. Баха, обнаруживая таким образом «фактурное родство» этих двух пьес.

Демонстративным и парадоксальным было бахианство Н. Паганини-исполнителя, проецировавшего на итальянскую скрипку технику баховской скрипичной полифонии, определяемой техническими возможностями немецкой скрипки, отличающейся по строению от итальянского аналога. Н. Паганини сознательно моделировал скрипичное многоголосие И. С. Баха, созданное на немецкой скрипке, с другим типом подставки, облегчавшим игру двойных нот и даже аккордовых комплексов и, таким образом, воспроизвел баховскую фактуру средствами итальянской скрипки.

Особую страницу занимает бахианство «немецкого бидермайера», представляемое именами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. 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» [2].

Очевидно бахианство у Ф. Шопена и Ф. Листа, а также преклонение перед риторикой немецкого Мастера у Р. Вагнера, И. Брамса, С. Франка, М. Рegerа и многих других корифеев «века романтизма».

Ориентация Ф. Шопена на сочинения И. С. Баха констатируется в монографических изданиях [3, с. 213], хотя и недооценена в конкретике проявления ее в отдельных произведениях. З. Кемпер [3, с. 193] находит Прелюдию, которая, по его словам, написана под некоторым воздействием «Хорошо темперированного клавира» – это Прелюдия As-dur, не вошедшая в тетрадь op. 28. Автор указывает на аналогии шопеновских Прелюдий и Этюдов к ХТК И. С. Баха, а также отмечает «бахианские штрихи» в монументальных фортепианных Сонатах Шопена. Среди них исторически и генетически смыслообразующей является Первая соната c-moll, начальная тема которой, что специально отметил З. Кемпер [3, с. 193] как «длиннотность» монотематической конструкции I части, составляет прямую цитату из

двухголосной Инвенции И. С. Баха. Вторая (b-moll) и Третья (h-moll) сонаты Шопена, развивающие тип цикла и фактуры Первой, содержат, наряду с бетховенианством, очевидную связь с риторическим пафосом автора ХТК.

В наследии Ф. Листа до последнего времени не высвечивалось его органное творчество – но именно для органа написаны им Вариации на тему ВАСН. Бахианство композитора явно проступает и в его раннем, недавно опубликованном духовном Концерте «De profundis». Аналогичным образом обнаруживалось бахианство Р. Шумана, ибо восхищение музыкой Баха у последнего породило символику монограммы SCH, которая комбинаторно сопрягалась в «карнавале букв» тематических комбинаций на высотностях ASCH-ESCH в цикле «Карнавал».

Бахианство Ф. Мендельсона очевидно по его организационной деятельности в Баховском обществе, но это качество имеет место и в его «Песнях без слов», которые воспроизводили в стилевом упрощении риторику инструментальных многоголосных Арий И. С. Баха. Так, начальная пьеса из Первой тетради «Песен» открывается прелюдированием аналогичным Прелюдии №1 из I тома ХТК Баха, а в качестве мелодической линии обнаруживается линейная поступенность, соотносимая с риторической строгостью *anabasis–catabasis* тем немецкого композитора XVIII века. Следует также отметить, что фортепианные «Песни без слов» Мендельсона, издававшиеся тетрадами, в основном, по 6 пьес, воспроизводили по ряду фактурно-структурных признаков тип сюит-партит И. С. Баха, обязательно завершаясь инструментальной арией-песней, а в VIII тетради – песней-хоралом (*Andante, C-dur, № 48*).

Принципу камерно-фортепианной трактовки бахианства в «Песнях без слов» Мендельсона противостоят его оратории, наследовавшие духовные циклы Лейпцигского мастера и обнаружившие черты общности с его хоровой монументальной лирикой. Но осуществлялось это в оперно-тетрализованном смысле, лишенном сакральной «зашифрованности» эмоционального

выражения, идущего от церковной символики художественных реалий И. С. Баха.

«Вторичный» романтизм И. Брамса и М. Рegerа, демонстрировавший восприимчивость от романтиков первого поколения, питавшийся соками шумановской новеллистичности и вагнеровских грандиозно-монологических «томлений», – через посредство опыта барочной полифонии И. С. Баха и цитирование хорального тематизма образовывали собственно авторский, «брамсовский», «регеровский» стилевой комплекс.

Романтики абсолютизировали органную инструментальную кантилену И. С. Баха, наполняя фортепианные звучания аналогиями органной мощи и неисчерпаемой «многогласности» этого духового по своей природе (и клавишного по механизму) инструмента. Итогом романтического «органного пианизма» стали произведения И. Брамса и особенно М. Рegerа, породившие впоследствии знаменитые («под орган») обработки для фортепиано хоральных Прелюдий Баха (например, до сегодняшнего дня популярна Прелюдия h-moll Баха-Зилоти и др.). В творчестве М. Рegerа индивидуализированность вагнерианства, опосредованно базирующаяся на риторике и линейности Баха, и брамсовское демонстративное «цитирование» Баха образуют *органичное слияние*, переключая в символистскую «диффузию стилей», в которой эклектичность стилевых соединений становится подчеркиваемой и выразительно самодостаточной.

Пути музыкального романтизма и бахианства пересеклись еще и «территориально-географически». И легитимная Лейпцигская школа, возглавленная Ф. Мендельсоном, и оппонировавшая ей, державшаяся исключительно на артистическом-педагогическом авторитете Ф. Листа, так называемая Веймарская школа базировались в городах, бывших местом действия продуктивнейших этапов творческой биографии И. С. Баха: Лейпциг – Веймар. Веймар стал знаменит и как город И. Гете, творца «Фауста», поселившегося в месте пребывания исторического Фауста.

Само обращение к авторитету И. С. Баха для романтиков имело фаустианский прикус, так выстраивалась *демонизация* трактовки личности И. С. Баха, которой романтики восхищались в его инструментальных шедеврах, но «обходили» творения, написанные для церковной службы.

Высоко почитая творца Высокой мессы, Ф. Шопен разыгрывался перед концертами на Прелюдиях-фугах ХТК. Непосредственное обращение Шопена к тематическому элементу из произведений Баха прослеживается, как отмечено выше, в Первой сонате, начальная и ведущая тема которой заимствована из *c-moll*'ной двухголосной Инвенции, и в Прелюдии *As-dur*, не вошедшей в ор. 28. В центральный период творчества бахианское качество мышления Ф. Шопена обнаруживается *в конструкции цикла его Прелюдий и Этюдов*, но при откровенном заимствовании идеи, композитор жестко отмежевывается от *интеллектуализма формы-жанра фуги*.

Баховская риторика узнаваема в темах многих сочинениях Ф. Листа. Так, в отличие от большинства тем симфонических поэм, в «Фауст-симфонии» во вступительном изложении темы («сомнения Фауста») выявляется близость к риторической символике тем фуг Баха. В данном случае концентрируется высокая абстракция сочетания тем Креста (опорности исходного мотива *as-f-c-e...*) и Покаяния (в нисходящих поступенных звеньях секвенции), придающих общей структуре темы надличностный смысл. Мелодические контуры темы Креста узнаваемы также в знаменитой монотеме «Прелюдов», основной мотив которой (*c-h-e...*) соотнесен с «темой философского вопроса» Сонат Л. Бетховена (ср. с начальным мотивом *c-b-es...* в *Adagio cantabile* «Патетической» ор. 13). В указанной теме в развитии выделяется устой «*a*», что и позволяет наметить контур Креста *c-h-e-(c)-a*.

Однако указанные тематические образования, устанавливающие сопричастность к церковной риторике тем Баха, обращены к мелодическим фигурам, но не к форме фуги как жанру имитационной полифонии. Фугато часты у Листа (как и других авторов-романтиков), однако они направлены на изобразительно-пространственные эффекты «заполнения объема» темой-

образом (например, тема фугато из разработки Сонаты Листа h-moll, представляющей собой «омефистофеливание» образа Фауста, проведение которой по всем голосам создает эффект концентрации сил Тьмы). Эта же «пространственность» фугированного проведения обнаруживается и в III картине I акта оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера, где изумленная реакция толпы на явление Рыцаря – посланца Неба, излагается имитационными продвижениями «мотива удивления».

Фугированное изложение как знак «чрезмерной учености» иронически обыгрывается в некоторых образцах романтической музыки (например, fuga завсегдаев «кабачка Ауэрбаха» в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза, тема Фауста-ученого в Интродукции, Andante одноименной оперы Ш. Гуно и др.). Еще одним примером иронического осознания фугированного изложения выступает Фуга в поэме Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», где данный жанр становится символом «блужданий во мраке», воплощением омертвевшего знания, противостоящего новой истине, несомой пророком. Но это уже – этап *постромантического* музыкального творчества.

Отмеченная выше *однонаправленная опорность* в творчестве романтиков на наследие Баха (цитирование инструментального тематизма и применение архитектоники цикла ХТК) сочеталась с «симуляцией *интеллектуализма*», с уходом от имитационной полифонии жанра фуги как средоточия выразительной абстракции баховской музыки. Это обнаруживается в вышеуказанных примерах использования имитационно-полифонических форм, а также в приверженности к фуге как способу обучения и средству выразительности, которым нужно овладеть – «чтоб отрицать». Призывы Листа – и не только его – к философскому наполнению музыкальных образов соответствовали *романтической антиномичности* в принятии тех или иных творческих позитивов.

Объемность рационального Самознания музыки И. С. Баха образовывала идею пугающей грандиозности. В «Двойнике» Ф. Шуберта на стихи Г. Гейне запечатлено губительное отчаяние лирического героя стиха, музыкально

воплощаемое через дважды-цитату из Баха – в h-moll проходит тема cis-moll'ной Фуги из I тома ХТК Баха, а в аккордовой последовательности хорального остинато узнаваем стилистический показатель баховской фактуры.

Заметим, обе стилистические цитаты «впаяны» в фактурный принцип *одноголосия* вокального цикла с фортепианным «сопровождением», где жанрово-фактурное клише отодвигает в восприятии непосредственную ссылку на Баха. И все же эти цитаты «работают» в выразительном плане, они, подобно грандиозному Медному Всаднику в больном воображении Евгения из известной поэмы А. Пушкина, образуют «нависающий массив» в мыслях героя, хрупкая человеческая индивидуальность которого отчаянно сопротивляется слиянию с грандиозным строем мирового порядка.

«Пугающий» Бах из гейневского цикла Шуберта образует тот «фаустианский» крен в понимании великого Мастера, возможно, запечатленный в стихах И. Гете «Морской штиль» («Meeres Stille» – вспомним реплику Л. Бетховена о Бахе, обыгрывавшего корневое значение фамилии (der Bach – ручей...): «не ручей, но море...»). В этом произведении есть знаменательная фраза: «...Todesstille fürchterlich!...» – «...Мертвен штиль внушает страх!...», – речь идет о *Пугающем* спокойствии, являющимся по формуле барокко и творчеству Баха, высшей эмоцией.

Религиозный пафос после почти двух веков скептического отношения к Вере в пределах рационалистического деизма – это открытие романтиков, однако, без надличностного лиризма *религиозного Безволия*. А вот *религиозная экстатика и пафос нравственного утверждения Высшего - роднят романтический образ мысли с наследием великого Баха*.

В исполнении итоговым моментом романтического слышания Баха выступают редакция Ф. Бузони (и Б. Муджеллини), в которых фортепианная кантилена уподобляется органному континууму и органному избыточному многоголосию. Динамическая мощь органа, соотносимая с оркестральной, образует чрезвычайно привлекательную в романтическом сознании черту баховского наследия – *торжество художественной Грандиозности*.

Одновременно клавирная «дробность» звукоизвлечения на органе, родственная «щипковым» эффектам клавесина-чембало, породила то осторожное пользование педалью у фортепиано, которое «переключило» всеохватывающее романтическое бахианство на конкретно обособленное обращение к Баху исполнителей XX века.

Суммирование романтических «ссылок на Баха» выражается:

1) в *тематическом запечатлении* стилистических и прямых цитат на музыкально-лексическом уровне;

2) в *заимствовании конструктивно-формальных признаков* музыки Баха («баховская двухчастность» в Сонате № 1 с-moll Ф. Шопена, цикличность в аналогии к ХТК в «Каприсах» Паганини, в Прелюдиях и Этюдах Шопена и др.), которые достаточно свободно трактуются композиторами и направлены на *подчеркивание аклассических-атрадиционных моментов* романтического мышления;

3) в акцентированном *«избегании»* романтиками *имитационной полифонии* и жанра-формы фуги, который является эмблематичным для искусства И. С. Баха; обращение к ним в «усеченном» либо ироническом варианте свидетельствует о демонстративности романтического «аинтеллектуализма», по законам романтической иронии антиномично направленным на поиски философичности музыкального выражения.

Таким образом, романтическое бахианство с его ссылками на тематические цитаты, конструктивно-формальное уподобление инструментально-циклическим структурам Баха избегает имитационно-полифонических форм. В представленных случаях речь идет об *осознанной* апелляции к стилевым составляющим искусства Лейпцигского Мастера XVIII столетия. Бахианство XX века, «антиромантическая» направленность которого выделила полифоническую парадигматику и пассионно-кантатные жанровые срезы в следованиях Баху, ярко демонстрируют последовательно-стилистическую избирательность и разграничение стилевых предпочтений в баховском источнике.

Литература:

1. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – Киев: Музична Україна, 1990. – 182 с.
2. 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.
3. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin / D. Kämper. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – 292 S.
4. Mather B. «Dithyrambe» opus 12 (Dithyrambus) für zwei Klaviere im Abstand eines Vierteltones gestimmt, aktualisierte Version von Bruce Mather // Ivan Wyschnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes... Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe / B. Mather. – Frankfurt : Distribution Disques Concord, 1994/1995. – 27 S.
5. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage / H. Riemann. – Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.

Чехуніна А. Бахіанство як інтонаційна ідея романтизму у контексті музичної культури ідея романтизма в контексте музикальної культури XIX–XX столетий. Стаття присвячена дослідженню феномена бахіанства в професійному музичному мистецтві XIX-XX сторіч. Подання про установку екстраполюються у сферу музичної професійної діяльності, відзначається психологічно настановний зміст звернення музикантів до тих чи інших типологічних показників музики Й.С.Баха.

Chekhunina A. Bachianstvo (Bach's tradition) as intonational idea of romanticism in a context of musical culture of the XIX-XX centuries. The article is devoted to the awareness of the Bachianstvo phenomenon (bach's tradition) in professional musical art of the XIX-XX centuries. The presentation of a set is transported to the area of professional music activity, the appeal of the musicians to the different typological musical features of Bach is denoted by a psychologically directive content.