





**Андрей Юрьевич
КУДРЯШОВ
(1964-2005)**

А. Ю. КУДРЯШОВ

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

**Художественные идеи
европейской музыки
XVII–XX вв.**

**Учебное пособие
для музыкальных вузов
и вузов искусств**

Издание второе,
стереотипное



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

ББК 85.31

К 88

Кудряшов А. Ю.

К 88 Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд., стер. — СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. — 432 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-0600-5

Данная книга является учебным пособием по курсу «Теория музыкального содержания». Она является обобщением всей научной и педагогической деятельности А. Ю. Кудряшова (1964–2005). В центре внимания автора находятся как сама категория «музыкального содержания», так и основные идеи, направляющие историческую эволюцию европейского профессионального музыкального творчества Нового времени (XVII–XX вв.) — от барокко до современности.

«Теория музыкального содержания» имеет значительный объем, содержит большое количество примеров, отличается принципиальной важностью материала, ценнейшими сведениями о музыке и новаторской трактовкой произведений.

Учебное пособие рекомендовано студентам музыкальных вузов и других музыкальных учебных заведений.

ББК 85.31

Обложка

С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН

*Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2010

© А. Ю. Кудряшов, наследники, 2010

© «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2010



ОБ АНДРЕЕ ЮРЬЕВИЧЕ КУДРЯШОВЕ

Андрей Юрьевич Кудряшов внезапно ушел из жизни в процессе издания этой книги, в возрасте 41 года. Он родился в 1964 г. в семье известного музыковеда-теоретика Ю. В. Кудряшова и унаследовал от него научные способности. Кроме того, от матери-пианистки ему передались хорошие данные музыканта-исполнителя. Когда он окончил Белорусскую среднюю специальную музыкальную школу по двум специальностям — фортепиано и теории музыки, возник вопрос — не стать ли ему пианистом. Но отцовское влияние перевесило, и он окончил Московскую консерваторию как музыковед (1988). Тем не менее фортепианные «гены» сказались в выборе дипломной и диссертационной работ, а еще больше — со служили ему отличную службу при ведении курсов по музыкальному содержанию.

Дипломная тема была продолжена им в кандидатской диссертации «Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха)» (1994, под руководством проф. В. Н. Холоповой).

А. Ю. Кудряшов был зачислен на новую кафедру Московской консерватории — междисциплинарных специализаций музыковедов, он начал работать с момента ее основания (1991) и впоследствии стал доцентом. Здесь перед ним была поставлена совершенно новая творческая задача — разработки и ведения предмета «Теория музыкального содержания» для студентов-исполнителей.

Его научные интересы были весьма широки и касались проблем философии, эстетики, религии, семиотики, музыкального исполнительства, музыкальной композиции, и все это охватывалось обобщающей проблемой — музыкального содержания. Так, в связи со смежными гуманитарными областями им были опубликованы статьи «Музыкальная иконопись в опере Н. А. Римского-Корсакова

„Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии“ (Древнерусская певческая культура и книжность. Проблемы музыковедения. Вып. 4. ЛГИТМиК, Л., 1990), «О музыкальном умозрении в философии Фридриха Шлегеля» (Философия. Эстетика. Культурология. Сб. 8. МГК им. П. И. Чайковского, М., 1995), «Семантика в музыке и типология музыкальных знаков» (Музыкальное содержание: наука и педагогика. Москва–Уфа, 2002), «Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение» (Музыкальная академия, 2002, № 1). Собственно музыкальной проблематике были посвящены статьи: «Об особенностях ладогармонического устройства „Сада радости и печали“ С. Губайдулиной». (Музыка. Язык. Традиция. Проблемы музыковедения. Вып. 5. ЛГИТМиК, Л., 1990), «О классицистской концепции исполнения „Хорошо темперированного клавира“ И. С. Баха» (Л. Бетховен, К. Черни) (От барокко к классицизму. РАМ им. Гнесиных. М., 1993), «Вариации ор. 27 А. Веберна в стилевом диапазоне исполнительских интерпретаций» («И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995. Сб. 21. МГК им. П. И. Чайковского, М., 1998), «„Хорошо темперированный клавир“ И. С. Баха в исполнительских интерпретациях середины и второй половины XIX века» (Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Сб. 32. МГК им. П. И. Чайковского, М., 2001). Открытием в творчестве Губайдулиной явилось его исследование особой роли сексты в ее мелосе: «Русская константа в произведениях Софии Губайдулиной 70–80-х годов» (А. С. Пушкин: эпоха, культура, творчество, ч. 2. Владивосток, 1999). А. Ю. Кудряшов стал также автором двух программ: «Содержание музыкальных произведений» для музыкальных училищ и колледжей и «Музыкальное содержание» для ДМШ и ДШИ (обе изданы МГК им. П. И. Чайковского, М., 1999).

Кроме того он выполнил благородную миссию в отношении своего отца, издав его главную книгу: «Ладовые системы европейской музыки XX века» М., 2001. Дипломница А. Ю. Кудряшова Г. А. Леонова, продолжая дело своего учителя, опубликовала статью на актуальную тему: «Музыкальные аффекты в „Хорошо темперированном клавире“ И. С. Баха» (Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Сб. 32. МГК им. П. И. Чайковского, М., 2001).

Предмет «Теория музыкального содержания» в Московской консерватории стал производным от предмета «Музыка как вид искусства», заново введенным мною для студентов-музыковедов, где А. Ю. Кудряшов приобрел большой опыт в проведении индивидуальных занятий. Тем не менее в преподавании «Теории музыкального содержания» для исполнителей Московской консерватории А. Ю. Кудряшов стал первопроходцем, сумевшим сочетать научный подход, всегда дифференцирующий, с целостно-художественным,

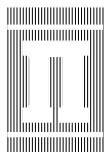
интегрирующим. Первыми оценили достоинства курса сами студенты, полюбившие предмет и отметившие, что такая «подпитка» помогает им лучше играть на инструменте. После того, как исполнительские факультеты МГК один за другим ввели «Теорию музыкального содержания», А. Ю. Кудряшова пригласил РАМ им. Гнесиных, где его поддержал известный профессор-пианист В. Э. Тропп. Можно сказать, что становление указанного предмета, его закрепление в учебных планах во многом произошло благодаря успешной преподавательской работе А. Ю. Кудряшова в течение ряда лет.

Учебное пособие А. Ю. Кудряшова «Теория музыкального содержания» для музыкальных вузов явилось обобщением всей научной и педагогической деятельности автора, главным трудом его жизни. Книга не только большого объема, но и принципиальной важности, с ценнейшими сведениями о музыке и новаторской трактовкой произведений, послужит обогащению музыкального образования во всей России.

В конце XX — начале XXI вв. нарастает количество отечественных книг по музыкальному содержанию. Группа работ выпущена Л. П. Казанцевой: «Автор в музыкальном содержании» (М. 1998), «Основы теории музыкального содержания» (Астрахань, 2001), «Анализ музыкального содержания» (Астрахань, 2002) и ряд других. Вышли в свет материалы конференций по теме «Музыкальное содержание»: в 2002 (Москва–Уфа и Астрахань), в 2005 (Уфа). Свое направление развито Лабораторией музыкальной семантики под руководством профессора Л. Н. Шаймухаметовой в Уфимском государственном институте искусств. В моей книге «Музыка как вид искусства» вторая часть названа «Содержание музыкального произведения» (3-е изд. СПб., 2000). Теория музыкального содержания как самостоятельное научно-педагогическое направление не случайно сформировалась именно в России: она составляет производное от традиционной для русской культуры эстетики реализма.

*Проф. В. Н. ХОЛОПОВА,
зав. кафедрой междисциплинарных
специализаций музыковедов
Московской гос. консерватории
им. П. И. Чайковского.
Июнь 2005.*

ОТ АВТОРА



Предлагаемое учебное пособие по курсу «Теория музыкального содержания» задумано и выполнено в качестве научно-методического обеспечения нового музыковедческого предмета, весной 1999 г. рекомендованного Министерством культуры РФ для внедрения во все музыкальные вузы и другие музыкальные учебные заведения России.

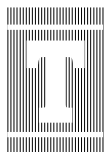
Разумеется, претендовать на анализ явного или скрытого смыслового слоя музыки из репертуара всех исполнительских специальностей невозможно: достижение подобной цели, на фоне сравнительной молодости теории музыкального содержания как самостоятельной дисциплины, вероятно, потребовало бы многолетних усилий целого коллектива ученых и преподавателей. Тем не менее, автор надеется, что предлагаемый им вариант, ориентированный преимущественно на пианистов, сможет послужить исходной точкой для дальнейшего расширения предмета с учетом интересов широкого круга музыкантов; вероятно, здесь многое заинтересует музыковедов и композиторов. В центре внимания автора учебного пособия находится как сама категория «музыкального содержания» и ее различных оттенков (сугубо теоретические рассуждения, связанные с близкими, но не идентичными понятиями семантики, значения, смысла, содержательности), так и основные идеи, направляющие историческую эволюцию профессионального музыкального творчества европейского Нового времени (XVII–XX вв.). Их практическое «созерцание» и «проговаривание» дано на примере музыки последовательно сменяющихся художественных эпох — от барокко до современности, равно как и их крупнейших представителей: И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена, Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шопена, И. Брамса, композиторов XX столетия. Что же касается «Введения» — по сути, самостоятельной главы с изложением базовых научно-теоретических положений предмета, — то учащимся оно мо-

жет быть адресовано лишь отчасти, поскольку бóльшая часть его тезисов и рассуждений, направленных на решение сложных проблем современной музыкальной семиотики и «ритмов» музыкально-исторического процесса, предназначена для изучения преподавателями вузов. Они же в «Приложении» найдут примерный список семинарских вопросов по каждой теме и соответствующую им необходимую дополнительную литературу.

Считаю своим долгом отметить, что музыкальное содержание как категория современного музыкознания своим появлением во многом обязано доктору искусствоведения, профессору В. Н. Холоповой. Ее книга «Строение содержания музыкального произведения», законченная в рукописи в 1980 г. и опубликованная в составе учебного пособия «Музыка как вид искусства» (первое издание — М., 1990–1991, дальнейшие издания — М., 1994, СПб., 2000, 2002), послужила для автора настоящих строк творческим импульсом к работе в перспективном для российской музыкальной науки и педагогики направлении. Пользуясь случаем, выражаю ей глубокую и искреннюю признательность как своему рецензенту, а также кандидату искусствоведения, доценту О. В. Комарницкой и членам кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской консерватории, неоднократно принимавшим живое и заинтересованное участие в обсуждении настоящего учебного пособия и высказавшим ряд плодотворных замечаний при его подготовке к изданию.

*А. Ю. КУДРЯШОВ.
Москва, февраль 2004 г.*

К ПОСТРОЕНИЮ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ



ворения музыки, обращаясь к нам на своем особом языке, подобно живым мыслящим и чувствующим созданиям вступают к диалогу и пониманию. Этим они похожи на ту книгу, о которой однажды сказал Б. Пастернак: «Она росла, набиралась ума, видала виды, — и вот она выросла и — такова... Книга — живое существо. Она в памяти и в полном рассудке: картины и сцены — это то, что она вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть»¹.

При той принципиально важной педагогически-исследовательской интенции, когда «„объект“ (музыка) обращается к „субъекту“ (музыковедению) на живом человеческом языке, просит услышать и понять его — то есть и ведет себя как субъект»², и становится возможной сама постановка нашей главной цели — всемерно способствовать развитию у исполнителя **музыкально-смыслового слуха**, который наряду со слухом звуковысотным, и включая в себя слух эмоциональный (*В. Морозов*), представляется одним из самых необходимых из его профессиональных качеств. Понимание важности обретения теоретического слуха на музыку — задача, актуальность которой как для современного музыкального образования, так и музыкальной науки вполне очевидна, особенно в связи с тенденцией последних десятилетий к конкурсно-обусловленной виртуозной унификации интерпретаторского творчества. Ясно, однако, и другое: путь к достижению поставленной цели так или иначе предполагает корректировку теоретического музыкознания от традиционного для него (по крайней мере со времен становления концепции «абсолютной музыки») структурно-грамматического ее слышания (восприя-

¹ Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 277.

² Медушевский В. В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания. М., 1987. С. 209.

тия и осмысления ладогармонических систем, полифонических и композиционно-формальных закономерностей и т. д.) в сторону слышания избирательно-смыслового, которое, хотя и не в состоянии обойтись без данных перечисленных и хорошо известных всякому профессиональному музыканту дисциплин, отнюдь не может быть сведено всецело к ним. Вспоминаются мудрые слова А. Швейцера: «Музыкальная восприимчивость до известной степени есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было: видение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей»³.

В отечественном музыкознании собран уже весьма увесистый «багаж» специальных наблюдений над содержательными аспектами европейской музыки (Б. Асафьев, Б. Яворский, И. Рыжкин, Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Бобровский, В. Медушевский, Е. Ручьевская, И. Барсова, В. Холопова, М. Арановский, Г. Карпычев, Л. Казанцева, Ю. Бычков, Л. Шаймухаметова и др.). С учетом его мы и стараемся обосновать *музыкальное содержание как теорию*, разрешить проблему ее терминологического аппарата, выстроить и уточнить ряд специфических для нее понятий, сообщить им характер таких категорий, какие впоследствии станут действенны в самой аналитической практике.

1. МУЗЫКА КАК ЯЗЫК. ПРОБЛЕМА ЗНАКА И РОДЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ. ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Подобно средневековому философу можно бесконечно долго и сладостно любоваться результатами акустического прогресса в овладении красотами предстоящей нашему слуху музыкальной структуры, ее всевозрастающей (по мере практического освоения природно данной обертоновой «безличности» диссонанса и консонанса) гармоничной упорядоченности, симметрии, тембрового своеобразия или богатства мотивных сочетаний и все же не заметить той качественной разницы, которая, тем не менее, разительно отличает мечтательно созерцающего средневекового Musicus'a от практически музицирующего человека, современного Музыканта. Состоит она преимущественно в том, что приблизительно ко второй половине XVI — началу XVII вв. последнему из них уже перестало доставать древних эстетикокосмологических представлений о музыке как «звучащем числе» (А. Лосев) и возникла потребность строить «новую музыку» как зеркало не абстрактно-потусторонней, но именно самоличной, жизненной полнокровной Идеи. Тем, в частности, и уникальна в истории

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 328.

человеческой цивилизации европейская музыкальная культура (особенной и мощной ветвью которой с XVIII века является и русская музыка), что на лежащем в ее основании едином для музыки всего человечества объективно предзаданном онтологически-числовом, **космологическом** фундаменте наращивает сложнейшие звукоинтонационные проекции исторически или личностно детерминированного **человеческого мышления**. При всем разнообразии составляющих это мышление элементов (рационально-логических, психоэмоциональных, подсознательных, символических и т. д.), к тому же образующих в своих проявлениях многообразные комбинации. Все же нет необходимости задерживать внимание читателя лишними подтверждениями очевидного: какова бы не была сфера деятельности человека, его мышление в конечном итоге организуется по правилам **языка**, а социально обнаруживается посредством **речи**⁴.

Но столь же бесспорным должно быть и следующее: как естественно-языковое, так и художественное, в том числе и специфически музыкальное (звукоинтонационное) проявление человеческой мысли, при непрерываемой необходимости облекаться в более или менее отточенную грамматическую форму, все же не ставит перед собой одну только цель продемонстрировать самодовлеющую логическую безупречность или эстетическую красоту этой формы. «Ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии» (А. Пушкин). Поэтому, хотя любой язык и функционирует благодаря только ему присущему внутреннему иерархическому распорядку единиц-элементов, в конце концов он предназначен совсем не для «разговора с самим собой», а для общения между людьми, их взаимообмена материально-невесомыми смыслами. Не случайна идентичность выводов, к которым приходят современные гуманитарные науки — лингвистика и музыкознание. С одной стороны, крупнейший французский языковед второй половины XX века — К. Ажеж — вступает в полемику с некоторыми теориями языка (вроде так называемой «генеративной грамматики»), называет утверждаемую ими автономность речевого синтаксиса относительно его значения «миражом» и трезво отмечает, что в естественном языке «синтаксис не является самоцелью... Мы говорим вовсе не для того, чтобы применять и иллюстрировать правила грамматики... Говорят для того, чтобы передавать смысл»⁵.

⁴ Философские и лингвистические подробности в различиях между понятиями «язык» и «речь» нас в данном случае интересовать не будут, но в самом общем плане отметим, что первое из них обычно предполагает объективно существующую систему норм, согласно которым строятся высказывания, второе же — их субъективно-индивидуальную реализацию говорящим; при этом, если последний пользуется языком поэтическим (в широком смысле), то чем своеобразнее его речь, тем больше у нее шансов оказать обратное воздействие на язык.

⁵ Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки. М., 2003. С. 202.

С другой стороны — отечественного музыкознания (и приблизительно в те же годы), слышится что-то очень близкое в своей научно-объективной истинности: «Музыка всегда писалась для того, чтобы быть понятой, и только авангард XX века „отменил“ этот закон. Музыка всегда циркулировала в обществе наподобие функциональной системы с обратной связью. Это был язык, на котором говорила та часть общества, для которой данная музыка и предназначалась»⁶. Тот факт, что для новоевропейской музыки «язык» и «речь» не одни лишь образные метафоры, внешние аналогии или произвольные ассоциации «по поводу» нее, а составляют свойства, присущие ей имманентно, подтверждается и с точки зрения эволюционно-исторической: как нам предстоит впоследствии неоднократно убедиться, формирование ее важнейших выразительных элементов и даже композиционных норм происходило в тесной связи с вербально-языковыми прототипами⁷.

Разумеется, мы далеки от того, чтобы идентифицировать языки словесный и музыкальный в принципе, и в дальнейшем это станет ясным. Однако в условиях новоевропейской культуры второй из них — музыкальный — во многом строится и воспринимается как коррелятивный первому — вербальному (естественному, литературному или поэтическому)⁸. Значит, для начала следует принять за непреложную аксиому то положение, согласно которому любые рассуждения о содержании, значении, семантике, идее, смысле и музыки в целом (как вида искусства), и отдельных музыкально-выразительных средств, и конкретных произведений имеют право на существование лишь при безоговорочном признании двух достаточно простых и бесспорных на сегодняшний день постулатов:

1) музыка, имея в себе основание как иррациональное (не поддающееся вербализации), так и рациональное (стало быть способное выражаться не только в абстрактном числе, но и в конкретике слова), в силу второго своего качества является языком;

2) подобно любому другому языку музыка функционирует как семиотическое (знаковое) образование, чьи элементы (знаки), невзирая на всю свою специфику, в целом аналогичны элементам иных знаковых систем и правилам их «поведения».

⁶ Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 11. То, что слово «отменил» относительно авангарда взято автором в кавычки, подчеркивает его (художественного «авангарда» XX века) архаический «вызов» к внетекстовому, давно подавленному традиционными новоевропейскими установками на структурированность художественных мислеобразов.

⁷ «Вряд ли надо сейчас вообще доказывать, что музыка является знаковой системой и выражение „музыкальный язык“ — не метафора», — определенно подчеркивает и В. Холопова (см.: Холопова В. Икон. Индекс. Символ // Музыкальная академия, 1997, № 4. С. 159).

⁸ В логике коррелятивными (от *correlativus* — *лат.* относительный) называются такие понятия, содержание одного из которых определяется через содержание другого («причина» и «следствие», или «цель» и «средство»).

Потому далее целесообразно обратиться к основным положениям семиотики, которая в XX веке приобрела статус гуманитарной метанауки.

Напомним, что семиотика (или *semiology* — *фр.* семиология) — наука о знаках и знаковых системах или о естественных и искусственных языках как знаковых системах. Настаивая на знаково-обусловленной природе как человеческой культуры в целом, так и отдельных ее областей и феноменов (например художественных произведений), она традиционно, еще со времен Ч. Морриса, имеет три центральных аспекта: синтаксический (изучающий связь знаков между собой), семантический (занятый изучением значения знаков и их интерпретации) и прагматический (знаки, данные в аспекте их употребления говорящим или мыслящим субъектом). В данном случае нас должен интересовать прежде всего семантический аспект семиотического изучения музыки.

Под понятием **семантика** в музыке мы будем подразумевать совокупность всех тех элементов в этом новоевропейски автономном виде искусства, которые могут иметь рационально осознанное и вербально выраженное значение (в семиотическом смысле этого слова), — значение, которое, таким образом, будет отличным, **иным** по своей форме от звучащей в данный конкретный момент времени ее сущности⁹. Иначе говоря, семантично в музыке то, что способно выполнять функции **знака**.

Традиционное семиотическое представление о знаке и предполагает в нем единство двух сторон — **означающего и означаемого**. «Заместительный» принцип в определении знака (*aliquid stat pro aliquo* — *лат.* что-либо стоит вместо чего-то), как отмечает Р. Якобсон, восходит еще к античным стоикам: ими «предложенная более двух тысячелетий назад модель знака остается самой прочной и надежной основой для современных все углубляющихся и расширяющихся семиотических исследований»¹⁰. В подтверждение приведем некоторые определения знака, принадлежащие ученым в разных областях науки различных периодов европейской истории:

- «знак (*signum*) есть то, что обнаруживает чувственному ощущению и самого себя, и что-либо помимо самого себя» (*Бл. Августин*);

⁹ Как справедливо замечает М. Бонфельд, «являясь актом коммуникации, т. е. сообщением, музыкальное произведение, таким образом, несет определенную информацию, не совпадающую с ее носителем — музыкально-акустическим феноменом» (*Бонфельд М. Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: Сб. научн. тр. / Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб., 1996. С. 15*). К сожалению, в дальнейшем автор уходит в сторону, прямо противоположную относительно своего же вернейшего исходного тезиса (см. ниже).

¹⁰ *Якобсон Р. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 321.*

- «знак» есть «нечто такое, зная которое, мы знаем нечто большее» (*Ч. Пирс*);
- знак есть «двусторонняя психическая сущность», связывающая «понятие и акустический образ» (*Ф. Соссюр*);
- знак — «материальный чувственно-воспринимаемый объект, который... условно представляет и отсылает к обозначенному им предмету, явлению, действию или событию... Материализуя мысленные образы, знак дает возможность накапливать, хранить и передавать информацию» (*Н. Кондаков*);
- «...естественно исходить из „традиционного“ понимания знака (языкового выражения) как материального образования, указывающего на (выражающего, обозначающего) некоторый отличный от знака феномен...» (*Б. Бирюков*);
- «чувственно-воспринимаемый предмет, указывающий на другой предмет, отсылающий к нему организм или машину, называется знаком этого предмета, а сами ситуации, в которых один предмет функционирует в качестве знака другого предмета, называются знаковыми ситуациями» (*А. Ветров*)¹¹.

Понятно, что коль скоро знак всегда состоит из двух сторон: себя самого как материального образования (означающее) и некоторого иного, отличного от себя самого образования ментального (означаемое), то возникает вопрос о принципах отношений этих двух составляющих его сторон или о специфике так называемых «знаковых представлений» (семиозис). Американский философ и логик Ч. Пирс, начиная с опубликованной еще в 1867 г. работы «О новом списке категорий», предложил разделять эти отношения на три типа, впоследствии ставших общепринятыми:

1) по принципу их *фактического сходства* (реального подобия, «простой общности качеств») — знак **икон**: реалистически-живописная картина; фотографический снимок; «графитовая черта, представляющая геометрическую линию»; «эскиз, который художник делает к статуе, живописной композиции, архитектурному сооружению или украшению, и рассматривая который, он может сказать, будет ли то, что он представляет, прекрасным и привлекательным»;

2) по принципу их *фактической смежности* («соответствий факту» косвенного указания) — знак **индекс**: «такое проявление симптомов болезни», но не сама болезнь; человек «с походкой вразвалку» как «возможное указание на то, что он моряк»; флюгер,

¹¹ Цитаты приведены по след. изд.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 97; Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 11; Соссюр Ф. Курс общей лингвистики // Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 99; Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 182–183; Бирюков Б. В. О некоторых философско-методологических сторонах проблемы значения знаковых выражений // Проблема знака и значения. М., 1969. С. 62; Ветров А. Семиотика и ее основные проблемы. М., 1968. С. 22.

меняющий направление и заставляющий «нас думать, что это направление связано с ветром»; «полярная звезда, так же как и указывающий палец,... с помощью которого мы узнаем путь на север»; «предмет с дырой от пули в качестве знака встретела»;

3) по принципу их *условной смежности* («предписания», «конвенции» или простой «привычки») — знак **символ**: «в греческом языке сторожевой огонь — это „символ“, то есть заранее оговоренный сигнал; флаг или знамя — это „символ“, пароль — „символ“, значок — „символ“». Символ, подчеркивает Ч. Пирс, вообще *«применим к чему бы то ни было, что может воплощать идею, связанную со словом; но сам по себе не идентифицирует этой вещи»*¹².

Прежде, чем идти дальше, необходимо учесть два важных сообщения и постоянно иметь их в виду. В общесемиотическом и лингвистическом понимании не только у символа, но также у икона и индекса (т. е. у любого знака вообще), говоря словами К. Ажежа, «означающее и означаемое абсолютно нерасторжимы и ни в коей мере не могут мыслиться по отдельности». Но вслед за французским ученым особо подчеркнем, что означаемое знака — это не явление объективного мира, а только понятие о нем, его образ в человеческом сознании, ибо «...к тому, что лингвисты называют миром, отсылает знак в целом, в единстве двух своих сторон»¹³. Именно в такой (и только такой!) неразрывной двусторонней опосредованности знак имеет выход к реальной или воображаемой действительности, иначе говоря — обладает объективно существующим значением (референтом).

Одним из первых интерпретацию пирсовской типологии знаков по отношению к музыкальному искусству предложил чешский ученый Я. Йиранек. Согласно его высказыванию, интонационно-выразительные, экспрессивные элементы в музыке функционально подобны знакам-индексам, предметно-изобразительные — иконам, а условные (такие как монограммы или темы с устойчиво закрепленными за ними значениями, наподобие *Dies irae*), естественно, символам¹⁴. Другой позиции придерживается Ю. Бычков: хотя он также, как Я. Йиранек, под иконами и символами подразумевает соответственно в первом случае (иконы) — звукоподражания и моделирование процессов движения, во втором (символы) — музыкальные темы с их устойчиво распознаваемыми значениями («Со святыми упокой», «Марсельеза» и т. д.), но в качестве индексов представляет

¹² Примеры приведены по кн.: Пирс Ч. Избранные философские произведения. М., 2000. С. 172, 204, 206–207, 216, 218.

¹³ Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки. М., 2003. С. 95–96.

¹⁴ Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. B., 1985. S. 93–96.

стилевые, жанровые и образные обобщения, а эмоционально-выразительная сторона музыки, с его точки зрения, вообще не является предметом семиотического обсуждения, ибо носит принципиально внезапный характер¹⁵. Иная концепция выстроена В. Холоповой, для которой аналогом иконичности в музыке как раз и служит непосредственно эмоциональная выразительность, моделирование психических процессов: рост или спад напряжения, кульминации, волны лирических нарастаний и т. д.; при этом такие знаки-иконы проявляют себя в основном либо через песенно-декламационное начало (голосовые иконы), либо через ритм (моторные иконы). С помощью же индексов передается зримая предметность окружающего мира (любая имитация музыкой движения каких-либо предметов, голосов природы, колокольного звона и т. д. — через уподобление по косвенному признаку¹⁶). Символы, соответственно, — это знаки, благодаря которым в музыке по договоренности выражаются понятия, представления, идеи. Они разделены В. Холоповой на два вида: понятийно-музыкальные (в частности некоторые музыкально-риторические фигуры эпохи барокко с закрепленными за ними устойчивыми значениями, сохраняющимися в течение многих столетий: тирата, фигура «вздоха» и т. д. или изображаемые жанры и стили в условиях техники полижанровости и полистилистики музыки XIX–XX вв.) и понятийно-словесные (названия произведений, программные подзаголовки, поэтический текст в вокальной музыке, также словесные авторские ремарки: обозначения темпа или характера исполнения и т. д.)¹⁷.

В наши цели не входит освещение всех существующих на сегодняшний день музыкально-семиотических теорий, так или иначе связанных с интерпретацией пирсовской триады знаков. Но отметим, что среди вышеупомянутых наиболее убедительной кажется данная В. Холоповой. Причина тому не только ее максимальная детализированность и приспособленность к целям практического анализа музыкальной семантики (кстати, дающая весомые научно-педагогические результаты), правомерна и ее трактовка музыкального икона и индекса уже потому хотя бы, что она точнее всего соответствует

¹⁵ Бычков Ю. Проблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смысл: Сб. научн. тр. / РАМ им. Гнесиных. Вып. 151. М., 1999.

¹⁶ Предостережем читателя от опасности отождествления музыкального содержания лишь с этим типом знака — косвенно *опредмеченной* внемузыкальной реальностью, что, увы, нередко встречается в некоторых музыковедческих исследованиях.

¹⁷ См.: Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000. В других ее публикациях, а также в одноименном курсе для музыковедов в Московской консерватории плодотворно реализуется новый путь изучения содержательно-стилевой специфики музыкальных эпох и отдельных композиторов сквозь призму трех типов знака (см., в частности: Холопова В. Н. Икон. Индекс. Символ. // Музыкальная академия, 1997, № 4).

теоретическим положениям самого Ч. Пирса, утверждавшего, что икон, среди прочего, есть «видение и чувство, возбужденное музыкальной композицией, которое, по общему мнению, представляет то, что стремился передать композитор»¹⁸. Кроме того, выдвигая икон в качестве центрального, системообразующего типа музыкального знака, В. Холопова адекватно отражает и сами концептуальные основы европейской музыки Нового времени, заложенные еще в период возникновения *stile concitato* («взволнованного стиля») и оперы в конце XVI — начале XVII вв., где вплоть до XX столетия ближайшим стремлением и являлось моделирование человеческих чувств — от барочных «божественных» аффектов до «стальных» прокофьевских эмоций. Вместе с тем, хотелось бы сделать некоторые дополнения и уточнения относительно общего состояния современной музыкальной семиотики — фундаментальной основы теории музыкального содержания.

Начнем с очевидной логической незавершенности типологии знаков самого Ч. Пирса. Как подчеркивает Р. Якобсон, «классификация отношений между *signans* и *signatum* [означающим и означаемым. — А. К.]...: фактическая смежность, условная (предписанная) смежность и фактическое сходство... предполагает наличие четвертого типа отношений, а именно *условного сходства*», характерного для «интравертивного» музыкального семиозиса, где (как ссылается автор на слова французского искусствоведа Д. Валье) каждый элемент существует только как функция от остальных¹⁹. По-видимому, частный момент таких отношений имел в виду и Ю. Лотман, говоря о реляционной природе значений в художественно организованном тексте²⁰, когда один его элемент означает другой по контрасту или противоположности (в музыкальном тексте это те внутрифункциональные отношения его элементов, когда неустой отсылает к устою, доминанта — к тонике, диссонанс — к консонансу, в барочных циклах гомофонно-гармоническая фактура — к фактуре полифонической, а в условиях самого полифонического письма тема в инверсии или увеличения — к теме в основном виде, для серийного метода композиции производные формы серии — к основной и т. д.). Если исходить из приведенных

¹⁸ Пирс Ч. Избранные философские произведения. М., 2000. С. 172. «Общее мнение», на которое ссылается Ч. Пирс, по-видимому, есть кульминация представлений о музыке как языке чувств, приходящаяся как раз на время становления его концепции семиотического знака (вторая половина романтического периода в европейском музыкальном искусстве XIX века).

¹⁹ Якобсон Р. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 327 (курсив мой. — А. К.).

²⁰ Лотман Ю. М. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Ученые записки Тартуского государственного университета: Вып. 181 / Труды по знаковым системам: Т. 2. Тарту, 1965. С. 24.

отсылки к типичным способам организации музыкального текста и строго придерживаться смысла самого слова *relatio*, множество значений которого — повседневно-бытовых, юридических, риторических, философских — объединены одним, для них всех общим (*relatio* — *лат.* несение назад, соотнесение, отнесение), то становится совершенно ясным, что «интравертивные» отношения элементов не сводятся к одним только противоположностям. Все многообразные знаки подобного типа, сообщающие музыкальному произведению внутреннюю синтаксическую устойчивость — важнейшее качество текста в его семиотическом понимании, — мы назовем *релятами*. Кроме того, в дальнейшем будет предложено интерпретировать отношения условного сходства и в другом, межтекстовом аспекте, имея в виду Текст новоевропейской музыкальной культуры вообще, ее, по выражению М. Бахтина, «большое время», особенно актуальное для XX века.

Однако одним из самых уязвимых мест в рассуждениях о музыке как о семиотической системе, ввергающем исследователей (чаще всего немусыкантов) в принципиальные сомнения и не желающих усматривать в музыке знаковую систему как таковую, является до сих пор весьма туманный вопрос о соответствии принятого в семиотике взгляда на *природу знака* и его *границы* его трактовке в пределах связанного музыкального текста. Выше уже подчеркивалось единство составляющих его сторон; следовательно, в семиотике и лингвистике изначально предполагается, что означающее и означаемое знака — его «двусторонняя психическая сущность», по словам Ф. Соссюра, — симультанно «схватываются» в акте их осознанной соотнесенности друг с другом. Способен ли композитор воплощать, а слушатель улавливать в музыке — искусстве-процессе — не одну, а целый ряд таких, казалось бы противоречащих ее художественно-процессуальной природе, дискретных и единовременных смысловых единиц, подобных, например, словам и фразам естественного языка? Что считать наименьшей, а что — наибольшей по масштабу времени единицей-знаком в музыке? Наконец, не противоречит ли сама семиотическая (в ее традиционном пирсовском виде) концепция знака — атомарно-дискретного, единичного и однозначно расшифровываемого — смысловой многозначности музыкального произведения, основанной, в частности, на давно доказанном факторе «множественного и концентрированного воздействия» (*Л. Мазель*) разных его выразительных средств?

Вряд ли сейчас удовлетворителен хотя и с определенной точки зрения верный, но лишь самый общий ответ на эти вопросы, данный Ю. Лотманом, который полагал, что в искусстве знаком становится весь текст художественного произведения, так сказать «гиперзнак», по отношению к которому составляющие его элементы являются

лишь «субзнаками»²¹. Вопрос о том, квалифицировать ли в этом случае в качестве знаков отчетливо выделяемые слухом яркие частные моменты музыкального текста: «потусторонний» удар там-тама после репризного проведения первой темы в IV части 6-й Симфонии П. Чайковского или, скажем, ясно узнаваемую цитату — вагнеровский лейтмотив судьбы из «Кольца нибелунгов» в последней части 15-й Симфонии Д. Шостаковича — остается открытым. Поэтому необходим поиск иного пути решения проблемы.

Вероятно, он пролегает в первую очередь через подход к музыке с позиций теории художественного восприятия, в данном случае в связи с широко известным в психологии понятием «кажущегося (specious) настоящего», предложенного в конце XIX века английским ученым Э. Клэем²². Возникло оно в результате опытных наблюдений над существенной разницей физиологического и психологического аспектов ощущения человеком длящегося времени как настоящего. Если в естественных условиях минимальным отрезком времени, квалифицируемым зрением как некая далее уже неделимая единица (так называемая «точка времени»), является длительность около $\frac{1}{10}$ доли секунды, а осязанием и слухом — около $\frac{1}{100}$ ее доли (одна миллисекунда), то с учетом сложных психических процессов, как раз и возникающих в ситуации художественного восприятия, эти величины возрастают до гораздо более длительных отрезков физически измеряемого времени — секунд, минут и даже часов. Дж. Уитроу, комментируя феномен «кажущегося настоящего», заметил, что его «в самом широком смысле слова... можно рассматривать как обозначение длительности временного опыта, совместимого с определенной последующей унификацией», а «в более узком смысле... применить к интервалу времени, в течение которого события не наблюдаются как более ранние или более поздние, но присутствуют как бы *одновременно*»²³.

²¹ См.: Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и таргусско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 63. Это — типичное для выдающегося ученого-немузыканта обобщение, которое автоматически принимается на веру и становится исходным тезисом рассуждений некоторых исследователей-музыкантов, утверждающих вслед «...ненужность и невозможность поиска в музыкальном произведении несуществующих дискретных единиц, наделенных стабильными значениями», а также семантическую «непрозрачность» музыки, якобы отсутствие в ней значений, выходящих за пределы ее самой «в силу обретенной... самостоятельной эстетической ценности» (Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык или речь? // Музыкальная коммуникация: Сб. научн. тр. / Проблемы музыкознания. Вып. 8. СПб., 1996. С. 26–27). Последнее соображение, вероятнее всего, является следствием другой музыкально-внеисторической мифологии семиотики Ю. Лотмана и его зарубежных коллег — лингвистов и семиологов (Э. Бенвениста, Цв. Тодорова и др.), настаивающих на том, что в музыке нет сколько-нибудь фиксированного означаемого ее выразительных средств («музыка резко отличается от естественных языков отсутствием обязательных семантических связей»: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 16).

²² Clay E. R. The Alternative: Study in Psychology. L., 1882.

²³ Уитроу Дж. Естественная философия времени. М., 1964. С. 105 (курсив мой. — А. К.).

Обратим внимание, что в приведенных рассуждениях Дж. Уитроу «кажущееся настоящее», помимо необходимой одновременно, предполагает еще и наличие **события** («со-бытия», по-русски — со-вмест-ного бытия, со-существования), а им в музыке (если мы, конечно, подразумеваем ее в качестве одной из форм человеческого мышления, а не одного лишь акустически структурированного потока звучаний) и становится **встреча в нашем сознании звучания и смысла**, или, точнее, отчетливое выявление обязательной для знака его двусторонней природы. Тем самым с психологической точки зрения подтверждается, что функциями знака может обладать самый широкий круг музыкальных явлений: и намеренно артикулированный звук, отделенный от последующих длительной паузой, — звукомотив (тон a^1 , начинающий тему фуги A-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, — вероятный символ Вифлеемской звезды), и аккорд-мотив (вступление к «Патетической» сонате Л. Бетховена — с-moll'ный аккорд героического «Противления»), и последовательность звуков, образующих мотив (в распространенном музыковедческом смысле), фразу, период, главную или побочную партию сонатной формы (примеры бесчисленны), и так называемый «характеристический фактурный голос или пласт» (остинатно обрисовывающие тему *Dies irae* восьмые в Прелюдии № 2 ор. 28 Ф. Шопена, искрящиеся каскады триольных тридцатьвторых в «Фейерверке» К. Дебюсси)²⁴, и тембр («визгливый» кларнет *in Es* в финале «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, тончайшие «блестки» мандолины в Кантате «Свет глаз» ор. 26 А. Веберна), и всегда отчетливо узнаваемые отраженные в произведении бытовые жанры (марш, хорал, вальс, полька, танго и т. д. в музыке Ф. Шопена, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, А. Шнитке), и стили (1-я Симфония А. Шнитке, «Credo» А. Пярта), и даже весь текст, конечно, при условии его осмысленно единовременного соотношения с иными текстами или реальной действительностью.

Спора нет, и в приведенных примерах, и в других произведениях звучание музыки не может «встретиться» с одним-единственным, раз и навсегда заранее предуготовленным ему значением. Но музыкальному знаку абсолютно чужда также и другая крайность — хаотично взаимоисключающее множество значений (в противном случае музыка едва ли вообще была бы кому-либо понятна, хотя бы на бытовом уровне послеконцертного обмена мнениями). По-видимому, природа знака в музыке такова, что он обладает константным **инвариантом значения**, который в условиях конкретного музыкального текста излучает энергетическое **поле** близких, синонимичных, но

²⁴ Подробней о характеристическом пласте см.: Холопова В. Н. Теория музыки. СПб., 2002. С. 228–235.

всякий раз неуловимо-уникальных *смыслов*²⁵. Знаки с инвариантными значениями — это большинство отражаемых в музыке европейской профессиональной традиции «первичных» жанров с присущими им устойчивыми мелодическими или ритмическими оборотами, некоторые интервалы, взятые в аспекте не акустически-отвлеченном, а контекста художественного произведения (например квинта или секста с определенным кругом их выразительных возможностей), музыкально-риторические фигуры или повторяющиеся мотивы, связанные с отражением в музыке слова и перенесенные из духовных вокальных жанров в светские инструментальные (в музыке XVII века, у И. С. Баха), и многое другое. А потому и масштабные границы музыкального знака зависят не от кажущейся иным исследователям его изначальной семантической «расплывчатости» в музыке или капризов ее субъективного восприятия, но достаточно строго подчиняются эволюции музыкального языка, а ее отличие от эволюции языка естественного заключается, в частности в гораздо более «подвижном темпе» исторического развития (обстоятельство, которое при типичном для общей семиотики абстрактном подходе к исходному для нее внеисторическому по сути образцу — вербально-языковому знаку, — как правило, не учитывается). Членение на большие или меньшие структурно-семантические единицы — *музыкальные лексемы* — определяется нормами музыкального синтаксиса, а они, в свою очередь, подчинены исторически гибкому семантически-стилевому контексту и образуют различные грамматики разных средств музыкального языка. На уровне, например тематического синтаксиса музыкального языка, в условиях классической его грамматики знаком-лексемой может быть аккорд, лаконичная последовательность из трех-четырех звуков, короткая выразительная ритмоформула (*В. Моцарт, Л. Бетховен*), в романтической — протяженная песенная тема (*Ф. Шуберт, Ф. Шопен*), а в ином грамматически-стилевом контексте, скажем середины или второй половины XX века, — сегмент двенадцатитоновой серии (*А. Веберн*), фигурация тонального трезвучия, кластер (Симфония в 12-ти частях

²⁵ К аналогичному выводу приходит И. Стогний, утверждая, что специфика музыкального знака «в том, что знаком является некое инвариантное ядро, погруженное всякий раз в новый интонационный контекст», и ассоциируя его воплощение в тексте «с однокоренными словами, где есть общий корень, который всякий раз функционирует в новых морфологических условиях и попадает в новые смысловые контексты» (*Стогний И.* Инвариантность в музыке как семиотическая проблема // Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. М., 1989. С. 27). Что касается качественной разницы между категориями смысла и значения, то она была отчетливо сформулирована В. Медушевским: «Смыслы, воплощаемые данным средством в различных произведениях, многообразны, неисчерпаемы, неповторимы. Значение же схватывает то общее, „усредненное“, что есть в этих смыслах. Смысл всегда богаче значения, так как на нем свертывается контекст всего произведения» (*Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 26).

«Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной) или сверхмногоголосная сонорно вибрирующая тембровая масса («Трен памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого, «Атмосферы» Д. Лигети, начало 3-й Симфонии А. Шнитке). Такие лексемы практически совпадают с явлением **интонации** в самом широком асафьевском смысле слова, которая регулируется стилевым контекстом и охватывает уровень как отдельного звука, аккорда, мотива, так и протяженной темы и даже всего произведения²⁶. В последнем случае, как показал В. Медушевский, речь идет о **генеральной интонации** — духовно-интонационном единстве произведения, объединяющем не одну только мелодику, а весь комплекс выразительных средств музыки: ведь «неповторимые смысловые энергии пронизывают и конкретную, и обобщенную, генерализованную интонацию, которую мы называем моцартовской, баховской, романтической, поэмой...»²⁷.

Но даже если мы имеем дело с множественным и концентрированным художественным воздействием выразительных средств музыкального языка, когда различные его элементы (ладогармонические, ритмические, жанровые и т. д.) складываются в интегрированное единство, в котором «кажущееся настоящее» художественного восприятия способно высвечивать и в самом деле противоположные смысловые оттенки, то и оно отнюдь не доказывает якобы невозможность выявления в музыке постоянства значений ее знаков. Напротив, оно свидетельствует именно о семиотическом, знаковом генезисе этих элементов, когда каждый из них, не утрачивая свойственно-го ему исторически predetermined характерного поля значений, в то же время участвует в создании сложного синтеза нового музыкального образа. Приведем лишь два абсолютно несходных стилистически, но тем более и показательных примера. Первый — главная тема Ноктюрна ор. 48 № 1 с-moll Ф. Шопена, где композитор отображает «обиходные» жанры хорала и траурного марша вместе с классически-трагедийной бетховенской тональностью с-moll, барочными «вздохами» арии ламенто в верхнем голосе и пассакально нисходящим басом (см. нотный пример 1).

²⁶ Еще на рубеже 1970–1980-х гг. Л. Мазель прозорливо заметил, что «по своему существу структурно-семиотический подход к художественному произведению есть подход содержательный, ибо самый смысл структуры — при ее достаточно глубоком понимании — усматривается в последовательном воплощении на разных уровнях определенного художественно-выразительного комплекса, идеи, темы в общем значении слова». Если так, то «между интонационным анализом музыки, применяющим концепцию Асафьева, и семиотическим подходом (при условии его верного понимания) нет того противоречия, какое усматривали некоторые авторы» (Мазель Л. Метод анализа и современное творчество // Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. С. 323).

²⁷ Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 74. Далее автор приводит яркие частные примеры действия генеральной интонации: «бесхитростное простодушие молодости» в I части Сонаты С-dur В. Моцарта (KV 545) и «целомудренная чистота и прозрачность» в рахманиновском «Островке».



Второй — реприза первой темы фуги II части «Симфонии псалмов» И. Стравинского (ц. 14): здесь музыкально-риторическая фигура *passus duriusculus* линейно заострена хроматизированной тональностью XX века, а ритмически — баховским напряженно пунктирным «мотивом бичевания», причем одновременно и с джазовыми свингующими синкопами, и с типичным для русского фольклора нерегулярно-акцентным варьированием простейшей четырехзвучной попевки (*g-b-fis-a*) (нотный пример 2).

Тот факт, что подобного рода синтезы музыкальных знаков действительно трудно поддаются вербально-языковому переводу, вовсе не является ни признаком принципиальной невозможности самого перевода (здесь все зависит исключительно от чуткости слуха и мастерства «переводчика»), ни, тем более, отрицанием самой семиотической природы европейской музыки Нового времени. По аналогии с наблюдаемыми в физике явлениями взаимного усиления или ослабления звуковых, световых, электромагнитных, радио- и иных волн, в музыкальном тексте подобного рода единовременные «наплывы» смыслового поля одного знака на поле другого (других) можно назвать **знаковой интерференцией** (от *inter* — лат. между, и *ferens* или *ferentis* — несущий или переносящий), причем значимость ее по мере приближения музыкального искусства к современному этапу его развития последовательно возрастает²⁸.

Наконец, из рассуждений о «кажущемся настоящем» следует, что означающее и означаемое, в условиях художественного времени (перцептивно-психологического и концептуального), всегда единовременно сопряженных, могут все же принадлежать разным моментам времени физического, выступать не только в синхроническом, но и диахроническом аспекте, когда обе стороны знака условно «разведены», отсылая сознание в момент самого его восприятия или к

²⁸ Это происходит, вероятно потому, что знаковая интерференция, помимо существенного фактора конституирования музыкально-художественного образа, является и главным движущим механизмом **художественного открытия**, чрезвычайно важного для «горячей» (по мысли К. Леви-Стросса) европейской культуры вообще, а для искусства и музыки XX века тем более. Оно освещено в трудах Г. Тарда, Ю. Лотмана, Л. Мазеля, В. Холоповой, имеет множество самых разных и пока до конца не раскрытых аспектов (от сугубо технических до глубоко философских).

14 [Tempo ♩ = 60]

Fl.

Ob.

Fag.

C-fag.

Cor.

Tr-ba picc.
(D)

Tr-be

Tr-ni
e
Tuba

S.

A.

T.

B.

CORO

V-c.

C-b.

ff a2 {etc. marc.} a2

ff {etc. marc.}

f marc.

f marc.

f marc.

sempre ff

ff marcato

Et im-mi - sit in os me - um can - ti - cum

Et im-mi - sit in os me - um can - ti - cum

Et im-mi - sit in os me - um can - ti - cum

Et im-mi - sit in os me - um can - ti - cum

другим знакам данного текста, представленным в иной момент физического времени его развертывания, или еще дальше — за его пределы, к другим текстам.

Итак, в принципе доказав возможность соответствия специфики знака в музыке общесемиотической его концепции, с учетом выстроенной теперь тетрады знаков (икон-индекс-символ-релят), положений о присущих разновременных отношениях составляющих их сторон (синхрония и диахрония), а также отталкиваясь не только от способов сопряжения его означающего и означаемого (**как** нечто обозначается музыкой — синтаксический аспект семиозиса), но и от природы доступных ей значений (**что** может быть ею обозначено — собственно семантический, или референтный, семиозис), выпишем в общих чертах «семантическую картину» музыкального мира с различными семантическими родами, видами и типами знаков.

Учитывая, с одной стороны, фактор автономизации и специализации творца музыки в условиях европейской культуры последних четырех столетий, а с другой, его бесспорную склонность к звукоинтонационному отражению и окружающей объективной реальности, и субъективной действительности чувств и мыслей, естественно выделить два **рода общей** для европейской академической музыкальной традиции Нового времени **семантики**: *интрамузыкальную* и *экстрамузыкальную*.

Разграничение интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики в теории музыкального содержания опирается на давнюю традицию отечественного музыкознания, восходящую еще к В. Каратыгину. Анализируя взгляды этого выдающегося русского музыкального критика и ученого, привлекая выдержки из его неоконченной работы «Учение об основных элементах музыки», А. Финагин обобщил мысли В. Каратыгина о том, что в музыке есть:

«1. Область чисто музыкальных элементов звучания („интрамузыкальная“), которые опасно смешивать с содержанием музыки;

2. те составные элементы творческого сознания, которые являются немusическими причинами произведения („экстрамузыкальная“) и

3. метамызыка — т. е. „весь духовный опыт и моральный облик композитора“, который в порядке психохимического процесса превращает предшествующие две группы элементов в нечто органически целое, обладающее специфической впечатляемостью»²⁹.

Напрасным, на наш взгляд, является опасение А. Финагина о «несодержательности» области интрамузыкального и, конечно, сомнительным — выделение им в отдельную категорию «метамызыки», фактически совпадающей с областью экстрамузыкального. Однако сам принцип двуединого основания музыкального содержания оказался и естественным, и очень плодотворным, и в дальнейшем категории инт-

²⁹ Финагин А. Музыкально-научные воззрения В. Г. Каратыгина и его значение в истории русского музыковедения // Каратыгин В. Г. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927. С. 79.

рамузыкальной и экстрамузыкальной семантики берутся на вооружение М. Арановским (с прямой ссылкой на В. Каратыгина и А. Финагина), используется другими исследователями (в частности, Л. Шаймухаметовой)³⁰. Сходная пара коррелятивных понятий, но под иными именами: «специальное» и «неспециальное» содержание — введена в научно-педагогический обиход В. Холоповой, которая тем самым стремится избежать нежелательных ассоциаций со «свойственным» и «несвойственным» музыке и подчеркивает, что «„специальное“ и „неспециальное“ содержание в одинаковой мере свойственно музыкальному искусству»³¹. Разделяя ее позицию, но предпочитая более традиционную терминологию и подчеркивая различие между «содержанием» и «семантикой», мы и будем употреблять понятия интрамузыкального и экстрамузыкального.

Первый род общей семантики — *интрамузыкальный* — представляется в виде феномена самой музыки, потенциально всегда «автономного» вида искусства, пребывающего в молчании человеческого сознания («сознание музыки и есть сама музыка» — *К. Свасьян*), но начинающего «говорить» о себе в конкретном произведении и его исполнении. В этом случае музыка состоит из множества знаков, которые означивают ее же самобытную идею, и каждое произведение ее (аналогично естественно-речевому высказыванию) есть и *вос*произведение ее собственного языка, включающего в себя исторически устоявшиеся нормы гармонии и лада, стиля и жанра, типов композиции и инструментальных составов, тембровых сочетаний, законов контрапункта и т. д.³². Не ошибемся, если скажем, что все знаки интрамузыкальной семантики — композиционные, жанровые, ладогармонические, мелодико-тематические, стилевые и т. п. — являются знаками-релятами с присущим им принципом условного сходства между музыкально означающим и музыкально означаемым. Поскольку же степень условности, опосредованности такого сходства может быть самой разной и простирается в очень широких границах — от почти нулевой до почти абсолютной, — то выделим

³⁰ См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998; Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

³¹ Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М., 2002. С. 3.

³² В подкрепление наших рассуждений приведем слова крупнейшего американского искусствоведа Р. Арнхейма: «Я... предлагаю рассматривать искусство в контексте такого мира, в котором люди и другие существа или вещи больше друг на друга похожи, нежели отличаются. Соответственно, искусство для меня — это мир всюду распространенных сходств, взаимозависимостей и связей, мир подражаний, воспоминаний, аппроксимаций и новых интерпретаций, то есть совокупность коллективных усилий, направленных на то, чтобы облечь общечеловеческий опыт в некоторую форму» (Арнхейм Р. О дублировании // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 307). Идеи американского исследователя, хотя и в усложненной форме, конечно же, восходят к классическим рассуждениям Аристотеля о мимесисе (подражании).

три типа таких знаков: *реляты прямого сходства* (в дальнейшем — реляты сходства), *реляты производности* и *реляты различия*. Подчеркнем, что на основе интрамузыкальной семантики и выделенных типов знаков становится возможным само функционирование Текста — отдельного, эстетически-самодостаточного, замкнутого, структурированного музыкально-семиотического организма (текст, по определению М. Бахтина, и есть «всякий связный знаковый комплекс»)³³, с его письменной фиксацией автором в нотной партитуре, последующей исполнительской расшифровкой и концертным исполнением — новоевропейским «праздником» музыки как вида искусства. При этом, однако, интрамузыкальные реляты могут быть как *внутритекстовыми*, так и *межтекстовыми*.

У релятов первого вида — внутритекстовых — означаемое дано непосредственно в тексте музыкального произведения (*in praesentia*):

- *внутритекстовые реляты сходства* — «отсылки» от одного его момента к другому — разнообразно представленная система корреспонденций и соответствий (известный по теории Б. Асафьева принцип тождества, в частности мотивная экстраполяция, мелодико-интонационные, гармонические повторы, фактурная и ритмическая эквивалентность);
- *внутритекстовые реляты производности*, основанные на объединяющем по принципу условного сходства контрасте (Прелюдия № 5 op. 23 g-moll С. Рахманинова, где нисходящей хроматической гамме при переходе к среднему разделу в момент перехода к репризе соответствует аналогичный, но восходящий хроматический ход; хорошо известные мотивно-интонационные связи в самых разнообразных произведениях: фортепианных сонатах Л. Бетховена, 2-й фортепианной сонате Ф. Шопена, финал которой собирает воедино тематические «осколки» предшествующих частей; к числу внутритекстовых релятов производности отнесем также метод монотематизма и лейттематизма у Ф. Листа или Р. Вагнера);
- *внутритекстовые реляты различия* (таково красочное сопоставление двух контрастных родов интервальных систем — целотоновости и пентатоники — в Прелюдии № 2 «Паруса» К. Дебюсси).

В случае релятов межтекстовых, напротив, означаемое условно отсутствует (*in absentia*), т. е. вынесено за пределы конкретно-данного музыкального текста, но представлено в традиционно-устойчивых жанровых, интонационно-тематических, стилевых, композиционных языковых элементах музыки как в пределах общей традиции, стиля эпохи, так и индивидуального «почерка» композитора. Это, соответственно:

³³ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 281.

■ **межтекстовые реляты сходства** (например означающее многих тем в фортепианных сонатах В. Моцарта имеет своим означаемым тематизм его опер. Огромное поле применения знаков этого типа — в цитатной полистилистике второй половины XX века, означающей музыку внутри ее самой с помощью стиливых «слов» разных эпох, в частности в произведениях А. Шнитке или А. Пярта);

■ **межтекстовые реляты производности**, которые, означая традиционное, в то же время контрастируют ему по принципу условного сходства в новаторском использовании (гармонический оборот в начале прелюдии ор. 11 № 5 D-dur А. Скрябина, «освежающий» классически-«правильную» последовательность S-D-T функциональной инверсией D-S-(m)-T, или единственная в ор. 87 Д. Шостаковича двухголосная fuga E-dur, близкая одноименной и также единственной двухголосной fugе e-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, в приблизительно том же быстром темпе шестнадцатых и скрытом двухголосии, при том, однако, что баховскому нисходящему хроматическому его ходу в миноре соответствует шостаковический восходящий диатонический ход в мажоре);

■ **межтекстовые реляты различия** — сопоставление контрастных по темпу, тематизму, фактуре частей сонатно-симфонического цикла или цикла пьес одного жанра, интрамузыкальный смысл каждой из которых определяется через указание на смысл диаметрально контрастной рядоположенной (таковы, в частности, Прелюдии №№ 20 c-moll и 21 B-dur ор. 28 Ф. Шопена).

Взгляд на музыку с позиций семантики другого рода — **экстрамузыкальной** — обнаруживает в ней наличие знаков, означаемое которых объединяет ее с любой другой гуманитарной или художественной деятельностью, в целом же — в качестве чутко впитывающей в себя самую разнообразную немзыкальную по природе действительность. Об этом семантическом измерении музыки художественно-индикационно можно выразиться словами Б. Пастернака: «Современные течения вообразили, что искусство должно бить, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия»³⁴.

Экстрамузыкальное — это философско-эстетические или этические идеи, превращенные в музыкально-экспрессивные реалии (например fuga как знак всепобеждающего Разума, преодолевающего

³⁴ Пастернак Б. Несколько положений // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 276–277.

земные страдания в поздних сочинениях Л. Бетховена, или по-разному воплощенные числовые символы у И. С. Баха, в частности число 9 как символ смерти Спасителя на кресте в девятом часу, разнообразно представленный в b-moll'ной прелюдии и фуге из I тома «Хорошо темперированного клавира»). Экстрамузыкальное обнаруживается и в качестве идей, связанных с воздействием на музыку иных видов искусства и науки (риторика в XVII–XVIII вв., поэзия и миф — Р. Вагнер в веке XIX), и отражаемых музыкой эмоций человека и окружающего его предметного мира.

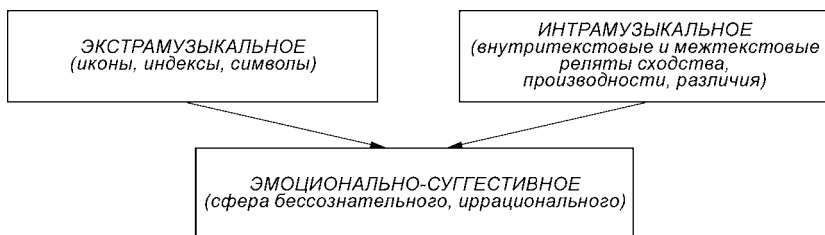
Тем самым, с точки зрения теории знаков Ч. Пирса и той ее интерпретации применительно к музыке, что была предложена В. Холоповой, экстрамузыкальная семантика воплощается с помощью ставшей уже классической типологической триады:

- **знаки-иконы** — моделируемые музыкой эмоции (радость, ярость, любовь, меланхоличность, восторженность, гимническая приподнятость и т. д.), в разные исторические эпохи получающие различные определения: аффект, чувство, страсть, характер, настроение, переживание, воплощенные средствами ладогармоническими, фактурными, темповыми, регистровыми и многообразно обозначенные в виде авторских ремарок в нотах;
- **знаки-индексы** — явления предметного мира, связанные с музыкой по принципу общего косвенного признака, в первую очередь в том, что касается общности тембра звучания или типа движения (пение птиц, угрожающий машинный лязг, водные стихии, присущий ранообразным персонажам характерный шаг);
- **знаки-символы** — идеи, музыкальное воплощение которых сходно с человеческим представлением об их содержании лишь в силу длительных традиций или особой договоренности в каком-либо конкретном случае (к примеру программные подзаголовки в музыке французских клавесинистов; мотивы с устойчиво закрепленной за ними семантикой «сострадания» или «искупительного вочеловечивания» у И. С. Баха; некоторые музыкально-риторические фигуры, которые, будучи выражены специфически музыкальными средствами, обозначают абсолютно несходные с их акустически-материальной структурой явления — фигура *aposiopesis* в значении смерти).

Не стоит забывать, что существует и внезапная, иррациональная сфера, присутствующая в любой музыкальной культуре мира любого периода ее развития, в которой философски усматривается проявление загадочной «мировой воли» (А. Шопенгауэр). В. Холопова, с позиций современных научных представлений о сознательном и бессознательном, очерчивает огромную область бессознательного в музыке от субсенсорного уровня, не воспринимаемого органами чувств, до уровня представлений, уходящих в фон в акте целостного

музыкального восприятия³⁵. Разумеется, сфера бессознательного оказывает существенное влияние на характер воздействия сознательно прочитываемых музыкальных знаков, сообщает им особое свойство повышенного «градуса» суггестивного внушения тех или иных присутствующих им значений и смыслов, не случайно мы говорили выше именно об их *энергетическом* поле. Безусловно прав и К. Леви-Стросс, утверждая, что «если музыка — язык для создания сообщений, по крайней мере часть из которых понятна подавляющему большинству, хотя лишь ничтожное меньшинство способно их творить; и если среди всех остальных языков только этот язык объединяет в себе противоречивые свойства быть одновременно уопостижимым и непереводаемым, — то это само по себе превращает создателя музыки в существо, подобное богам, а самую музыку — в высшую тайну науки о человеке»³⁶.

Исходя из сказанного, роды общей семантики европейской музыки Нового времени с соответствующими им видами и типами знаков представим следующим образом:



Выписанные на схеме стрелки отражают некоторые важные закономерности во взаимоотношениях и взаимопересечениях родов музыкальной семантики и типов музыкальных знаков.

Прежде всего — это историческая первичность экстрамузыкальной семантики с ее непреложным последующим превращением в семантику интрамузыкальную (что и подразумевала, например И. Барсова, говоря о том, что «каждый элемент музыкального языка был некогда *семантически нагружен* в силу ли своей новизны, или,

³⁵ Холопова В. Н. Сознательное и бессознательное в восприятии музыкального содержания. М., 2002.

³⁶ Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические» // Семиотика и искусствоведение. М., 1972. С. 31. Высказывание французского ученого, однако же, двойственно: с одной стороны, оно лестно для музыки и ее великих представителей, ибо подчеркивает их принадлежность к «эзотерическому» (т. е. для большинства непонятному в технике сочинения и исполнения), «исключительному» виду искусства, но, с другой, — имплицитно отказывает музыке, в сравнении с другими искусствами, в возможности быть равноправной с ними формой человеческого художественного опыта, отсылает ее в область мифопоэтических маргиналий, отвлеченных от «настоящего» (читай: «истинного») новоевропейского способа художественного осмысления мира и человека.

наоборот, в силу постепенно возникающего единообразия его значения в ту или иную эпоху»³⁷. Поэтому, отталкиваясь от мысли В. Бобровского об «оседании» функций драматургических, которые исследователь связывал преимущественно с жизненными явлениями, в функции композиционные³⁸, скажем иначе, более широко: в европейской музыке всякая по природе экстрамузыкальная семантика — и религиозно-риторическая, и жизненно-конкретная, и идейно-философская, и литературно-поэтическая, и первобытно-мифологическая — пресуществляется в семантику интрамузыкальную. Эмоционально-экспрессивные иконы, предметно-изобразительные индексы и опосредованные условные символы неизбежно превращаются в реально интонируемые музыкальные реляты, образующие синтаксически замкнутую систему текста, в конечном счете «погруженную» в иррациональную, эмоционально-суггестивную сферу. Но тем самым в музыке с семиотических позиций неожиданно выявляется одна из универсальных идей европейского искусства вообще — идея прогрессирующей экспансии в сферы реальной действительности с целью последующего ее не только отражения (устаревшая марксистская идиома!), но присвоения, возвышения и преобразования своими художественными средствами. Как точно подметил Ю. Лотман, «расширение сфер искусства, все большее приближение его к жизни — неуклонная тенденция эстетического движения... Противопоставление эстетическим условностям „естественности“ — закономерная черта всякого нового этапа искусства. Ее знали и Возрождение, и классицизм, и искусство Просвещения, и романтизм, и разные течения реалистического искусства XIX века»³⁹ (на примере европейской музыки это станет понятным по мере нашего дальнейшего продвижения сквозь анфиладу историко-художественных «залов» — от эпохи барокко ко времени XX столетия).

Негативная сторона этого процесса — неизбежная со временем частичная утрата (а подчас и полное забвение) экстрамузыкального в восприятии последующих эпох — оборачивается стороной позитивной: новым радостным ее открытием и с неизбежностью — творческим восполнением, в первую очередь в исполнительской интерпретации и теоретическом осмыслении. Согласно М. Бахтину, благодаря диалогу — универсальной закономерности развития человеческой

³⁷ Барсова И. Опыт этимологического анализа. К постановке вопроса // Сов. муз., 1985, № 9. С. 59. Несмотря на то, что понятие «семантика» у цитированного автора относится к сугубо внемузыкальным аспектам содержания музыки (этим оно отличается от нашей позиции о двуедином семиотическом основании музыкального содержания), приведенное суждение представляется справедливым.

³⁸ См.: Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.

³⁹ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 32–33.

культуры — «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»⁴⁰. Музыка не составляет и не может составлять исключения из общекультурного правила диалогичности, и, как нам предстоит убедиться далее, герметичность ее грамматики, в узком и широком смысле — от высотных соотношений звуков до композиционной логики целого произведения, — лишь кажущаяся; это — не более, чем явление исторической «забычивости». Справедлива мысль А. Кандинского-Рыбникова об И. С. Бахе, что «исполнители вслед за музыковедами только в XX веке стали постепенно осознать, что инструментальные произведения [И. С. Баха. — А. К.] отнюдь не являются „чистой музыкой“, что они... проникнуты сюжетами и образами христианской мифологии, символикой, восходящей во многом к средневековью»⁴¹. Но так же обстоит дело и со многими инструментальными сочинениями Ф. Э. Баха или Л. Бетховена, которые, на первый взгляд являясь образцами «чистой» инструментальной музыки, на структурном уровне воплощают связи с риторически-ораторским прототипом, античными или христианскими идеями. Аналогично — и позже, в фортепианных пьесах Ф. Шопена или И. Брамса, явно заключающих в себе конструктивную логику эпико-драматического или лирического рода словесно-поэтического творчества.

Далее восприятие семантических родов обусловлено психологически, когда на первый план для профессионального музыканта может выйти один из них — интрамузыкальное, а для любителя-дилетанта — другой. А отсюда следует неизбежность для музыки (по самой своей художественной природе изначально многозначной, содержательно многомерной) знаковой *вариативности*. Сквозь достаточно четкую определенность одного типа знака может поступать признак другого типа. Так, вне всякого сомнения, в любом музыкальном индексе или символе будет присутствовать эмоциональность (иконичность). Нельзя забывать и о том, что в зависимости от особенностей и направленности творческого сознания произведение (или отдельная его часть) может приобрести разные смысловые интерпретации: например для М. Юдиной Прелюдия Ф. Шопена № 1 оп. 28 C-dur преимущественно представляет собой индекс

⁴⁰ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 373.

⁴¹ Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб. статей. М., 1991. С. 193. Впрочем, намного раньше В. Конен, хотя и отказывая инструментальной музыке И. С. Баха в способности нести «немзыкальное» содержание, высказала в целом бесспорную для нас истину: «непрерывная смена „программной“ и „чистой“ музыки, или, точнее, *процесс перехода первой во вторую*, является одной из кардинальных и устойчивых закономерностей музыкального искусства» (Конен В. Театр и симфония. М., 1968. С. 21. Курсив мой. — А. К.).

(«Торжественное, радостное начало, вход, ожидание чего-то большого, прекрасного. Триумфальная арка»), а для А. Корто, напротив, — икон («Трепетное ожидание возлюбленной»). Кроме того в недрах знака, соотнесенного с родом интрамузыкальной семантики, может скрываться и семантика рода экстрамузыкального, очень часто за межтекстовым релятом сходства — экстрамузыкальный символ (например музыкально-жанровый релят — хорал в средней части Ноктюрна с-moll Ф. Шопена — одновременно является и символом, означающем уход в область торжественно-просветленной созерцательности; аналогичная ситуация возникает в коде I части «Симфонических танцев» С. Рахманинова, где композитор цитирует побочную партию из I части своей 1-й Симфонии: музыкально-интонационный межтекстовый релят сходства, таким образом, есть и экстрамузыкальный знак, в контексте последнего сочинения композитора — автобиографический символ ностальгически-«всплывающего» далекого прошлого).

С точки зрения последней закономерности — «модуляционно-перетекающих» отношений семантики интрамузыкальной и экстрамузыкальной, музыкальный семиозис можно представить и в виде взаимодействия двух различных (и, подчеркнем, ценностно равноправных!) языков восприятия, понимания и описания музыки, вне которых невозможно представить себе ни одну сферу музыкального творчества, в том числе и «главного действующего лица» европейской музыки Нового времени — композитора. Предпосылки к тому заложены в универсальных особенностях человеческого мышления, изначально способного к семиотически разнородному восприятию и самовыражению. По вернейшему замечанию Ю. Лотмана, «никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и монологичным: оно обязательно должно включать в себя разноразличные и взаимонепереводимые семиотические образования. Обязательным условием любой интеллектуальной структуры является ее внутренняя семиотическая неоднородность»⁴². Но еще дальше идет С. Лангер, которая настаивает на трансформирующей природе человеческого понимания и прямо утверждает «функцию **символического преобразования** как естественную активность, высшую форму реакции нервной системы, как характерное отличие человека от животных»⁴³

⁴² Лотман Ю. Феномен культуры // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам X / Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 463. Тарту, 1978. С. 4.

⁴³ Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М., 2000. С. 4. Это — ценнейшее для всей гуманитарной сферы знания наблюдение, которое, увы, не мешает известнейшему автору в дальнейшем идти хотя и оригинальной в деталях, но в целом хорошо знакомой нам проторенной дорожкой исследователя-немузыканта и опять-таки отказывать «бедной» музыке в способности нести сколько-нибудь внятное содержание. Основываясь на эклектичном синтезе дан-

(разумеется, «символическое» берется здесь не в научно-семиотическом, а в самом широком смысле, как неизменная способность человека к означиванию явлений объективного мира — воображению и приданию им значений)⁴⁴. Едва ли владея научными семиотическими и психологическими методами изучения литературы и искусства, однако удивительно верно, с опытом и интуицией великого художника-исполнителя и педагога, по поводу музыки сходные мысли высказывал и Г. Нейгауз: «Всякая музыка есть только данная музыка, $A = A$, в силу того, что музыка... имеет определенный имманентный смысл и поэтому для ее восприятия и понимания не нуждается ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях и пояснениях... Но ведь у нас в мозгу работает некий „фотоэлемент“..., умеющий переводить явления одного мира восприятий в другой... Вот почему для людей, одаренных творческим воображением, вся музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своем языке до конца все свое содержание»⁴⁵.

Вместе с тем, работа упомянутого Г. Нейгаузом «фотоэлемента» в сознании интерпретатора (будь то исполнитель или музыковед) никоим образом не может и не должна быть заложницей его субъективных фантазий, но обязательно находится в пределах знаний об историко-культурном, стилевом или религиозном контексте, в условиях которого возникло данное произведение. В первую очередь необходимо иметь в виду своеобразие (если не сказать — очарование) объективно окружающей композитора **соносферы** — богатейшего кладезя музыкальных знаков⁴⁶. Ее образует область хорошо знакомых и буквально с детства понятных ему бытовых музыкальных интонаций, «первичных», по А. Сохору (или «обиходных», по

ных из эстетически и стилистически абсолютно несопоставимых музыкальных эпох, композиторов и музыкально-теоретических систем, С. Лангер утверждает, что музыка либо символизирует только саму себя, либо, в лучшем случае, в духе позавчерашних концепций А. Шопенгауэра и Э. Ганслика, — представляет абстрактную «модель динамизма субъективной жизни».

⁴⁴ «Человеческое воображение есть часть (самая важная и драгоценная) — феномена человеческого сознания... Без воображенья (перспективного сознания) нельзя быть ни математиком, ни социологом, ни инженером, ни... скотоводом» (из письма П. Сувчинского М. Юдиной от 7 января 1963 г.: Петр Сувчинский и его время. М., 1999. С. 372).

⁴⁵ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1967. С. 40.

⁴⁶ Предложенный термин фиксирует механизмы порождения и функционирования профессионального музыкального языка как особой части окружающей человека «семиосферы» (Ю. Лотман), которая, в свою очередь, является культурной проекцией жизненных энергий биосферы — ее «ноосферы» (В. Вернадский). Помимо Б. Асафьева («интонационный запас»), в отечественном музыкознании ближе всего к пониманию феномена соносферы подошел Г. Орджоникидзе (см.: Орджоникидзе Г. Звуковая среда современности // Музыкальный современник: Сб. ст. Вып. 4. М., 1983).

Г. Бесселеру), жанров церковной или народной музыки (среди очевидных примеров — протестантский хорал для И. С. Баха, польские народные танцы для Ф. Шопена, венский вальс для австрийского композитора до А. Берга, православная колокольность для М. Мусоргского, А. Скрябина, С. Рахманинова, русская народная и советская песенность для Д. Шостаковича, негритянский спиричуэлс и блюз для Дж. Гершвина). С другой стороны, важнейшей частью соносферы является и доступный его слуху лексически-интонационный тезаурус европейской профессиональной музыки, в зависимости от эпохи, музыкального воспитания и становления его личности образующий тот или иной объем и творческую направленность его индивидуальной интонационно-слуховой памяти. Не всегда образуя отчетливо выделенные, интонационно оформленные единства, преломленные в произведении элементы соносферы иногда подобны ауре излучаемых им звукоинтонационных вибраций и способны пронизывать собой весь текст (такова колокольность в некоторых произведениях С. Рахманинова), но все же подчас они образуют в нем особые, приметные на слух «сгустки» интонационной семантики, которые сообщают музыке индивидуальную характерность и специфичность ее смысла (часто в виде цитат — жанровых, стилевых, или текстовых — из произведений других композиторов). В связи с явлением соносферы (особенно в ее последнем, явно очерченном претворении) представляется возможным говорить об объективно существующей экстрамузыкальной **семантизации** элементов музыкального языка, т. е. придании им определенного художественного смысла, которое впоследствии, под воздействием различных историко-стилевых метаморфоз, может быть утеряно, замещено или дополнено иными частными значениями (десемантизация или пересемантизация). **Десемантизация** видна на примере судьбы героических «фанфар» и ламентных «вздохов» в инструментальной музыке XVIII — первой половины XIX вв. Как выяснится далее, их эмоциональное значение, выявленное еще Ф. Э. Бахом и по-разному претворенное Й. Гайдном и В. Моцартом, лишь в контексте представлений Л. Бетховена приобрело особый этический смысл всеохватных «двух принципов» — «Противления» и «Мольбы», а впоследствии (у Ф. Мендельсона или Р. Шумана) этот смысл вновь был утерян. **Пересемантизация** сопутствует многим барочным музыкально-риторическим фигурам, в частности *saltus duriusculus* — «жестковатый скачок», которая в творчестве И. С. Баха, помимо одного из типичных знаков аффекта — страдания, связана и со зрительно-символическим воплощением христианского креста, а в XIX столетии, теряя свою причастность к сфере музыкальной риторики вообще, становится устойчивой музыкальной интонацией-лексемой — иконом, означающим новые для музыки эмоции: демонические (глав-

ная партия фортепианной Сонаты h-moll, симфонические «Прелюды» Ф. Листа), медитативно-вопросительные или порывисто волевые (вступление к I части Симфонии С. Франка и главная партия ее I части). Видимо, в специфике как самой соносферы, так и ее индивидуального претворения коренится **частная музыкальная семантика**, действующая в пределах эпохи или стиля композитора, ей, главным образом, и будут посвящены следующие главы данной книги.

Подводя некоторые итоги, выстроим следующий терминологический ряд современной теории музыкального содержания:

- **содержательность** — интуитивная или сознательная установка на восприятие музыки в качестве случайной либо упорядоченной системы значений, иначе говоря — способность музыкального произведения или его фрагмента представать перед нами в виде объекта (или «живого», обращенного к нам и говорящего с нами на своем языке «субъекта»), несущего какую-либо отличную от него самого (звучащего или вспоминаемого в данный момент времени) информацию⁴⁷;
- **семантика** — совокупность всех тех элементов музыкального высказывания, которые могут иметь рационально осознанное и вербально выраженное значение (интрамузыкальное либо экстрамузыкальное);
- **знак** — воплощенный в произведении дискретно воспринимаемый элемент исторически детерминированного музыкального языка (или целостный текст произведения), имеющий относительно устойчивую соотнесенность между своим означающим (физико-акустическими характеристиками) и означаемым (их ментально-рациональным отражением);
- **значение** — объективно существующая действительность, к которой отсылает неразрывное единство означающей и означаемой сторон знака (в пределах экстрамузыкальной семантики — действительность эмоциональная — знак-икон, предметная — знак-индекс, понятийно-идейная — знак-символ);
- **смысл** — интерпретация, творческая конкретизация значения одного или нескольких знаков в художественном тексте (неповторимая специфика значения музыкального знака — интонационного, ладогармонического, жанрового и т. п. — в условиях данного композиторского стиля, данного произведения либо его исполнительской интерпретации);
- **содержание** — комплексная система взаимодействий музыкально-семантических родов, видов и типов знаков с их как

⁴⁷ Н. Велижевой эта установка удачно названа «презумпцией содержательности» (см.: Велижева Н. К. Музыкальная семиотика в контексте истории мысли о музыке (к постановке вопроса) // Музыкальная коммуникация: Сб. научн. тр. / Проблемы музыкознания, вып. 8. СПб., 1996. С. 78).

объективно сложившимися значениями, так и преломленными в индивидуальном сознании композитора субъективно-конкретизированными смыслами, которые далее преобразуются в новые смыслы в исполнительской интерпретации и слушательском восприятии; и, наконец,

- **значимость** — аксиологический аспект музыкального содержания, синонимичный значительности, важности, исключительности и т. п.

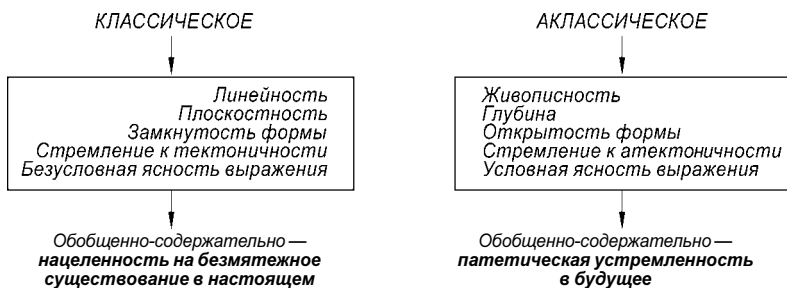
Поскольку в дальнейшем в центре нашего внимания будут находиться преимущественно исторические метаморфозы музыкального содержания от века XVII к веку XX, то хотелось бы сказать несколько слов о структуре содержательной эволюции (а иногда — и революции) музыкального искусства.

2. ИСТОРИЧЕСКИЕ РИТМЫ СОДЕРЖАТЕЛЬНО-СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА И МУЗЫКИ

Не секрет, что всякое значительное произведение искусства возникает на основе высокого мастерства своего творца и той традиции, которая создавалась искусством столетиями и даже тысячелетиями (у нас — род интрамузыкальной семантики). В то же время в нем властно дает знать о себе и окружающий его *Zeitgeist* (нем. дух времени), который включает в себя идеи общехудожественные, философские, социальные, этические, религиозные и т. д. (род семантики экстрамузыкальной). Оба они подвержены эволюционным изменениям, но по-разному. С позиций вышеизложенной (в основных чертах) теории музыкального содержания, история музыки — это варьируемое и наращиваемое «остинато» семантики интрамузыкальной, которое закрепляет в своей знаковой форме открытую, меняющуюся в зависимости от контекста эпохи и индивидуального композиторского и исполнительского стиля семантику экстрамузыкальную. Историческая «открытость» последней, однако не означает ее аморфности, но, напротив, таит в себе особую, до конца еще не проясненную, логику развития.

Проблема ритма исторических (или так называемых «эпохальных») стилей в искусстве и литературе, пожалуй, впервые была научно поставлена немецким искусствоведом Г. Вёльфлиным. В работе «Основные понятия истории искусств»⁴⁸ на изученном им материале изобразительных искусств Ренессанса и барокко он осмыслил художественный процесс европейского искусства в типологически парных противоположностях «классического» и «аклассического». Его выводы можно представить следующим образом:

⁴⁸ Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. B., 1915.



Сопоставив приведенные Г. Вёльфлиным типологические характеристики классического и аклассического искусства с нашей теорией семантических родов и типов знаков, заметим, что в музыке классической, при равновесии экстрамузыкального и интрамузыкального семантических родов (обеспечивающем эстетически рациональный порядок), род экстрамузыкальной семантики представлен преимущественно иконами, что и дает известную совершенную сбалансированность Чувства и Разума; в аклассической же, при преобладании экстрамузыкального над интрамузыкальным, в первом из них усиливается представительство символов и индексов, т. е. знаков более опосредованных и условных.

В самых общих чертах сходна с вельфлиновской позиция немецкого исследователя-литературоведа Э. Курциуса, в работе которого «Европейская литература и латинское средневековье»⁴⁹ высказывается мысль о наличии двух сменяющихся стилей эпох в истории литературы — классицизма и маньеризма⁵⁰. Но наиболее полно данный вопрос освещен академиком Д. Лихачёвым. В капитальном исследовании «Развитие русской литературы X–XVII вв. Эпохи и стили» он, в связи со все той же вельфиновской проблемой «ренессансного» и «барочного», но с учетом ее специфики в искусстве русского барокко, предложил различать стили «первичные», системообразующие (античность, романский стиль, Ренессанс, классицизм) и стили «вторичные» (готика, барокко, романтизм). При этом «вторичные» есть результат усложнения «первичных» — т. е. характеризуются ростом декоративности, абстрактности форм, элитарности художественного языка, а «первичные», напротив, являются нашему взору, по меркам истории, внезапно, в результате некоего «скачка», резкого перехода, неожиданной переориентации средств художественного выражения (в справедливости этого положения нам еще предстоит убедиться при обращении к переломным

⁴⁹ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern; München, 1978.

⁵⁰ В музыковедческой литературе параллель концепциям Г. Вёльфлина и Э. Курциуса находим в кн.: Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.

для европейской музыки десятилетиям 30–50-х гг. XVIII века). Д. Лихачёв точно зафиксировал и постепенное историческое «*accelerando*» смен эпохальных стилей искусства, а также все большее ослабление в них условности⁵¹.

В последнее время в музыкознании проникают новые интересные мысли в связи с различением эпох антропоцентрических, музыка которых проникнута стремлением к выражению «горизонтальности» бытия человеческих чувств, идей и устремлений (Ренессанс, классицизм, романтизм), и теоцентрических, где искусство исходит от идеи «вертикально» ориентированной иерархии отношений человеческого и религиозно-божественного (средневековье, барокко, отчасти и XX век)⁵².

Отдавая должное существующим в современной гуманитарной науке способам осмысления содержательно-стилевого ритма эволюции европейского искусства, литературы и музыки, в заключение вводной главы заметим следующее. Ограничение рассматриваемого далее в нашей работе материала, нижняя историческая граница которого — XVII век и И. С. Бах, а верхняя — хронологически начальные годы XXI века, — обусловлено не столько причинами репертуарного характера (предмет нацелен на основную массу исполнителей-инструменталистов, редко выходящих в своих концертных программах за пределы указанного периода времени и произведений, в нем созданных), сколько другими и, пожалуй, куда более принципиальными соображениями. Наиважнейшее из них то, что только в указанных исторических границах европейская профессиональная музыка, поставив и разрешив в своей звукоинтонационной форме актуальную еще со времен эпохи Ренессанса задачу «открытия мира и человека» (Ж. Мишле), базируется на соответствующих именно такой задаче нескольких тесно взаимосвязанных фундаментальных принципах: оригинальном авторстве, текстовой замкнутости письменно зафиксированного опуса, в широком смысле слова дискурсивности его внутренней структуры, а также внешней направленности этого структурированного в звукоинтонационных знаках дискурса преимущественно на светский (концертный) способ его исполнения и восприятия⁵³. На этом принципиальном фундаменте и складывается содержательная парадигма музыкального

⁵¹ Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. Заранее обратим внимание читателя на то, что в целом убедительно решая проблему художественно-стилевого ритма исторических эпох, Д. Лихачёв в своем исследовании ни слова не говорит о литературе и искусстве XX в.

⁵² См., в частности: Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.

⁵³ Как выяснится позже, смелая попытка модернизма начала XX века опровергнуть эти принципы на практике успехом не увенчалась.

искусства с двумя родами семантики и экстрамузыкальным триединством икон-индекс-символ. Но с конца XVI века, когда музыка отходит от строгих внеличных канонов контрапунктически интонируемого числового Космоса, и до сегодняшнего дня, когда она со все большей очевидностью тяготеет к иным аспектам внеличного (в частности к бесчувственной Машине), происходит последовательное исчерпание художественных возможностей, покоящихся на системной основе «Автор–Текст–Дискурс–Концерт». Поэтому в своем развитии она образует четырехвековой цикл, конец которого, так или иначе переживаемый нами, во многом возвращается к своим ранним истокам. Это, в первую очередь, сходство ситуации столетия XVII — эпохи барокко — и столетия XX, определяемого нами ниже как «необарокко»: центральные аналогии здесь — неиндивидуалистическое понимание авторства, превалирование принципов и приемов символичности музыкального мышления, а также особое, можно сказать, «неосредневековое» представление об истории как о Богозаданной форме протекания событий (средневековые элементы мышления в барокко) и истории музыки как свершившейся, «ставшей» форме художественного процесса (полистистика второй половины XX века). И то и другое, хотя и совершенно по-разному, но равно удалено от классико-просветительской позиции и позволяет рассматривать музыкально-исторические этапы не в качестве подготовительных к совершенному и прекрасному художественному настоящему, а как свершающийся драгоценный Текст, сколь угодно удаленные составляющие элементы которого равноценны. Но если, скажем для И. С. Баха, это — история музыки и ее форм в качестве всегда актуального претворения истории Священной, то для многих композиторов и исполнителей второй половины XX — начала XXI вв., все более устремленных к проникновению в неисчерпаемые тайники музыкального прошлого, — история самой музыки и обозначенного ее великими эпохами и творцами эмоционально-выразительного, конструктивно-логического, предметного или религиозного смысла. С этих последних позиций мы, быть может прекрасно осознавая историческую обусловленность такого подхода, и будем обращаться к каждой исторической эпохе, пытаясь расслышать содержание идей ее музыки как бы «изнутри», с точки зрения ее собственного неповторимо настроенного слуха и разума.

Как верно заметил И. Стравинский, «всякая доктрина требует для своего воплощения особого способа выражения, а следовательно, особой техники; нельзя же ведь себе представить в искусстве технику, которая бы не вытекала из определенной эстетической системы...»⁵⁴.

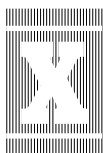
⁵⁴ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 57.

Поэтому, наверное, видимое духовным взором композитора и становится слышимым в звучании его музыки с помощью как веками устоявшихся, так и особых, присущих лишь его эпохе и стилю, художественно-технических приемов.

Не забудем, однако, что наша цель — обратный процесс: за непосредственностью музыкально-слышимого вербально реконструировать когда-то возможно экстрамузыкально-видимое, выявить контекстуально обусловленные смыслы музыки. Тогда, вполне вероятно, теоретическое музыкознание и осуществит давно желанный идеал взаимопроникновения, с одной стороны, известной ему совокупности способов обучения композиционной технике, которая сама по себе является лишь отсветом тех или иных идейно-эстетических предпочтений и постулатов, а с другой — обнаружением и научной интерпретацией различных сторон музыкального содержания, что для исследователя и педагога всегда представляет трудную, но творчески захватывающую задачу.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ БАРОККО



отя слово «барокко» в современном словоупотреблении обозначает стиль эпохи в искусстве, охватывающий период с начала XVII до середины XVIII вв., этимологически оно восходит к известной еще с XIII века в схоластической логике фигуре силлогизма, ведущей к ложным умозаклучениям. Если речь идет о художественной культуре, то «барокко» первоначально соотносилось с прикладным искусством (в итальянском, испанском, португальском языках оно издавна означало жемчужину или морскую раковину неправильной формы: *perolla barosa* — *ит.*, *barruesco* — *исп.*, *barroso* — *португ.*), а затем (с середины XVII столетия) — с поэзией, изобразительным искусством и архитектурой. Как синоним «странного, причудливого, необычного, вычурного, неестественного» — всего того, что отклоняется от объективно признанной философской истины или эстетической нормы; барокко зафиксировано и во французском словоупотреблении («Словарь Академии», 1718). К музыке же оно было применено лишь в 1746 г. французским писателем и критиком Н. А. Плюшем. Естественно, у него, а позже и у Ж.-Ж. Руссо («Музыкальный словарь», 1768), «барокко» служило характеристикой музыки доклассической, видевшейся с позиций следующей, принципиально иной в своих художественно-эстетических основаниях эпохи, «странной», «необычной», «причудливой». В еще более позднем источнике — «Музыкальном словаре» Х. Коха (1802) — слову *barock* неизменно сопутствуют такие качества музыки, как «спутанность», «туманность», «высокопарность», «варварская готика». Даже бетховенская музыка в «странном» ее восприятии современников, как цитирует Л. Кириллина рецензию на исполнение 9-й Симфонии из берлинской газеты от 20 декабря 1826 г., осмысливалась именно как «барочность» («большая, в высшей степени причудливая [*barocke*] симфония с хорами на „Оду к радости“ Шиллера») ⁵⁵. Традиция

⁵⁵ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 11.

негативного понимания барокко продолжена и гораздо позже: спустя сто с лишним лет Б. Кроче в «Истории итальянского барокко» (1929) по-прежнему утверждал, что «историк не может оценивать барокко как нечто позитивное; это чисто отрицательное явление... это выражение дурного вкуса»⁵⁶.

Что касается композиторов XVII — первой половины XVIII вв., то причудливые (т. е. «барочные») необычности слышались в первую очередь в самом их музыкальном языке — плодovitом поле произрастания разнообразных «дикивинных» явлений в области отдельных сторон выразительности, оскорбляющих позднейший уравновешенный музыкально-классический вкус. Среди ярких примеров нарушения ладогармонических традиций укажем на сочиненные итальянцами Дж. Маккуе и Дж. Трабачи пьесы со специально поставленной целью доказать устойчивость и естественность диссонансов и неустойчивость, неестественность, дисгармоничность консонансов («Странные консонансы») или на Токкату для чембало М. Росси под названием «*Con durezza e stranezze*» («С жесткостями и странностями», 1637), удивительно сходную с музыкой раннего А. Шёнберга. Таковы и клавирные пьесы Дж. Фрескобальди, где в изобилии встречаются хроматизмы и диссонансы, образуемые намеренно «неправильными» разрешениями задержаний; позже — молниеносно-внезапные изысканные гармонические модуляции у И. С. Баха, Д. Скарлатти и т. д. Из «дикивин» фактурных упомянем, в частности изобретение и теоретическое, — описание Ф. Гаспарини в учебнике «*L'armonico pratico*» («Практическая гармония», 1683) техники аччакатуры (*accacatura* — *ит.* вмятина) — одновременного звучания аккордовых и неаккордовых звуков, или, как отмечал даже в начале XX века А. Бейшлаг, «...тех чудовищных явлений, которые встречаются... в аккордике Скарлатти» и «одно время буквально свирепствовали. Гейнихен перенес их в Германию, и даже отрицательный приговор Маттесона не был в состоянии изгнать их полностью из музыкальной практики»⁵⁷. Видимо, в силу аналогичного негативного восприятия Ч. Бёрни музыки Пёрселла он охарактеризовал ее как обладающей «странными созвучиями» и «бесформенной» ритмикой. О музыке английских предшественников Пёрселла этот разносторонне образованный музыкант XVIII века писал не иначе как в откровенно унижительных выражениях — «элементарная тупость», «грубость», «уродство»⁵⁸.

⁵⁶ Цит. по кн.: *Базен Ж.* История истории искусства: От Вазари до наших дней. М., 1994. С. 142.

⁵⁷ *Бейшлаг А.* Орнамента в музыке. М., 1978. С. 81. Гейнихен, точнее Иоганн Хайнихен — немецкий композитор и теоретик, автор трактата «Генерал-бас в композиции» (*Das Generalbass in der Komposition*, 1728).

⁵⁸ См.: *Конен В.* Пёрселл и опера. М., 1978. С. 17.

Итак, судьба слова «барокко» отвечает заложенному в нем оттенку экстравагантности. Поначалу оно обозначало совсем не стиль эпохи (тем более, что в образцовых для всей Европы французских художествах XVII века — поэзии, живописи, театре — господствовали классицистские тенденции), а было лишь оценочной категорией — отрицательной кличкой «непонятного» искусства (аналогичная ситуация — и не случайно! — возникает в XX столетии со словом «модернизм»). Сами художественные творцы в начале европейского Нового времени вряд ли считали свои произведения «барочными» — «варварскими», «уродливыми» и «туманными», но лишь осознали себя представителями «нового искусства» с изобретенными приемами «современного стиля» («*arte nuova*», «*stile moderno*» — самоопределения поэтов, художников и музыкантов начала XVII столетия, зачинателей барокко в Италии), который по ряду причин впоследствии оказался неприемлемым и отвергнутым. А поэтому, какой бы не была «внешность» барочной музыки, отталкивающей (поначалу) или интригующе притягательной (гораздо позднее для многих музыкантов XX века, например Ф. Бузони или И. Стравинского), попытаемся понять, что скрыто за ней, вслушаться в глубинные слои ее смысла. Прежде всего — сквозь стоящую за ней парадоксальную ценностную диспозицию.

1. МУЗЫКА БАРОККО КАК ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПАРАДОКС

С общих культурологических позиций барокко, как отмечал академик Н. И. Конрад, — это «нервный узел истории», эпоха из числа очень редких в своей предельно напряженной и многообразной антиномичности. «Подобная обстановка сложилась в истории раньше только раз: когда древность столкнулась со средневековьем... Мы живем сейчас также в эпоху великих антиномий и их столкновений. И знаем хорошо, что наше время — также эпоха великой остроты. Поэтому мы сейчас даже яснее поймем барокко, чем раньше»⁵⁹.

Не ставя перед собой цель подробного раскрытия всех аспектов пронзительной заостренности контрастов в музыке барокко, отметим лишь наиболее общих и существенный из них, а именно тот, что для нее в равной степени актуальны полярно противоположные тенденции: одновременно и к музыкальному *сенсуализму* — завоеванию европейского искусства Нового времени, в целом одержимого духом секуляризированного прогресса и футурологичности, — и к выстраиванию разветвленного, утонченно-неуловимого, иной раз даже изощренного *символизма* с его скрытыми подтекстами,

⁵⁹ Конрад Н. И. О барокко // Конрад Н. И. Избранные труды. История. М., 1974. С. 267.

явными и неявными соответствиями, обнаруживающими глубокую связь с древнейшей средневековой картиной мира. В зависимости от условий той или иной национальной музыкальной культуры в ней превалирует то одна, то другая из этих полярностей, однако сложный, иногда бесконечный семантический лабиринт, образуемый переплетением выделенных контрастных полюсов — наглядной демонстрацией культурного диалога Нового времени и Средневековья, — присутствует в художественной структуре множества музыкальных произведений того времени (вероятно, это и в самом деле может произвести впечатление «барочности» в прямом этимологическом смысле слова; напомним к тому же, что «лабиринт» — одна из устойчивых языковых метафор литературы и искусства эпохи барокко, прямое воплощение которого встречается и в музыке: достаточно вспомнить знаменитый органный «Маленький гармонический лабиринт» BWV 591 И. С. Баха).

Корни музыкального *сенсуализма*, направленного на подчас действительно шокирующее современников воздействие музыки, питались общим идеологическим климатом эпохи. Утверждение Т. Кампанеллы — «Все вещи чувствуют», — по мысли А. Горфункеля, «...вело к созданию концепции живого космоса, из которой можно было бы вывести и движение небесных тел, и возникновение вещей в недрах материи, и существование растительного и животного мира, и человеческое сознание»⁶⁰. Но переосмысление *Космоса*, на безупречную и незыблемую структуру которого музыка ориентировалась в течение многих столетий в своих канонических жанрах и формах, закономерно привело и к переосмыслению природы самой *музыки*, которая впервые становится «прозрачной» для *Человека*. В течение предшествующей эпохи Возрождения (и во многом благодаря духу Реформации) он окончательно освободился от средневековой философской и художественно-эстетической метафизики, предметом которой был вневременный Божественный Образ, и теперь был способен в искусстве не только отвлеченно размышлять и логически упорядочивать, но также индивидуально и вполне доступно для непосредственного восприятия воплощать свои изменчивые впечатления и ощущения. Об этом и свидетельствуют вышеприведенные примеры увлекательного применения поистине безграничных для того времени разнообразных средств музыкального языка⁶¹. Не умножая

⁶⁰ Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980. С. 309. Нелишне вспомнить, что в Новое время сам принцип сенсуализма — познание мира исходя из чувственных восприятий (*sensus* — *лат.* чувство, ощущение, смысл) — был философски провозглашен Д. Локком: «*Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu*» («Нет ничего в интеллекте, чего ранее не было бы в чувстве»).

⁶¹ В этом — словно бы исторически запоздалое, хотя до Л. Бетховена и не увенчавшееся успехом влечение музыкального искусства к восполнению той демиургичности, что в предшествующую эпоху Ренессанса была в основном прерогативой изобразительных искусств.

их числа, тем не менее вспомним о рождении значительного и изначально наполненного пафосом вокально-мелодического выражения жанра — оперы, и о таком ее влиянии на жанры мадригала, мотета, пассионов, оратории, кантаты, которые объединяли особые представления о стиле: например «выразительном», «изобразительном» — «*stile espressivo*», «*stile rappresentativo*» (Д. Б. Дони), или «взволнованном» — «*stile concitato*» (К. Монтеверди)⁶².

При этом поставленная перед музыкой барокко цель удивить слушателя и оригинальностью идей, и техникой их воплощения достигалась не только в сфере музыкально-композиционных средств, но и в области музыкального исполнения, нуждающемся отныне в особой форме самостоятельного публичного представления⁶³. По словам О. Захаровой, «личностное начало обнаруживается со все большей определенностью в бурном развитии... (с XVI в.) искусства солистов. Их выделение становится даже видимым. Солисты начинают занимать видные публичные места, в то время как хор и инструментальный ансамбль, находившиеся раньше непосредственно перед глазами слушателей, перемещаются на задний план»⁶⁴. Добавим, что в эпоху барокко появляются оперные театры — подиумы для вокального самовыражения (среди них с 1637 г. одними из первых стали венецианские), которое к середине XVIII столетия достигло столь грандиозных масштабов, что для восстановления равновесия между композитором и певцом в праве на овладение вниманием слушателя понадобилась реформаторская деятельность К. В. Глюка. Во второй половине XVII века рождается и публичный концерт — новая форма общественно оцениваемого существования инструментальной музыки и ее исполнения. В 1672–1678 гг. английским скрипачем Дж. Бастистером были организованы первые платные выступления солистов

⁶² Как верно (хотя и несколько односторонне в свете нашего знания о барочной антиномичности) отмечает В. Мартынов, в эпоху барокко «музыка из искусства исчисляющего превратилась в искусство выражающее», и, следовательно, «опера — это не только тип композиции и не только жанр... Опера стала способом существования музыки, самой ее субстанцией... И когда барочные композиторы пишут мессы и мотеты, то их мессы и их мотеты представляют собой те же оперы или оперные фрагменты, с той лишь разницей, что в основе их лежат сакральные канонические тексты, которые и становятся объектом «музыкального представления»» (Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М., 2002. С. 235). Кстати, поэтому становится легко объяснимым и тот факт, почему И. С. Бах прекрасно обошелся в своем творчестве без *оперы как музыкального жанра*, но богатейшим образом претворил *оперность как принцип музыкального мышления* в сочинениях и духовных, вокально-инструментальных, и в светских, собственно инструментальных.

⁶³ Поражать, удивлять, очаровывать — цель и новой поэзии XVII века: Дж. Марино утверждал, что тому, кто не способен достигать ее, «место в конюшне, а не на Парнасе» (см.: Голенцев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975. С. 251).

⁶⁴ Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М., 1983. С. 12.

в его собственном доме, и уже в 1748 г. в Оксфорде открылся «Music room» — первый в Европе большой концертный зал.

В свете сказанного закономерным явилось и включение в представление об истинном воздействии музыки на слушателя, видимо впервые за всю ее христианскую историю, **музыкальных аффектов** — рационально-«темперированных», типологически выстроенных канонов изображения чувств. «Цель музыки — доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты», — провозгласил, возрождая аристотелевскую теорию аффектов, Р. Декарт уже в своем раннем трактате «Musicae compendium» (1618, первое издание — 1650)⁶⁵. Но еще в 1617 г. итальянец Б. Марини, устремленный к «взволнованному стилю» в инструментальной музыке, создает первый сборник пьес для скрипки, составленный из танцев, вариаций и «симфоний» с характерным названием «Affetti musicali» («Музыкальные аффекты»). Классификации аффектов и способов их музыкального воплощения параллельно возникают и в Германии: у А. Кирхера («Musurgia Universalis», 1650: «любовь», «печаль», «отвага», «восторг», «умеренность», «гнев», «величие», «святость»), позже — у И. Вальтера, дальнего родственника И. С. Баха («Musikalisches Lexicon», 1732: «любовь», «страдание», «радость», «гнев», «сострадание», «страх», «бодрость», «изумление»). Приведем характерные признаки обнаружения восьми основных аффектов у И. С. Баха (по работе Г. Леоновой)⁶⁶ (табл. 1).

Концепция «живого космоса» изначально предполагает бесконечную его изменчивость. Поскольку космос становится одушевленным, а его части, в том числе и человек, представляют собой неповторимо-индивидуальные микромиры (как сказал бы Г. Лейбниц, «монады»), то имманентно присущим им свойством становится **движение**. Этому способствовали и совершенные еще в преддверии барокко, на исходе эпохи Возрождения, великие земные географические открытия (Х. Колумб, Ф. Магеллан, В. да Гама) и утверждение коперниковской гелиоцентрической модели расширяющейся вселенной, краеугольным камнем которой стала идея автономно движущихся во вселенной тел. Как отмечает историк философии, «...не только в космологию, но и в философскую картину мира вводился принцип самодвижения тел... В коперниканской космологии допускался принципиальный полицентризм небесных движений: „Движение вокруг центра следует понимать в более общем смысле, и вполне достаточно, если каждое движение будет направляться сво-

⁶⁵ Декарт Р. Компендиум музыки // Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 342.

⁶⁶ Леонова Г. А. Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 32. М., 2001.

Таблица 1

Типологические характеристики барочных музыкальных аффектов

<i>Аф- фект</i>	<i>Лад</i>	<i>Темп</i>	<i>Интервальный состав</i>	<i>Музыкально- риторические фигуры</i>	<i>Характерный ритм, тип движения</i>
<i>Умерен- ность</i>	мажор	moderato (= 80), adagio cantabile (= 60)	консонантность, диатоника	fundamentales	неторопли- вый шаг
<i>Стра- дание</i>	минор	adagio, lento	диссонантность, хроматизмы	passus duriusculus, saltus duriusculus, parrhesia, pathopoiia	—
<i>Печаль</i>	минор	adagio andante	диссонантность, отдельные хро- матизмы	ellipsis, gradatio, katabasis, circulatio	синкопы
<i>Любовь</i>	мажор минор	andante	отдельные дис- сонансы	katabasis	синкопы, неторопли- вое плавное движение
<i>Свя- тость</i>	мажор минор	moderato grave maestoso	большей частью консонантность, диатоника	fundamen- tales, circulatio	—
<i>Вели- чие</i>	мажор	moderato	консонантность, диатоника	fundamen- tales, circulatio	чередование долгих и коротких нот (опора на старин- ный стиль)
<i>Гнев</i>	минор	allegro allegretto	диссонантность, хроматика	exclamatio, interrogatio, tirata	—
<i>Отвага</i>	мажор (реже минор)	allegro (реже moderato)	консонантность, диатоника, ар- педжии, репе- тиции	anabasis	—
<i>Ра- дость</i>	мажор	allegro presto	«радостные» 3, чч. 4 и 5, консо- нантность, диа- тоника	anabasis, fuga	почти без синкоп

им собственным центром“»⁶⁷. В вырисовывающейся благодаря этим факторам принципиально новой картине мира гармоничное равнове- сие человека и божественно предзаданного, а потому и незыбле- мого средневекового космоса взрывается динамикой обнаруженных в нем разнонаправленных асимметричных энергетических потоков, на фоне которых человек зачастую ощущает себя затерянным как

⁶⁷ Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980. С. 119–120.

в пространстве, так и во времени. Именно таким, лишенным былой твердой опоры, одиноким и странствующим, он выступает во многих творениях разных национальных литератур эпохи барокко: здесь достаточно будет напомнить о знаменитом романе Д. Дефо «Робинзон Крузо» или привести стихотворение Пауля Флеминга «Размышление о времени»:

Во времени живя, мы времени не знаем.
Тем самым мы себя самих не понимаем.
В какое время мы, однако, родились?
Какое время нам прикажет: «Удались!»?..
А как нам распознать, что наше время значит
И что за будущее наше время прячет?
Весьма различны времена по временам:
То нечто, то ничто — они подобны нам.
Изжив себя в конец, рождает время время.
Так продолжается и человечье племя.
Но время времени нам кажется длинней
Коротким временем нам отведенных дней.
Подчас о времени мы рассуждаем с вами.
Но время — это мы. Никто иной. Мы сами!
Знай: время вне времен когда-нибудь придет
И нас из времени насильно уведет,
И мы, сваливши с плеч, как бремя,
Предстанем перед тем, над кем не властно время.

(перевод Л. Гинзбурга)⁶⁸.

Сюжетно-тематически идея движения нашла превосходное воплощение в кантатах И. С. Баха: например в светской BWV 213 «Dramma per musica», посвященной образу «Геркулеса на распутье» между Слостолюбием и Добродетелью, или в духовной «Ich will den Kreuztab gerne tragen» («Охотно я понес бы крест») BWV 56, части которой объединены идеей странничества (I часть — крестный путь, II часть — жизненные странствия, аллегорически уподобленные мореплаванию, III часть — освобождение от бремени жизненной ноши, IV часть — обретение покоя в мирной пристани, наконец, заключительный Schlichter Choral — успокоение в смерти)⁶⁹.

Динамическая процессуальность внедряется в музыку и вне зависимости от конкретной словесной сюжетности, на уровень организации самих своих выразительных средств. Первое и самое очевидное, что необходимо вспомнить в связи с этим, — кристаллизация мажоро-минорной системы с ее тонально-динамическими сопряжениями, диалектикой ладовой неустойчивости (движения) и устойчивости (покоя); барокко — «эпоха вводнотоновости» (Б. Асафьев). Специфически музыкальным способом отражения движения, причем огромной значимости для всей дальнейшей судьбы европейской

⁶⁸ Цит. по кн.: Гинзбург Л. Колесо фортуны. Стихи зарубежных поэтов: Мастера поэтического перевода. Вып. 20. М., 1976. С. 108–109.

⁶⁹ См.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 69.

музыки в целом, явилось и открытие **многоплановой регулярно-сти ритма**, представляющей собой «равномерность длительностей и акцентов на нескольких масштабных уровнях» (от одного до восьми), одновременно пульсирующих в измерениях, пропорциональных избранной временной единице (как например в Прелюдии из 6-й Английской сюиты И. С. Баха, где восьмые служат ритмическим основанием для пульсаций шестнадцатых — четвертных — однотоновых мотивов — двутактных мотивов — четырехтактовых)⁷⁰. Ритмическая организация подобного рода легла в основу ведущих инструментальных форм и жанров XVII–XVIII вв. (concerto grosso, вариации на basso ostinato, токката, fuga и др.). Идея движения несомненно предопределяет содержание и одной из наиболее распространенных гомотонных форм музыки эпохи барокко — **период типа развертывания**. Положенный в его основу принцип «самодвижения» (В. Бобровский) краткого мотивного ядра с дальнейшим его варьированием в пунктах «путешествия» по родственным тональностям и последующим возвратом в исходное тоническое положение вполне соответствует образу человека, свободно перемещающегося в движущемся мире (о содержании этой формы можно сказать словами И. Кеплера: «ради созерцания, для которого человек сотворен, украшен и наделен глазами, человек не мог пребывать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему свое положение относительно недоступных объектов»)⁷¹. В том же ряду находится **концертность** (многообразно воплощенная и как жанр, и как форма) — соревнование разноплановых по типу фактурных движений оркестровых масс и солирующих инструментов, а также **барочная сюита танцев**, обобщенно представляющая движение одновременно в двух его ипостасях: в качестве воплощения четырех главных человеческих темпераментов и в качестве этапов течения человеческой мысли (меланхолическая аллеманда — «тезис», холерическая куранта — «развитие тезиса», флегматическая сарабанда — «анти-тезис», сангвиническая жига — «опровержение антитезиса»; в частности такова «судьба» заглавного в Аллеманде Французской сюиты № 1 d-moll И. С. Баха нисходящего квартового мотива, утверждаемого далее в Куранте, опровергаемого квартовым восхождением в Сарабанде, но в заключительной Жиге возвращенного с пунктирно-ритмическим усилением)⁷².

⁷⁰ См. об этом: Холопова В. Н. Теория музыки. СПб., 2003.

⁷¹ Кеплер И. О шестиугольных снежинках. М., 1982. С. 66.

⁷² Тем самым в эпоху барокко происходит освоение композиционно-риторической логики музыкальной формы, впоследствии положенной в основу классического сонатного аллегро.

Встречу музыки, в течение многих веков считавшейся в Европе строгой математической наукой, и подвижной, непредсказуемой изменчивости реального мира особенно ярко отражает обращенное к чувственной красоте итальянское музыкальное барокко. Среди знаменитых свидетелей тому — цикл А. Вивальди «Времена года», где композитор прибегает и к прямому иллюстрированию смены состояний мира, и дает их эмоциональную оценку.

Но полицентризм движущихся объектов неизбежно приводит к их взаимодействиям, сталкивая их порой в совершенно непредсказуемых **комбинациях**, сколь бы они не были разнородны и далеко удалены друг от друга. На это естественнонаучно обоснованное свойство поведения объектов «нового космоса» теория и практика искусства барокко откликаются концепцией **остроумия** и, по терминологии литературоведов, «стилем» концептизма (от *лат.* *conceptio, it. concetto* — соединение, сумма, совокупность). Одним из первых их обосновал испанский писатель и философ Бальтасар Грасиан в трактате «Остроумие, или искусство изощренного ума» (1642). Прежде, чем определить саму «суть изысканного остроумия» (Рассуждение II), он замечает, что «остромыслие, остроумие... основаны на мастерстве, причем наивысшем среди всех прочих; это мы видим у некоего остроумного проповедника, сказавшего о святом Франсиско Хавьере, что великий сей апостол Востока не только покорял сердца всех, с кем встречался, но как бы околдовал, как говорится, самого Господа, ибо некое распятие в Наварре покрывалось испариной всякий раз, когда святому приходилось трудно в Индиях». «Итак, — заключает Б. Грасиан, — мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»; более того — «...в том, чтобы переосмыслить предмет и обратить его в нечто противоположное тому, чем он кажется... Стало быть, острой мысли можно дать такое определение: это есть акт разума, выражающий соответствие, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь...»⁷³. В Италии сходные идеи высказывали Д. Бартоли в трактате «Литератор» (1645) и Э. Тезауро в трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654); последний из авторов даже самого Вседержителя называет «остроумным оратором», «который смеется над людьми и ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто»!⁷⁴. Музыкальной параллелью идеям «остроумного ораторства» могут служить органные фантазии и клавирные

⁷³ Цит. по кн.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977. С. 174–175, 270.

⁷⁴ Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. М., 1975. С. 330.

токкаты и партиты Дж. Фрескобальди с присущей им тематической и жанровой калейдоскопичностью. Впоследствии они найдут еще более яркое звукоинтонационное воплощение в клавирных сонатах («Экзерсисах») Д. Скарлатти с неожиданными сменами фактурных типов изложения, жанровой гетерогенностью, динамической и артикуляционной разнохарактерностью, иначе говоря — все тем же грациановским принципом «искусного соотнесения» «далеких понятий», однако с четко выраженной структурной (тематической и тональной) логикой старосонатной формы, как раз и обеспечивающей им «объективную тонкую связь»⁷⁵.

Поистине удивительны музыкальные претворения *concertio* в Германии, где этот присущий всему барочному художественному мышлению «остроумный» феномен приобретает свойственную немецкому духу особую мистическую углубленность. Ярчайший тому пример — *Crucifixus* (№ 16) из Высокой Мессы *h-moll* И. С. Баха. Фактурно и динамически рационально выстроенное (в соответствии принципу вариаций на *basso ostinato*) погружение в бездну страданий, богооставленности, безысходности достигает самой нижней своей регистровой точки, когда при последнем проведении темы на слова «...et sepultus est, sepultus est» («...и похоронен, похоронен») в типичнейшей звучности непроницаемо-загробных фактурных глубин неожиданно «затепливается» *G-dur* — тонкий луч Божественного Света (см. нотный пример 3).

Едва ли правы те, кто судит об этом моменте Мессы лишь как о музыкально-драматургической подготовке следующего за ним ослепительно-лучезарного «*Et resurrexit*» (№ 17). Ведь в отличие от «*Crucifixus*», «герой» которого всецело и исключительно — Христос страдающий, «*Et resurrexit*» прямо указывает на совершенно другой, уже противоположный образ — Христа преображенного, во всей Его Славе и Силе, фанфарно и лапидарно прославляемого в *D-dur*. Кроме того, хотя наука и нетерпима к бесплодной сослагательности всяческих «если бы...», но все же: «если бы» композитор ставил перед собой именно указанную цель, то ему, великому мастеру гармонических модуляций, куда проще было бы дать столь же естественную модуляцию из *e-moll* прямо в *D-dur*. Здесь же — именно звукомерно идентичный параллельный мажор, как некая смысловая инверсия, мажорная «вывернутость» минора, неожиданное приоткрытие светлой изнанки темной поверхности, в позднейшее время

⁷⁵ Среди публикаций последнего времени, обращенных к проблеме инструментального стиля Д. Скарлатти в связи с идеями эпохи барокко, выделим две: *И. Крайнец*. Доменико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. М., 1994; *Чинаев В.* «Картина мира» барокко и некоторые стилевые аспекты клавирных сонат Скарлатти // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 32. М., 2001.

50

S.II
pul - tus est, se - pul - tus est.

A.
sus - et se - pul - tus est.

T.
pul - tus, se - pul - tus est.

B.
pul - tus est, et se - pul - tus est.

Cont.
pul - tus est, et se - pul - tus est.

напоминающее соотношение фотографического «негатива» и «позитива». Сама собой напрашивается аналогия с христианским «кончетто» — «Смертию смерть поправ» — Христом, после физической смерти на Кресте спустившимся в Ад, просветлившим его и освободившим умерших из темницы первородного греха для Жизни Вечной. Казалось бы, что может быть еще более гуманистически-глубоким в христианском смысле? Однако может, особенно если вспомнить о трудах Иоганна Таулера, имевшихся в библиотеке композитора. Они свидетельствуют о возможном его знакомстве с идеями немецкой религиозной эзотерики, восходящими к учителю Таулера — великому Майстеру Экхарту. В своей непревзойденной по глубине мысли проповеди «О вечном рождении» он рассуждал о Слове, которое принес миру Христос — Вечный Логос, и призывал «с безмятежным чувством устремиться за пределы самого себя, за пределы душевных сил, образа и существа, в сокровенный тихий мрак, дабы ты пришел к познанию неведомого сверхбожественного Бога!... Среди ночи, когда молчали все вещи, в глубокой тишине было сказано мне сокровенное Слово... Святой Иоанн говорит: «Свет во тьме светит; в свое пришел Он, и все, которые приняли его, стали властью Сынами Божиими...» Заметим же себе пользу и плоды этого тайного Слова и этого мрака! Сын небесного Отца не один рождается из этого мрака, который принадлежит ему; но и ты рождаешься там, как дитя того же небесного Отца и никого иного...»⁷⁶ (о том же, кстати, и апофатическая теология Н. Кузанского, логика рассуждений которого такова: Бог непознаваем, поскольку объем понятия «Бог» в человеческом разумении равен 0; следовательно, Он есть Темнота, лишь обнаруживающая себя ограниченному уму человеческому как Свет). Поэтому и таинственное мажорное пресуществление заключительного проведения скорбно-минорной темы «Crucifixus»-а, вероятно, есть музыкальное преломление еще более глубокой идеи, а именно — возвращения Сына «в свое», т. е. в темное лоно Отца, кто на самом деле есть высший Свет, или всеобщей диалектики Божественной темноты и Света (к этой идее музыка возвратится лишь во второй половине XX века например в «In croce» С. Губайдулиной).

Наконец, барочный сенсуализм воплощается в музыке и с помощью придания ей особого качества — *зримости*. В данном случае речь идет не о символически-отвлеченных замыслах наподобие ренессансных (например белые и черные ноты как символы жизни и смерти, хотя в парадоксальном художественном мире барокко и им есть место), а о пластической, театральной конкретике музыкально-интонационного воплощения движения и столкновений различных его типов. Это характерно не только для оперы, но и для других

⁷⁶ Экхарт М. Избранные проповеди. М., 1912. С. 30–31, 33–34.

жанров, среди которых мы находим и протестантскую духовную кантату. Так, столкновение общины верующих христиан с дьяволом (для М. Лютера было столь конкретным, что во время перевода Библии на немецкий язык он однажды увидел его в углу кельи и запустил в него чернильницей) буквально «оживает» в фактурном пространстве музыки И. С. Баха, в частности в знаменитом хоре (№ 5) из Кантаты «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь — твердыня наша») BWV 80. На переднем плане слухового восприятия здесь не только фанфарно-победный трубный глас в D-dur, но и необычный для И. С. Баха-полифониста мощный хоровой унисон, распеваящий, как боевой гимн, третью строфу хорала на слова «Пускай вселенная полна исчадиями ада, нас не проглотит Сатана, не нам бояться надо». Звучащая «рядом» и откуда-то сверху, как бы с высоких стен охраняемой Богом крепости, она с отчетливой зримостью, прямо-таки сценически, противостоит безуспешно лезущим снизу чертям и чертенятам — «дьявольским козням» змеящихся шестнадцатых (нотный пример 4).

Далее мы неоднократно удостоверимся, что И. С. Бах подобным образом поступает и во многих своих клавирных произведениях, которые вполне можно уподобить живописным изображениям с присутствием разных действующих лиц в различные моменты их жизни.

Оригинальное, взволнованное, впечатляюще воздействующее и на слух, и на внутреннее зрение — такова одна ценностно-значимая сторона музыкального барокко, яркое воплощение которой не позволяет нам однозначно утверждать, по аналогии с изобразительным искусством и литературой, что как стиль эпохи оно было «вторичным» искусством. Однако с точки зрения иной исторической типологии художественных эпох — антропоцентрических и теоцентрических, музыкальное барокко относится, скорее, ко второму типу (особенно если мы обращаемся к немецкому музыкальному барокко, где даже в первые десятилетия XVIII столетия музыка все еще в первую очередь — «математическая наука», ставящая себе целью «подвигнуть людей к усердному благоговению перед Богом»)⁷⁷. Принимая во внимание это обстоятельство, выделим в барочном музыкальном мышлении другую сторону, контрастно-противоположную рассмотренной выше, — *символическую*. Она связана с древнейшими, корнями своими уходящими еще в средневековье, представлениями о глубоких связях искусства с христиански-религиозными идеями и способами рационального проникновения в их мировоззренческую и нравственную сущность, — представлениями, влияющими также на

⁷⁷ Walter J. G. Praecepta der musicalischen Composition /1708/. Hsg. von P. Benary. Leipzig, 1955. S. 55

5. Choral

Ob. d'amore I, II
Taille *

Tromba I, II, III
Timp.
Viol. I, II
Va., Bc.

Trombe

Viol., Ob.

4

Trombe (δ^{uv})

Trombe

7

11 CORO Unisono: Soprano ed Alto in δ^{uv} ,
Tenore col Basso

A

Und
What

Trombe

Viol., Va. unis.

14

wenn die Welt voll Teu - fel wär
tho' the world be full of sin,

+ Ob.

* = Oboe da caccia

функции барочного искусства относительно и творца-художника, и заключенного в его произведении содержания.

Многое говорит о том, что музыка барокко, казалось бы, давно уже преодолев стадию средневековой анонимности, продолжает мыслиться сопричастной высшим сущностям, которые объективно предзаданы Богом и лишь философски обоснованы человеком. Это и наследующие средневековью распространенные мифологические описания происхождения музыки (например в трактате В. Принтца «Историческое описание благородного искусства музыки и пения», 1690), и придание «нового дыхания» неоплатонической традиции установления связи между музыкально-акустическими и ладовыми явлениями и движениями космических объектов («Гармония мира» И. Кеплера, 1619), и постулирование в системе религиозных представлений протестантизма, распространенного к тому времени уже во многих европейских странах, главного предназначения музыки — «возвещать истину в псалмах и песнопениях» (*М. Лютер*), и вполне соответствующая такому предназначению ценностная иерархия музыкальных жанров, по наблюдениям Л. Кириллиной, вертикально восходящая от музыки домашней (камерной) через сценическую к высшей — духовно-храмовой⁷⁸.

Очевидно, что поскольку искусство барокко во многом по-прежнему устремлено к воплощению такого бытия, какое «полагалось преданным (оно — до человеческого разума), и Бог возвестил о нем Откровением», «то не человек стремится овладеть истиной, а истина стремится овладеть человеком, используя для этого весь созданный человеком могущественный инструментарий, главным образом — семь свободных искусств... — тривий (грамматика, диалектика, риторика) и квадривий (музыка, арифметика, геометрия, астрономия)...»⁷⁹. Актуальнейший для музыки вплоть до первой половины XIX столетия вопрос ее взаимодействий с системой «семи свободных искусств» (более всего с арифметикой и риторикой) будет затронут несколько позже. Сейчас же отметим, что искусство и литература барокко, в силу живучести неосредневековых представлений об отношениях истины и человека, существенно отличается от диктатуры свободно творящего индивидуума в XVIII–XIX вв. и дает принципиально иное, необычное, с позиций последующего вре-

⁷⁸ См.: Кириллина Л. Категория чувства в музыкальной эстетике XVIII в. // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса (Московская консерватория 27 сентября–1 октября 1989 г.). М., 1989. С. 97.

⁷⁹ Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. М., 1994. С. 55. «Полагали, что тривий учил способам выражения мысли, а квадривий — сущностям вещей», — добавляет автор, в подтверждение приводя лаконичное рассуждение Теодорика Шартрского — схоластического философа XII века: «дух озаряется квадриваем, а его выражение — тривием» (там же).

мени, понимание **авторства**. Автор здесь является лишь той силой, с помощью которого произведение возникает, а возникнув, в таком понимании, благодаря автору, оно содержит в себе такие сущности и смыслы, которые могут быть скрыты не только от читателя или слушателя, но, как это ни парадоксально, и от самого автора. Во главу угла, таким образом, поставлена **сущность бытия**, отраженная и интерпретированная **самим произведением**, но никак **не автор**, подчиненный закону ее объективной всенаходимости, пусть даже и в самом творчески независимом художественном акте. Соответственно и смысловые аспекты такого произведения заложены в самой его конструкции, обретающей глубинную, онтологическую автономность и от воли ее создателя, и от субъективности воспринимающего, а поэтому отмеченной печатью никогда до конца не постижимой, потенциально бесконечной тайны⁸⁰. А. Михайлов, ссылаясь на работы зарубежных авторов — филологов и искусствоведов, писал по этому поводу: «Тайная... поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое „второе дно“, такой глубинный слой, к которому отсылает произведение **само себя**... Рациональное **продолжение** высказанного в произведении, его обдумывание, всякого рода осмысление и толкование — это такой **ореол** произведения, без которого оно вообще не обходится...»⁸¹. Независимо от А. Михайлова к аналогичным выводам приходит и современный французский философ Ж. Делёз. Соглашаясь с наблюдениями Г. Вёльфлина о конструктивно-смысловой разнонаправленности барочного архитектурного экстерьера (вектор «порыва в небеса») и интерьера (вектор «погружения в глубины»), он апеллирует к идеям Г. Лейбница о «складках» и «изгибах» мироздания. Для них, по словам Ж. Делёза, «необходима своего рода „тайнопись“, которая будет одновременно исчислять материю и расшифровывать душу, заглядывать в складки материи и читать в сгибах души». Сопоставив же эти идеи с композиционными и экспрессивно-выразительными особенностями барочной живописи (Тинторетто, Эль Греко), автор смело провозглашает, что «барокко изобретает **бесконечное произведение** или **бесконечный процесс**

⁸⁰ Под словом «конструкция» здесь следует подразумевать не одну только формально-композиционную структуру произведения — его слышимо проявленный структурный «костяк» (то, что по давней традиции музыковедения именуется «музыкальной формой»), — но также и всю систему взаимодействий экспрессивно-выразительных и символически значимых элементов текста вне зависимости от того, совпадает их подчас парадоксальная логика с общепринятыми в данную эпоху формальными закономерностями или, наоборот, противоречит им.

⁸¹ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 336, 337.

работы. Проблема не в том, как завершить складку, но в том, как ее продолжить, пересечь ею потолок, устремить ее к бесконечности»⁸².

Естественным следствием свойственного художественному мышлению барокко изобретения материальных и духовно-смысловых «складок», имплицитно устремленных в бесконечность, становится понимание художественного произведения — творения рук человеческих — в качестве подобия Абсолюта, вместилища максимально доступной человеку полноты знаний о мире. Об этом говорят, в частности, широко распространенные уподобления мироздания «книге», в которой «прочитывается» вся совокупность явных и скрытых его смыслов. Как сказано в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого,

Мир сей преукрашенный — книга есть велика,
Еже словом написана всяческих владыка.

С этой точки зрения, идея энциклопедии — алфавитно упорядоченного знания (можно сказать «всезнания») — закономерно стала изобретением барокко, равно как и появление барочного литературного «энциклопедического романа». Вероятно, этим вполне объяснимо стремление музыкального барокко ко всевозможным кодификациям и классификациям (стилей, жанров, аффектов, риторических фигур), появление крупнейших теоретических трактатов, где, наподобие средневековых «сумм», музыка соотносится со всеми сферами вселенной (И. Кеплер, М. Мерсенн, А. Кирхер), а также рождение именно в эту эпоху таких не только непревзойденных по концентрации музыкальной мысли, но и универсально всеохватных шедевров, как «Хорошо темперированный клавир» или «Искусство фуги» И. С. Баха.

В музыке важнейшим итогом устремленности произведения к максимальной всеохватности воплощаемых им смыслов становится почти что обязательное наличие «зазора» между слышимым и умопостигаемым в нем. В противоположность свойственному классицистической традиции в целом **совпадению** слышимого и помышляемого о слышимом в музыке барокко противостоит принципиальное их **несовпадение**; косвенное философское обоснование тому можно найти у И. Кеплера в «Гармонии мира» (1619), где, в духе средневековых философских спекуляций сопоставляя музыку и астрономию,

⁸² Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998. С. 53, 8, 63 (Курсив мой. — А. К.). Сходные мысли высказывал также И. Голенищев-Кутузов: в сравнении с классическим Ренессансом, отмечал он, «само ощущение форм переходит с поверхности предметов в глубину, сливаясь с бесконечностью... В искусстве барокко нарушается прямая линия, восприятие плоскости исчезает, изогнутая линия стремится к бесконечности. Это мир не Птолемея, а Бруно. Искусства XVII столетия как бы приводят «мрамор в движение»» (Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: Статьи и исследования. М., 1975. С. 347–348).

числовое измерение ладов и тембров с траекторией движения планет и выявляя их сродство, он находит, что «существует гармония чувственная или аналогичная ей, и существует гармония отвлеченная и очищенная от чувственных вещей»⁸³. Но тем самым создается почва для богатейшего цветения непосредственно в самой композиторской практике *музыкальной символики* — мотивной, жанровой, буквенной, числовой. Затрагивая весьма непростую проблему одной из них — музыкально-числовой, — обратимся к систематике Андреаса Веркмайстера («Musikalisches Send-Schreiben...», 1700; «Musikalische Paradoxal-Discourse», 1707), как ее интерпретирует М. Лобанова:

1 — первое лицо Троицы. Не число, а „принцип чисел“. Изображает Божество, все сущее, гармонию, основанный на единстве порядок, измеренную красоту творения.

2 — второе лицо Троицы. Означает „вечное слово“, кое есть Бог-Сын. В средневековье с ним соединялись представления о „мировой“ и „человеческой музыке“, о Ветхом и Новом Завете.

3 — Святой Дух. Первое священное число, ибо обладает началом, серединой и концом (Августин). Исидор Севильский обнаруживал троичные системы, связывая такие понятия, как „мера, место, время“, „страсть, гнев, разум“, „физика, логика, этика“. Изображает также Троицу.

4 — ангельское число (Веркмайстер ссылается на мистиков). Изображает части квадривия, элементы, страны света, времена года, добродетели, темпераменты, ветры, Евангелия. Неопифагорейцы отождествляют этим числом гармонию музыки и человеческой души.

5 — человеческое, одушевленное или чувственное число. Средневековая музыкальная теория учила о 5 видах „согласия“ (proportia dupla, tripla, quadripla, sesquialtera, sesquitercia). Существует 5 гласных в языке, 5 небесных приделов, 5 чувств.

6 — удвоенное число 3. Изображает 6 дней творения. Является одушевленным или животным (тварным) числом.

7 — число покоя после дней творения. 7 не образует консонанса, изображает крест. Называется также святым и тайным (Апокалипсис). Изображает планеты, которые образуют гармонию небесных сфер. 7 струн имеет лира, 7 звуков в октаве, 7 даров Святого Духа, 7 годов служения Иакова, таинств и т. д.

8 — „первое кубическое число“ — делает гармонию полной».

Согласно другим источникам, к важнейшим числам относились в первую очередь 3, 4, 7, 9 ($= 3 \times 3$), 10, 12 ($= 3 \times 4$), а также их комбинации, производные, полученные в результате сложения или умножения. Число 3 служило также символом неба, 4 — земли, 7 — универсума, 10 — заповедей, 12 — церкви и т. д. В трактате

⁸³ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 174.

А. Кирхера «*Musurgia universalis*» Богу, ангелу, человеку и природе соответствуют числа 1, 2, 3, 4. Связь Бога и ангела проявляется в звучании октавы (1 : 2), человека и природы — в звучании кварты (3 : 4) и т. д.»⁸⁴.

Вышеозначенные числа могли зашифровываться в количестве нот в теме, ее проведений, голосов или звуков аккорда, интервальных соотношений и т. д. При этом практиковались и достаточно сложные способы воплощения числовой символики в музыке, восходящие к ренессансным музыкально-алфавитным кодам (Г. Дюфаи, О. Лассо). В частности, известен способ зашифровки отдельных латинских слов с помощью суммы порядковых номеров составляющих их букв (А = 1, В = 2, С = 3 и т. д.; в таком случае числовым эквивалентом, например фамилии *BACH*, является 14, а той же фамилии с добавлением инициалов — *J. S. BACH* — зеркально-симметричное число 41; существует предположение, что композитор хорошо знал об этой удивительной симметрии своих имен). Известна и процедура нахождения так называемого «корневого числа» — приведения сложного числа к простому путем сложения входящих в него цифр (например, $115 = 1 + 1 + 5 = 7$); последнее, будучи конечной простой и положительной числовой инстанцией, может воплощать собой приведенные выше, по А. Веркмайстеру, божественные сущности и таинства.

Наконец, специфически-барочным проявлением символики в музыке стала так называемая «*Augenmusik*» (нем. музыка для глаз). Речь идет о том, что поскольку в процессе рационального проникновения в смысл музыки участие принимает не только слух, но и другие органы чувств, в первую очередь зрение, то и предмет, на который указывает слово (реально произносимое в вокальных жанрах или воображаемое — в инструментальных), воссоздается не только звукоинтонационно, но и в виде своих графических очертаний в нотном тексте. Распространенным случаем *Augenmusik* была четырехзвучная мелодическая «фигура креста», мысленное соединение первой и последней нот которой образует линию, условно перпендикулярную соединению второй и третьей. Так часто поступал Г. Шютц (впоследствии и И. С. Бах), изображая слова «крест», «распятие», «распят» (нотный пример 5).

5 Г. Шютц. «Двенадцать духовных песнопений», «*Ich gläube*»



⁸⁴ Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 131–132.

2. FUNKTIONALE MUSIKWERK. КАТЕГОРИЯ СЛОВА И РИТОРИЧЕСКОЕ DECORATIO

Приведенных в предыдущем разделе фактов вполне достаточно для осознания того, что положительное «снятие» ценностных противоречий музыкального барокко, приведение сложнейших антиномий целой художественной эпохи к ясности ее содержательного единства — задача не из легких. Делая шаг навстречу к ее разрешению, примем во внимание понятие, выдвинутое немецким музыковедом К. Эренфортом в связи с музыкой XVII–XVIII вв., — *Funktionale Musikwerk* — «функциональное музыкальное произведение»⁸⁵. Под ним автор подразумевает музыку, созданную ради внешних для нее целей, например церковного богослужения, праздного аристократического времяпрепровождения, различных торжественных или траурных общественных церемониалов, вообще — всех тех случаев, которые другой исследователь, Ш. Хосокава, определяет как «ритуал, *сопровождаемый* музыкой», где «центр тяжести приходится на ритуал как таковой, в котором музыка функционирует не иначе, как в качестве второстепенного элемента, звукового декора, украшения, сопровождающего или дополняющего беседу, застолье, празднество, религиозную церемонию и пр.»⁸⁶. Хотя позиция К. Эренфорта и представляется верной, ибо подтверждается самой исторической реальностью творчества даже величайших музыкантов доклассического времени (включая и И. С. Баха, как известно, всю жизнь состоявшего на церковной службе), все же выдвинутое им понятие ограничено лишь социальными функциями музыкального искусства барокко и не учитывает доказанного чрезвычайно сложного внутреннего устройства художественных произведений той эпохи. Поэтому, считая понятие *Funktionale Musikwerk* в принципе адекватным специфике культуры барокко, расширим его до такого представления о музыке, которая во многих своих формах и жанрах *функционирует в качестве звукоинтонационной субстанциализации по природе иноприродного для нее Слова*. Свойственную эпохе генеральную антиномию сенсуального и символического возможно разрешить именно благодаря Слову потому, что оно изначально, даже в непоэтическом, естественном вербальном языке, всегда обладает амбивалентной природой: одновременно «свертывает» в себе и интонационный пафос, и отвлеченно-рациональный логос, способно быть и эмоционально выразительным, и символически углубленным.

⁸⁵ Ehrenforth K. Zur Definition des Begriffs «Musikalisches Kunstwerk» // Musik und Bildung, Heft 2. Mainz, Febr., 1973.

⁸⁶ Hosokava Sh. Considerations sur la musique mass-médiatisée // International Review of the Aesthetic and Sociology of Music, 1981, Vol. 12, № 1. P. 25.

В самом деле, категория слова с начала европейского Нового времени послужила важнейшим организующим музыку фактором. Именно к его ясному и адекватному выражению стремились деятели Флорентийской камераты — создатели оперы, оказавшей колоссальное влияние на расцвет иных вокальных жанров в XVII веке, а в дальнейшем — и на становление интонационно-лексического запаса всей европейской музыки. Стремясь преодолеть «варварский», «темный» контрапункт нидерландцев, дабы воплотить «счастливый» и «нравственный» идеал античной музыки, В. Галилей уже в 1581 г. пишет «Dialogo... della musica antica et della moderna» — манифест «новой музыки», где сказано, в частности, что «благороднейшей и наиболее существенной частью музыки» должно стать «выражаемое через текст содержание идеи, а не пропорция отдельных частей, как это обычно считают сторонники современной практики»⁸⁷. Позже Дж. Каччини в предисловии к сборнику своих мадригалов и арий под названием «Новая музыка» (1602) провозгласил, что «музыка — не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот»⁸⁸. Естественно, еще большую значимость для музыки слово обретает в том случае, когда оно становится библейским или евангельским.

Силу слова как явления человеческого языка, поистине магического для самосознания эпохи барокко и его искусства, можно проиллюстрировать стихотворением немецкого поэта Андреаса Грифиуса (1616–1664) под названием «Величие и ничтожество языка»:

Венец творения, владыка из владык,
 Ответствуй, в чем твое всевластье человече?
 Зверь ловок и силен, но, не владея речью,
 Он пред тобой — ничто. А людям дан язык.
 Груз башен каменных и тяжесть тучных нив,
 Корабль, что входит в порт, моря избородив,
 Свечение звезды,
 Течение воды,
 Все, чем в своих садах наш взор ласкает Флора,
 Закон содружества, которым мир богат,
 Неумолимый смысл господня приговора,
 Цветенье юности и старческий закат —
 Все — только в языке! — находит выражение.
 В нем — жизни торжество, в нем — смерти поражение,
 Над дикостью племен власть разума святого...
 Ты вечен, человек, коль существует слово!
 Но что на свете есть острее языка?
 Что в бездну нас влечет с нещадной быстротою?
 О, если б небеса сковали немотою
 Того, чья злая речь развязна и мерзка!
 Поля в холмах могил, смятенье городов,

⁸⁷ Цит. по кн.: Золтаи Д. Этос и аффект: История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977. С. 180.

⁸⁸ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 70.

Пожар на корабле у мертвых берегов,
Вероучений чад,
Что разум наш мрачат,
Слепая ненависть, которая нас душит,
Вражда церквей и школ, обман и колдовство,
Война, растлившая сердца, умы и души,
Смерть добродетели, порока торжество,
Любви и верности ужасная кончина, —
Всему виной язык, он здесь — первопричина.
И коли речь твоя — рабыня смысла злого,
Ты гибнешь, человек, убитый ядом слова!

(перевод Л. ГИНЗБУРГА)⁸⁹.

А отсюда становится понятным особое внимание композиторов XVII–XVIII вв. к интонационно-звуковому комментированию слова по законам *риторики*, в первую очередь того раздела этой древней науки, который учит «расцвечивать» мысль с помощью особых фигур, — риторического *decoratio*⁹⁰.

Следует иметь в виду, что, как пишет Ю. Лотман, «для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно выступает как „естественный“ (не язык), а другой в качестве подчеркнуто искусственного»⁹¹. Для музыкального барокко это, вероятно, должно означать, что в качестве языка «естественного» выступала известная по мыслям К. Монтеверди и его предшественников «первая практика» с ее контрапунктическими законами (впрочем, во время своего становления и расцвета отмеченная довольно высокой мерой семиотичности). Но таковой она была отнюдь не потому, что казалась естественной в собственном смысле слова, а лишь в силу естественно доставшегося барокко от нидерландских контрапунктистов полифонического наследства. Напротив, воспринимаемая как «варварская» и «темная», как «неязык», она и нуждалась в преодолении «новой музыкой», специально строящей себя как язык «искусственный», или, по К. Монтеверди, как «вторая практика» с соответствующими ей теоретически зафиксированными особыми «стилями». Практическое их воплощение предполагало умелое применение музыкально-риторических фигур, символически или изобразительно передающих стоящие за ними сущности экстрамузыкальные, опосредованные

⁸⁹ Цит. по кн.: Немецкая старина: Классическая и народная поэзия Германии XI–XVIII веков. М., 1972. С. 126–127.

⁹⁰ Оно является одной из частей риторики, науки об ораторском искусстве, наряду с *inventio* (системой приемов нахождения материала речи), *dispositio* и *elaboratio* (расположением и разработкой найденного материала речи), *memoria* (запоминанием речи) и *pronuntiatio*, *actio* или *executio* (произнесением или исполнением речи голосом с помощью телодвижений).

⁹¹ Лотман Ю. М. Иконическая риторика // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 78.

господствующим Словом⁹². Поэтому в барокко не одним лишь литературным, но также и музыкальным становится возможным ранее для музыки невозможное: ситуация, когда «всякое значимое слово наделяется своеобразной почти пластической обособленностью»⁹³.

Собственно говоря, ведь еще со времен античности любая риторическая фигура понималась как способ отклонения от обычного, «естественного» течения мысли: «следует понимать под фигурой только те случаи, когда простое и естественное выражение изменяется в сторону большей поэтичности или красноречия... Будем считать фигурой обновление формы речи при помощи некоего искусства» (*Геродиан*)⁹⁴. Аналогично — в музыке XVII–XVIII вв.: **музыкально-риторическая фигура** здесь — это «орнамент или... музыкальный оборот (*tractus*), гармонический или мелодический, который возникает в связанном с текстом музыкальном разделе... отклоняется от простого рода композиции и придает особенно украшенный вид» (*И. Бурмейстер*). Как известно, первоначально такие фигуры применялись в вокальных жанрах: опере, оратории, мадригале у итальянских композиторов конца XVI–XVII вв.: К. Джезуальдо, Л. Маренцио, К. Монтеверди, которые намеренно противопоставляли себя в этих жанрах традициям полифонии строгого стиля («первая практика») и ставили себе целью привлечь внимание слушателей новыми способами музыкальной выразительности («вторая практика»). Важно, однако, что музыкально-риторические фигуры вскоре стали широко использоваться и в инструментальных жанрах (*concerto grosso*, сюита, прелюдия, токката, fuga и т. д.), воплощая скрытый содержательный слой. Не только возможность, но и художественная необходимость введения риторических фигур в инструментальную музыку подчеркивалась, в частности И. Шайбе. По его словам, фигуры «...занимают в вокальной музыке особое место: поскольку в ней мы лучше всего и наиболее ясно можем различать и осознавать выражение аффекта и движение души. Но я в этом случае никоим образом не отделяю ее от инструментальной музыки. Кто станет утверждать, что одна отличается от другой в конечной цели или аффекте? Или, кто считает, что инструментальной музыке не нужны никакие фигуры?... Следует лишь перенести их из вокальной музыки в ин-

⁹² Разницу между музыкальной практикой «первой» и «второй» М. Скакки определял так: «Суть первой в том, что слово подчинено музыке, а второй — в том, что слово властвует над музыкой» (цит. по кн.: *Лобанова М.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 169).

⁹³ *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания.* М., 1994. С. 374–375.

⁹⁴ Цит. по кн.: *Античные теории языка и стиля (антология текстов).* СПб., 1996. С. 276.

струментальную»⁹⁵. Благодаря этому образовался музыкально-интонационный «лексикон» эпохи, который впоследствии стал общепознаваемым для европейской музыки любых ее жанров даже после утери ее непосредственных связей с риторикой.

Огромное количество известных эпохе барокко музыкально-риторических фигур (всего около ста, без учета увеличения их числа за счет индивидуальной фантазии композиторов) здесь целесообразно сузить до числа наиболее распространенных. Последуем за Г. Эггебрехтом и О. Захаровой⁹⁶ и разделим эти фигуры на две группы: *hypotyposis* (греч. изображение) — риторические индексы и *emphasis* (греч. выражение) — риторические иконы.

Из изобразительных фигур укажем на следующие:

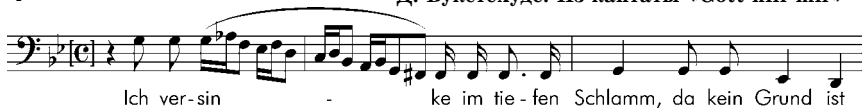
anabasis (греч. восхождение) — восходящее движение мелодии: эмблема восхождения, вознесения, воскресения; последнее («*erstanden*» — нем. воскресший) и подчеркнуто Г. Шютцем (нотный пример 6).

6 Г. Шютц. Из «Маленького духовного концерта» SWV 305



katabasis (греч. нисхождение) — нисходящее движение мелодии: эмблема положения во гроб, земной греховности, тягот богооставленности (нотный пример 7).

7 Д. Букстехуде. Из кантаты «Gott hilf mir»⁹⁷



circulatio (лат. круг) — кругообразное движение мелодии, в зависимости от контекста способное изображать многообразные явления:

⁹⁵ Цит. по кн.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М., 1983. С. 40.

⁹⁶ См.: Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII вв. // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 3. М., 1975. Некоторые из последующих примеров заимствованы из этой работы. Что касается наличия одного примера из музыки последующей эпохи — классической, — то оно обусловлено тем неоспоримым на сегодняшний день фактом, что как нижняя, так и верхняя исторические границы риторической эпохи в музыке намного шире барокко.

⁹⁷ Видно, как из слов «Я погружаюсь в глубокую трясину, ибо нет никакой опоры» (имеется в виду опора в Боге) композитор особенно выделил одно из них — «*versinke*» (нем. погружаюсь). Такого рода избранность для музыкального комментирования ключевого слова текста является одним из проявлений риторического *inventio* в Германии XVII–XVIII вв. и, в силу вековых традиций, становится важнейшим принципом музыкального мышления И. С. Баха.

чашу Причастия, страданий, адские вихри, извивающиеся кольца Змея-Дьявола (см. Пример 4), но очень часто — круговое совершенство божественно просветленного мироздания (нотный пример 8).

aposiopesis (греч. сокрытие, утаивание) — пауза во всех голосах, генеральная пауза: символизирует окончание жизни, уход в вечность (нотный пример 9).

8

И. С. Бах. Magnificat, № 1 («Величит душа моя Господа»),
начало оркестрового ритурнеля

Tromba I
in D

Tromba II, III
in D

Timpani

Flauto
traverso I, II
all'unisono

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I, II

Alto

Tenore

Basso

(Fagotto)
Organo
e
Continuo

7
5

6

6

9 Г. Шютц. «Семь слов Христа на кресте» («...и испустил дух»)

Evangelist

und gab sei - nen Geist auf

tirata (от *tirare* — *um.* тащить, вытягивать или стрелять) — гаммообразное восходящее или нисходящее движение мелодии в быстром темпе — эмблема радостного воодушевления, божественной силы или гнева⁹⁸ (нотный пример 10).

10 И. С. Бах. Magnificat, № 8 («Низложил сильных со престола и вознес смиренные»), оркестровый ритурнель и начало партии солирующего тенора

Violino I, II
all'unisono

Tenore

Continuo

VI. 1. 2.

Cont.

VI. 1. 2.

Cont.

VI. 1. 2.

Cont.

⁹⁸ Любопытно, что последняя 41-я Симфония В. Моцарта была прозвана современниками «Юпитером» не только в виду колоссальных размеров, но и благодаря начинающим ее первую часть мощным тиратам — квартовым «молниям» верховного римского божества.

VI. 1.2.

T.

Cont.

Solo

De - po - su - it, de-

Среди фигур **выразительных**:
passus duriusculus (лат. жестковатый ход) — движение мелодии по узким хроматическим интервалам (чаще всего в объеме кварты) — эмблема страдания, смертельного ужаса, зла (нотные примеры 11а, б, в).

11а

К. Монтеверди.
 Опера «Коронация Поппеи», хор учеников Сенеки

I famigliari

Non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca,

Non mo - rir, non mo - rir, Se - ne - ca, non mo -

rir, Se - ne - ca, non mo - rir, non mo -

rir, non mo - rir, Se - ne - ca, Se - ne -

rir, Se - ne - ca,

ca, non mo - rir, Se - ne - ca, no

Mich dür - stet

be - trof fen. us. fen. fen. Der al -

te bö - se Feind,

saltus duriusculus (лат. жестковатый скачок) — ход мелодии на широкий хроматический, увеличенный или уменьшенный интервал — одна из эмблем смерти, крестной муки⁹⁹ (нотный пример 12).

12

И. С. Бах. Кантата «Christ lag in Todesbanden» BWV 4, V часть

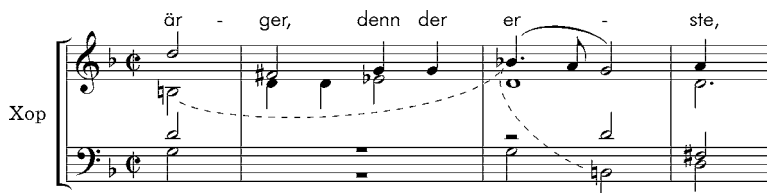
64

exclamatio (лат. восклицание) — восходящий ход мелодии, в типичном варианте — на сексту (И. Вальтер), передающий восторженные либо горестные человеческие возгласы (нотные примеры 13a, б).

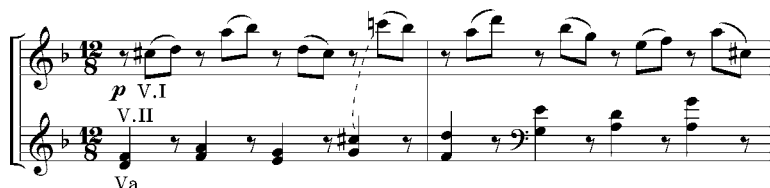
⁹⁹ Обе упомянутые «жесткие» фигуры не имеют аналогов в риторике словесного выражения и являются специфически музыкальными. Впервые они были описаны в середине XVII века учеником Г. Шюцца Х. Бернхардом в «Tractatus compositionis augmentatus» («Расширенном трактате о композиции»).

parrhesia (греч. вольность, свобода) — смелые диссонантные созвучия, образующиеся в линейном движении голосов, в связи с одновременным сочетанием или близлежащим расположением натурального и хроматически-измененного тона (гармоническое переченье) — выражение удивления, несправедных страданий (нотные примеры 14а, б).

14а Г. Шютц. «Страсти по Матфею», хор первосвященников и фарисеев («...и последний обман будет хуже первого»)



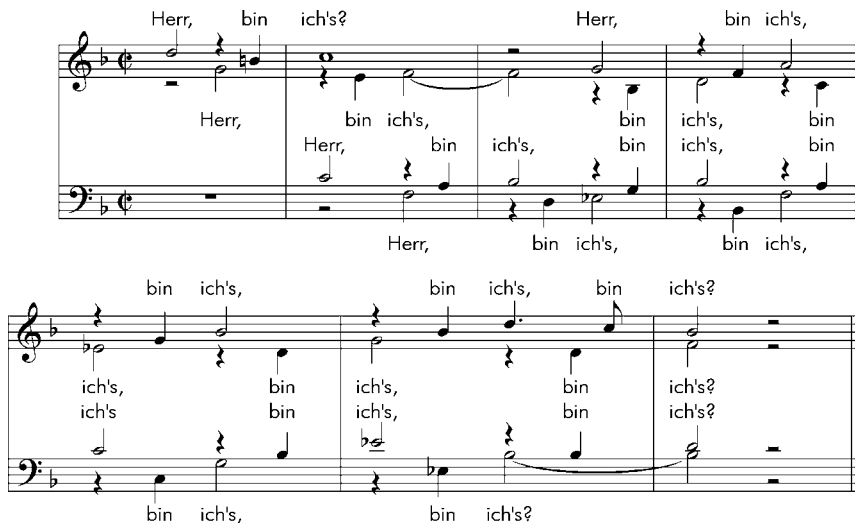
14б В. Моцарт. Реквием, № 7 (Lacrymosa), начальные такты



interrogatio (лат. вопрос) — хореические (затактовые) мотивы с восходящими ходами мелодии (чаще всего после пауз) — имитация человеческой речи с вопросительным повышением интонации в конце фразы (нотный пример 15).

15

Г. Шютц. Страсти по Матфею



extensio (лат. протяжение, расширение) — диссонанс, долго ожидающий разрешения, — фигура, предназначенная для нагнетания страдальческого пафоса, мучительного томления; часто встречается в окружении или в сочетании с фигурами *katabasis*, *passus duriusculus*, *tnesis*, *parrhesia* (нотный пример 16).

16

Джезуальдо ди Веноза. Из 5-й Книги мадригалов (1611),
матригал «*Itere, o miei sospiri*» («Рвитесь, мои вздохи»), тт. 15–25

а лей, а лей, че м'è са -
ско - рей, ско - рей к той, что всех

extensio

гion d'a - spri mar - ti - ri,
мук мо - их при - чи - на,

гion d'a - spri mar - ti - ri,
мук мо - их при - чи - на,

гion d'a - spri mar - ti - ri,
мук мо - их при - чи - на,

гion d'a - spri mar - ti - ri,
мук мо - их при - чи - на,

гion d'a - spri mar - ti - ri,
мук мо - их при - чи - на,

suspiratio (лат. вздох) — выделение в мелодии коротких двузвучных мотивов (с помощью пауз или лиг) — выражение горестных стенаний, сострадающего сердца (нотный пример 17).

17

И. С. Бах. «Страсти по Матфею», № 12 — ария сопрано
«Blute nur, du liebes Herz» («Кровоточи, любимое сердце»),
начальные такты оркестрового ритурнеля

tmesis (греч. отделение, разрыв) — введение в мелодическую линию одной или нескольких пауз — передача состояний предсмертной тоски, страха, отчаяния (нотный пример 18).

18

И. С. Бах. Кантата «Christ lag in Todesbanden» BWV 4, III часть

catachrese (греч. неправильное употребление, злоупотребление); из трех случаев этой фигуры, предназначенной для выражения сильных аффектов (страха, страдания, гнева), — неправильное разрешение синкопированного диссонанса, движение параллельными квартами, отсутствие разрешения — выделим последний, как он описан в «Tractatus compositionis augmentatus» («Расширенном трактате о композиции») Х. Бернхарда (неразрешенная, «брошенная» нона) (нотный пример 19).

19

Х. Бернхард. Из «Tractatus compositionis augmentatus»



хорошо знакомый с идеями А. Веркмайстера относительно равномерной темперации, мог быть осведомлен и о приведенной выше его интерпретации числовой символики.

С учетом вышесказанного не подлежит сомнению правомерность нахождения в клавирной (и — шире — инструментальной) музыке И. С. Баха столь сложной и разветвленной религиозно-символической системы, которую выявлял на своих семинарах Б. Яворский и о которой говорят последователи его теории. Более того, имея в виду стремление творца в эпоху барокко к тому, чтобы через его творение стал слышен не только его голос, но и гармоничный тон всего божественно устроенного мироздания, можно предположить, что, в частности, баховский «Хорошо темперированный клавир» — одновременно микрокосмос и интрамузыкальный, и экстрамузыкальный, в упорядоченной форме дающий символически-религиозное знание о мире — знание о всем бытии, ибо религия и есть обозначение восстановленной связи (re-ligio — *лат.* восстановленная связь).

3. РЕЛИГИОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ В КЛАВИРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. С. БАХА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕОРИИ Б. ЯВОРСКОГО

Метод содержательного анализа инструментальных произведений И. С. Баха, изложенный Б. Яворским в проводимых им в Киевской, Московской и Саратовской консерваториях семинарах (до 1947), впоследствии возрожденный и творчески продолженный в работах Р. Берченко, В. Носиной, А. Кандинского-Рыбникова, Ю. Петрова, В. Холоповой и др., на сегодняшний день можно представить в следующих основополагающих моментах. В произведениях И. С. Баха прочитывается:

- религиозно-риторически предопределенная «культура готового слова» (А. Михайлов), в целом как контекстуальная и тем самым научно достоверная предпосылка выявления скрытой библейской символики в инструментальной музыке верующего протестанта И. С. Баха;
- семантическая интерпретация разнообразных экстрамузыкальных знаков барокко, изобразительных и выразительных музыкально-риторических фигур (риторическое *decoratio*);
- наличие мотивной символики, в связи с претворением наиболее актуальной для И. С. Баха стороны окружающей его соносферы (интонаций протестантского хора), и в вокально-инструментальных произведениях самого композитора;
- использование музыкальных аффектов — эмоциональных «эманаций» подразумеваемого Слова;
- проявление числовой символики.

«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР»

Проводя аналогии с барочным изобразительным искусством, баховский «Das Wohltemperierte Klavier» (в дальнейшем — W. Kl.) можно уподобить величественному архитектурному сооружению, где на внешней стороне — «экстерьер» — сразу же привлекает внимание самолично выгравированная композитором известная надпись: «Хорошо темперированный клавир или прелюдии и фуги, проведенные через все тона и полутона как большой терции, или Ut Re Mi, так и малой, или Re Mi Fa. Для пользы и употребления жаждущей учиться молодежи, а также и для времяпрепровождения тех, кто достиг в этом учении совершенства. Сочинено и выполнено Иоганном Себастьяном Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером и директором тамошней музыки. Год 1722». Здесь же, как это и было задумано И. С. Бахом, наш слух отчетливо выделяет все 24 тональности европейской темперированной системы, в которых представлены практически все распространенные в то время в Европе полифонические и гомофонные формы (вплоть до концертной и сонатной), большинство известных в эпоху барокко музыкальных аффектов с соответствующими им характерными способами воплощения, типичные приемы исполнения и принципы звукоизвлечения на клавишных инструментах баховского времени. Но за внешним фасадом, доставляющим слуху истинное эстетическое наслаждение красотой музыки как таковой, скрывается «интерьер», который, хотя и коррелирует с «экстерьером», образует особый мир собственных конструкций и смыслового объема.

В силу отмеченной выше поэтики тайного «второго дна» W. Kl. и обладает качеством, присущим также барочной архитектуре, охарактеризованной исследователями «...,разрывом“ между фасадом и интерьером, между интерьерным и экстерьерным, автономией интерьера и самостоятельностью экстерьерного, — при условиях, когда каждый из членов оппозиции „отбрасывает“ и активизирует другой... Барочный фасад вовсе не прилаживается к внутренней структуре здания, но тяготеет лишь к самовыражению, тогда как интерьер... предстает взгляду... в образе „ларца, где покоится абсолюта“»¹⁰¹.

Интерьерный «ларец с абсолютом» в W. Kl. устроен столь сложно, что распадается на ряд больших залов, соответствующих циклам Священной истории, в каждом из которых есть боковые ответвления — сакральные приделы, или «складки» («прелюдия–фуга», впоследствии называемые нами микроциклами), где сокрыто содержание тех или иных сюжетов Нового или (реже) Ветхого Завета

¹⁰¹ Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998 С. 51–52.

и основных догматов христианской религии. Согласно конспектам учеников Б. Яворского¹⁰², расположение их показано в таблице 2.

Косвенное подтверждение правоты такого подхода заключается также в том, что в инструментальной музыке эпохи барокко произведения со сходным содержанием отнюдь не исключение (правда, в отличие от И. С. Баха, чаще всего оно объявлялось самими композиторами). Прежде всего вспоминается итальянская церковная соната

Таблица 2

I. Ветхий Завет		
d-moll	I том	Грех и искупление
G-dur	II том	Рай и грехопадение. Испытание Евы змеем
II. Рождество		
C-dur	I том	Благовещение
e-moll	I том	Посещение Марией Елисаветы. «Долина слез» (прелюдия)
g-moll	I том	Посещение Марией Елисаветы
B-dur	I том	Поклонение пастухов
As-dur	I том	Поклонение волхвов
A-dur	I том	Поклонение волхвов
Fis-dur	I том	Новый год
As-dur	II том	Сретенье
B-dur	II том	Симеон-богоприимец
E-dur	I том	Бегство в Египет
III. Деяния Христа		
cis-moll	II том	Христос в пустыне. Испытание Христа сатаной
a-moll	I том	Крещение в Иордане
gis-moll	II том	Встреча с самаритянкой
f-moll	II том	Христос у Марфы и Марии
Fis-dur	II том	Воскрешение Лазаря

¹⁰² Приведены нами по публикациям: *Берченко Р.* Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Музыкальная академия, 1993, № 2; *Носина В. Б.* Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. Последующий более или менее детальный конструктивно-семантический анализ избранных автором настоящих строк отдельных прелюдий и фуг из W. Kl. и a-moll'ной трехголосной Симфонии И. С. Баха в значительной мере опирается на материалы этих публикаций, хотя в ряде случаев он прибегает к научно-творческой реконструкции идей Б. Яворского и дополняет их собственными наблюдениями (как мы стремились показать, рациональные переосмысления произведения — этапы бесконечного продвижения к целокупности воплощенной в нем универсальной Истины — лежат в основе барочной художественной ментальности; возможно, подозревая о них менее отчетливо, чем мы, их задал и сам Б. Яворский, который, стремясь к большей точности, неоднократно менял свои религиозно-сюжетные трактовки тех или иных баховских инструментальных сочинений).

d-moll	II том	Изгнание торгующих из храма. «Низложи сильных со престола и вознеси смиренные» (фуга)
F-dur	I том	Чудо на рыбной ловле
F-dur	II том	Въезд в Иерусалим
IV. Страстная неделя		
fis-moll	II том	Тайная вечеря
cis-moll	I том	Моление о чаше
a-moll	II том	Мытарства Христа. Избиение Христа
h-moll	II том	Суд Пилата
g-moll	II том	Бичевание Иисуса. «Се человек»
fis-moll	I том	Несение креста
h-moll	I том	Шествие на Голгофу
gis-moll	I том	Распятие. Семь слов Спасителя на кресте
dis-moll	II том	Страдания на кресте
c-moll	II том	Крестная мука
f-moll	I том	Stabat Mater
b-moll	I том	Голгофа. Смерть Иисуса
es-moll	I том	Снятие с креста. Плащаница
b-moll	II том	Положение во гроб
V. Торжественный пасхальный цикл		
C-dur	II том	Ночь перед пасхальным воскресением
G-dur	I том	Воскресение Христа
H-dur	I том	Воскресение Христа
e-moll	II том	Вознесение Христа
H-dur	II том	Духов день
VI. Догматический цикл		
c-moll	I том	Пламенеющая вера (Неопалимая купина)
Cis-dur	I том	Троица
D-dur	I том	Сошествие Святого Духа
Es-dur	I том	Троица
Cis-dur	II том	Троица
D-dur	II том	Credo
Es-dur	II том	Троица
E-dur	II том	Лестница
A-dur	II том	Слава в вышних Богу

(sonata da chiesa) — инструментальное воплощение католической духовности (у А. Корелли четырехчастные композиции в этом жанре тяготеют к выражению молитвенного состояния человека в храме в соответствии ритуалу мессы: I часть — Adagio или Largo — состояние торжественного благоговения входящего во храм; II часть — фугированное Allegro — провозглашение духовной силы церкви; III часть — лирическое Adagio — отображение момента исповеди; IV часть — Allegro или Presto — очищение и ликование, Аллилуйя)¹⁰³. Но есть и другие яркие свидетельства, пожалуй, более близкие И. С. Баху как немецкому композитору, среди которых — клавирная сюита на тему хорала «Auf meinen lieben Gott» («Моему любимому Господу») Д. Букстехуде, включающая аллеманду с «дублем», сарабанду, куранту и жигу, 16 скрипичных сонат Г. Бибера — цикл танцевальных сюит из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, чакон и т. д., соответствующих структуре Розария с его 15-ю ступенями медитации и завершением¹⁰⁴, или знаменитые «Библейские истории» И. Кунау — 6 клавирных сонат с соответствующими каждой определенными библейскими эпизодами: 1. «Борьба между Давидом и Голиафом» (во второй ее части — «Трепет иудеев, их молитва» — цитируется мелодия протестантского хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» — «Из бездны бед взываю я к Тебе»), 2. «Лечение Саула музыкой Давида», 3. «Женитьба Иакова», 4. «Смертельно больной и снова выздоровевший Хисикия», 5. «Гедеон, спаситель иудеев» и 6. «Смерть и похороны Давида»¹⁰⁵. В последних примерах (Д. Букстехуде, Г. Бибер, И. Кунау) нельзя пройти мимо удивительного факта намеренного совмещения жанров светской инструментальной музыки и религиозных идей (место которым, строго говоря, — в вокальных жанрах музыки духовной). Объяснение ему, скорее всего, надо искать в традициях северного (прежде всего немецкого) художественного барокко — явления, связанного и со спецификой

¹⁰³ См.: Раабен Л. Музыка барокко // Вопросы музыкального стиля. Л., 1978.

¹⁰⁴ Как указывает Т. Баранова, по замыслу композитора «каждая соната в цикле Бибера посвящена одной из тем розария», а само «слово „розарий“ в западном церковном обиходе означает четки и одновременно определенный ряд молитв и религиозных размышлений, который делится на три круга — „радостный“ (pars prima gaudentia), посвященный пяти радостным событиям жизни Богоматери и Христа (Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество, Сретение, обретение двенадцатилетнего Христа в храме), „скорбный“ (pars secunda dolorosa — сцена в Гефсиманском саду, бичевание Христа, увенчание тернием, крестный путь, распятие) и „славный“ (pars tertia gloriosa — Воскресение, Вознесение, Сшествие Святого Духа, Успение, Коронация Марии на небесах)» (см.: Баранова Т. Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко // Традиция в истории музыкальной культуры. (Античность. Средневековье. Новое время): Problemata musicologica 3: Сб. научн. тр. Л., 1989. С. 80).

¹⁰⁵ В предисловии И. Кунау, однако, отмечает, что он не первый, «кто стал на путь таких изобретений. Здесь надо вспомнить знаменитого Фробергера и прочих замечательных композиторов, писавших баталии или tombeaux („надгробия“ — А. К.)».

протестантской религии как таковой (индивидуально-сердечное, «интимное» освоение католических символов и догм, редукция богослужебного ритуала), и ее сложного исторического пути в борьбе с Контрреформацией, поначалу, в XVI–XVII вв., оказавшим сильное влияние на изобразительное искусство. Указывая на живописные творения Дюрера («Молящиеся руки», «Четыре апостола») и особенно Рембрандта — художника, на картинах которого «дают о себе знать и ортодоксальный кальвинизм, и сектантская традиция, и религиозно-философское вольнодумство, и иудаизм», — М. Соколов замечает: «Упрощая ритуал, протестантизм, этот „универсальный растворитель“ (как его назвал де Местр), стирал различия между религиозным и светским. Одни и те же мелодии звучали и в духовных, и в светских песнях; литургические сосуды, по сути, ничем, кроме христианских символов, не отличались от домашней утвари... С одной стороны, религиозное искусство все больше обмирщалось, с другой — картины, внешне чисто светские, могли заключать в себе религиозное послание... В целом сакральное и мирское соприисутствовали в едином поле не сливаясь, но сосуществуя, благодаря чему живописная материя незримо, но неотвратимо таяла, претворяясь в среду мысли, блуждающей среди загадок и догадок»¹⁰⁶. Видимо, лишь немногим позже начинает «таять» и материя музыкальная в свойственном ей напряженном поле энергетических несовпадений между интонационно-проявленным «экстерьером» и символически-сокрытым «интерьером», обнаружимом, в частности и в сложных переплетениях жанрово-стилистических сфер светского и религиозно-духовного (барочной теорией музыки в принципе четко разграниченных).

Предваряя конструктивно-семантический анализ избранных из баховского W. K1. прелюдий и фуг, обратим внимание читателя на то, что чаще всего прелюдия, с точки зрения экстрамузыкальной семантики (с позиций теории Б. Яворского), представляет собой пространственный образ того или иного события Священной истории, подготавливает, условно говоря, «сценическую площадку» для символически и аффектно более значимого действия, которое разворачивается позже в фуге (как это и полагается для нее как иерархически более высокого жанра музыки XVII–XVIII вв.)¹⁰⁷. Прелюдия, таким образом, становится изображением внешней стороны события (знак-индекс), fuga же — звукоинтонационным развертыванием его внутреннего смысла, «полифоническим театром» сакрально-религиозных

¹⁰⁶ Соколов М. Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения. М., 1999. С. 226–227.

¹⁰⁷ По замечанию М. Лобановой, в немецком барокко «символически истолковывались техника письма, жанры и стили — так, fuga обычно передавала сакральное содержание» (см.: Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 85).

идей (знак-символ; таковы, например, прелюдии и фуги *fis-moll*, *B-dur* из I тома или *G-dur* из II тома). В некоторых же микроциклах, напротив, большинство семантически значимых элементов могут быть охарактеризованы одновременно и как изобразительные, и как аффектно выразительные, и как символически углубленные в своей бесконечной многозначности. В таких случаях создается особая, сродни сосредоточенной молитве, концентрация духовного содержания (прелюдии и фуги *cis-moll*, *b-moll* из I тома или *E-dur* из II тома).

Подчеркнем, что нас не должна смущать ни кажущаяся слишком отдаленной проводимая аналогия между клавирной музыкой И. С. Баха и приемами театрального искусства, ни вытекающая из этого, на первый взгляд, чрезмерно конкретизированная изобразительность (в духе Б. Яворского) научно-теоретической интерпретации воплощенного в том или ином инструментальном произведении И. С. Баха религиозного содержания. Видимо, интуиция выдающегося ученого уже тогда, в первые десятилетия XX века, подводила его к осознанию того факта, что в эпоху барокко в целом доминировала зрительность художественного восприятия: графика, архитектура, театр, но особенно живопись в своей наглядности были ведущими видами искусства XVII — первой половины XVIII вв.¹⁰⁸ По мысли современного исследователя, «говоря о превалировании живописи, имеем в виду и отмечавшуюся общую ориентацию барокко на зрителя, стремление к наглядности, которым отмечены и другие искусства эпохи... Но свое законченное воплощение барочное стремление к наглядности нашло в эмблематической литературе, очень распространенной в то время. Эмблематическая литература — это текст, сопровождаемый рисунком, который представляет собой своеобразную „иллюстрацию к метафоре“. Сущность эмблематической

¹⁰⁸ Вероятно, она связана еще с ренессансной традицией отдавать предпочтение глазу в сравнении с ухом и соответствующей такому предпочтению ценностной иерархией видов искусства. По мысли Леонардо да Винчи, «глаз, называемый окном души, это — главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы, а ухо является вторым, и оно облагораживается рассказами о тех вещах, которые видел глаз... Живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает непосредственно после своего рождения, как несчастная музыка... Живопись, удовлетворяющая чувство зрения, благороднее музыки, удовлетворяющей только слух. То благороднее, что более долговечно. Итак, музыка, которая исчезает в то время, как нарождается, менее достойна, чем живопись, которая при помощи глазури становится вечной». Аналогично — у Дж. Вазари, переходя к обзору искусства «нашего времени», замечает, что и тут «глаз служит нам гораздо лучшим проводником и судьей, чем ухо» (цит. по кн.: Эстетика Ренессанса: В 2 т. Т. 2. М., 1981. С. 362–364, 432). Этим, вероятно, объясняется и повсеместное распространение красочно иллюстрированных Библий в XVI–XVIII вв. (и даже в XIX веке, вспомним о Библии с рисунками Г. Доре), у истоков которого стоял никто иной, как М. Лютер: под его непосредственным наблюдением первая из таких Библий была выпущена в Базеле в 1523 г., с гравюрами по рисункам — ни много, ни мало! — Ганса Гольбейна Младшего и Лукаса Кранаха Старшего.

литературы в предметной реализации вторичных (переносных) значений, в стремлении представить абстрактные понятия в зримой, предметно-наглядной форме»¹⁰⁹. Как станет очевидным из последующего анализа, в музыке И. С. Баха главнейшими из таких понятий, перешедших из области религиозно-идейной абстракции в художественную конкретику эмблематического выражения, были *Круг* и *Крест*. Первый из них — Круг — будучи объектом сколь естественно наблюдаемым, столь и уникальным в своих эстетических качествах (замкнутость, завершенная связность и возможность тотальной симметрии элементов), восходит еще к древнейшим космологическим представлениям, но разнообразно представлен и в центральных догматах христианства (Троица, Святое Причастие, пасхальная «чаша страдания» и т. д.), где отражает божественное совершенство мироздания. Второй же — Крест — связан с давними специфически-западными христианскими идеями «теологии креста» («Theologia Crucis»), заложенными в знаменитых словах Св. ап. Павла: «Я сораспялся Христу, И уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал., 2, 19–20), далее продолженными в средневековом учении о compassio (XII век) — слиянии с Богом через прямую индивидуальную сопричастность Страстям Господним («не смогут гвозди ранить Распятого иначе, нежели пройдут до рук *твоих* и ног *твоих*» — Б. Клервосский), но особенно выделенными в предреформационных и реформационных учениях И. Таулера и М. Лютера, очень близких И. С. Баху как протестанту (кстати, сочинения обоих этих авторов находились в личной библиотеке композитора)¹¹⁰. Отсюда — буквальная пронизанность всей его музыки крестной эмблематикой, которая заставляет нарративное время текста — энергетически-звукоинтонационную «разверстку» прямо или скрыто стоящего за ним

¹⁰⁹ Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. М., 1982. С. 78.

¹¹⁰ О влиянии идей «Theologia Crucis» на становление и развитие жанра Пассионов в Германии см.: Габай Ю. Некоторые экстрамузыкальные аспекты страстного жанра «Summa Passionis» // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса (Московская консерватория 27 сентября — 1 октября 1989 г.). М., 1989. Чувственный реализм видения Страстей Христовых — отличительная черта и красочно-пламенеющей немецкой религиозной живописи XV–XVI вв. (М. Грюневальд, Й. Раттеб), хронологически не столь далекой от И. С. Баха. Обосновывая влияние на этих художников идей средневековой немецкой мистики, с характерным для нее «экстремизмом возбужденной религиозной фантазии», О. Бенеш приводит слова св. Бригитты из ее «Откровений о жизни и страстях Иисуса Христа и его матери пресвятой девы Марии»: «Корона из терний вдавилась в Его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала многими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда Он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закатились. Колени изогнулись в одну сторону; ступни ног извилились вокруг гвоздей, как если бы они были вывихнуты... Судорожно искривленные пальцы и руки были простерты» (см.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973. С. 79–80).

Евангельского Слова — то и дело «свертываться», семантически «сгущаться» в точку вечно актуального Распятия — христианского окна в трансцендентный мир. В зависимости от художественного контекста Крест в музыке И. С. Баха многообразно воплощается в виде наглядной эмблемы и страстных мук и смерти Христа, и христианской религии, и даже самого композитора (крестообразная монограмма *BACH* — третья тема Заключительной фуги «Искусства фуги»)¹¹¹. Закономерно, что в баховском *W. Kl.*, как и в *Пассионах*, основной центр тяжести приходится именно на события Страстной недели: их семантика прямо выявлена Б. Яворским в четырнадцати прелюдиях и фугах, но при этом, однако, трансцендентный свет Креста падает и на другие микроциклы *W. Kl.*, казалось бы, напрямую не связанные со страстным сюжетом.

Оттого, наверное, и проистекает специфическая полисеманτικότητα баховской музыки, важнейшим проявлением которой становится противоречие полярных смыслов не только на уровне контраста «прелюдия–фуга» (идея свободы и идея порядка), но и внутри каждой части этой пары¹¹². Аналогично риторическим приемам его можно назвать содержательным *antitethon* (прелюдия и фуга *B-dur* из I тома или *a-moll* из II).

Другой случай, также вытекающий из «круговой» или «крестной» эмблематики, — это наращивание вариантного в своих проявлениях, но единого по сути смысла, риторически — содержательное *multiplicatio* (прелюдия и фуга *b-moll* из I тома, где все конструктивные приемы: и риторические фигуры, и интонационная связь с хоралом, и числовая символика — говорят по-разному, но в целом только об одном — о смерти Спасителя). Сложный случай — фуга *cis-moll* из I тома, где происходит скрытая аффектно-смысловая модуляция из сферы страдания к сфере мужества принятия воли Отца, аффекту бодрости или отваги, типичной для протестантизма оптимистической победе христианской веры.

¹¹¹ Тот факт, что происходит это не только в predeterminedных духовным сюжетом вокально-инструментальных жанрах, но также в жанрах светской инструментальной музыки, косвенно подтверждает и Г. Бесселер, заметивший, что после 1720 г. клавирные сочинения И. С. Баха наполняются выразительными мелодическими оборотами кантат, связанными с воплощением религиозных образов: «хотя слова текста теперь отпадают, остается действенной область аффектов, с которыми была первоначально связана экспрессивная мелодика: представление о страданиях и смерти Иисуса Христа» (Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов ГДР. М., 1960. С. 81. — Курсив мой. — А. К.).

¹¹² Касаясь специфики «медитативного мышления» И. С. Баха и ссылаясь на примеры из книги А. Швейцера, В. Медушевский справедливо отмечает, что композитор «прибегает к соединению символов с разным, даже противоположным значением... Пространство смысла сокращает расстояния и делает возможным мгновенные переключения и любые одновременные сочетания» (Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха // Полифоническая музыка. Вопросы анализа: Сб. тр. Вып. 75 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. С. 99).

Прелюдия и фуга C-dur из I тома

«БЛАГОВЕЩЕНИЕ»

ИОАНН, 1, 1–5:

- 1 В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.
- 2 Оно было в начале у Бога.
- 3 Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть.
- 4 В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков.
- 5 И свет во тьме светит, и тьма не объяла его.

П р е л ю д и я

ЛУКА, 1, 26–28:

26 В шестый же месяц послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет.

27 К Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария.

28 Ангел, вошед к ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами.

Сущность ее — «ангельский свет, чистота, надежда» (*Б. Яворский*), изначально заложенные в «белой», не омраченной ни единым ключевым знаком, тональности¹¹³. Соответственно сказанному, в прелюдии безраздельно господствует аффект умеренности — столь почитаемая И. С. Бахом музыкально-эмоциональная альфа и омега религиозной этики протестантизма (к тому же выводу нас подведут и наблюдения за содержащейся в этом микроцикле числовой символикой)¹¹⁴. Прелюдия является квазиимпровизационной музыкальной настройкой на весь грандиозный темперированный цикл И. С. Баха, совершенный и бесконечно многообразный космос которого, в свою очередь, впоследствии даст мощнейший творческий импульс шедеврам В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Д. Шостаковича и других композиторов XX века. Спокойное равновесие слышится в лютнеобразной фактуре, которая ассоциируется со средневековыми изображениями ангелов, играющих на музыкальных инструментах. Трехслойность же ее символически может быть истолкована как параллельное (наподобие барочного театра) сосуществование трех

¹¹³ Здесь и далее автор намеренно не приводит сведения о семантике тональностей в эпоху барокко, поскольку глубоко убежден в том, что гений И. С. Баха на триста лет вперед задал европейской профессиональной музыке основные содержательные аспекты большинства тональностей.

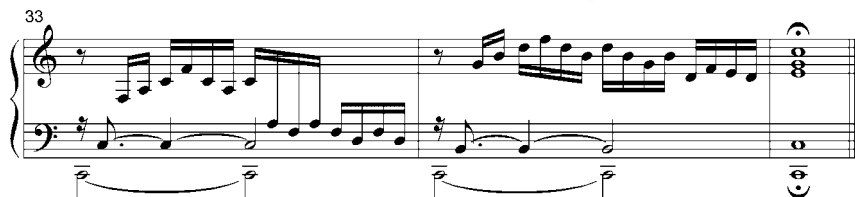
¹¹⁴ По «совершеннейшему убеждению» М. Лютера, «...после теологии нет такого искусства, которое могло бы равняться с музыкой, ибо после теологии лишь она одна создает то, что вызывает одна теология, а именно *спокойное и ясное состояние духа*; это оттого происходит, что дьявол — возбудитель тягостных забот и беспокойных блужданий — бежит так же от звуков музыки, как от слова теологии» (цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 381. — Курсив мой. — А. К.).

ипостасей: земная твердь — бас, человек — средний голос, арпеджио в правой руке — небо. С другой стороны, число три — это символ Божественной Троицы, абсолютной и нерушимой гармонии.

Поскольку для творца эпохи барокко мир по-прежнему мыслится как целостно-неделимая система символических соответствий, то в его музыке капелла земная есть отражение капеллы небесной. Поэтому прелюдия C-dur — не только «величественный портал,... достойное всего цикла возвышенное введение, доставляющее, говоря словами... Бузони, „по благозвучию и формальной закругленности необычайное музыкальное удовлетворение“»¹¹⁵, это также и «тресветлое» (ибо фактурно трехслойное) окно в само мироздание, освященное Логосом — Божественным Словом, появляющимся в конце прелюдии в виде двух речитативных фраз в партии правой руки (тт. 33–34) (нотный пример 20).

20

И. С. Бах. W. Kl. I, прелюдия C-dur, тт. 33–35



Они вполне могут быть истолкованы как эмблема «Благой Вести», вообще Слова, лежащего, по приведенным словам Св. ап. Иоанна, в начале всех начал.

Ф у г а

ЛУКА, 1, 38:

38 Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел.

Ее тема интонационно близка хоралу «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Что Господь хочет, то во благо»), особенно его начальной строфе, инициированной квартовым скачком с дальнейшим поступенным восхождением от I к V ступени (по Б. Яворскому, символ «постижения воли Господней — восходящий тетрахорд»), а также третьей строфе («Er ist mein Gott, der in der Not...» — «Он мой Господь, который в нужде моей...») — нисходящей по квартам мелодической секвенции (нотные примеры 21а, б).

Присутствие в теме фуги C-dur кварты с присущей ей семантикой фанфарной призывности в качестве опорной, системообразующей линейную четырехголосную ткань интонации, а также типичные

¹¹⁵ Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 118.

21a

Fuga à 4

И. С. Бах. W. Kl. I, тема фуги C-dur



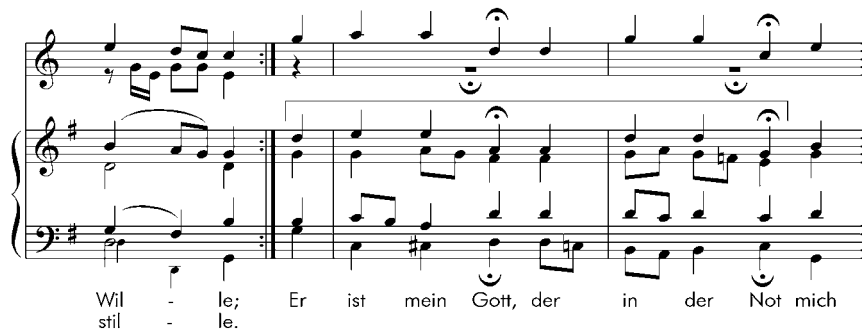
216

Хорал «Was Gott tut, das ist wohlgetan»¹¹⁶

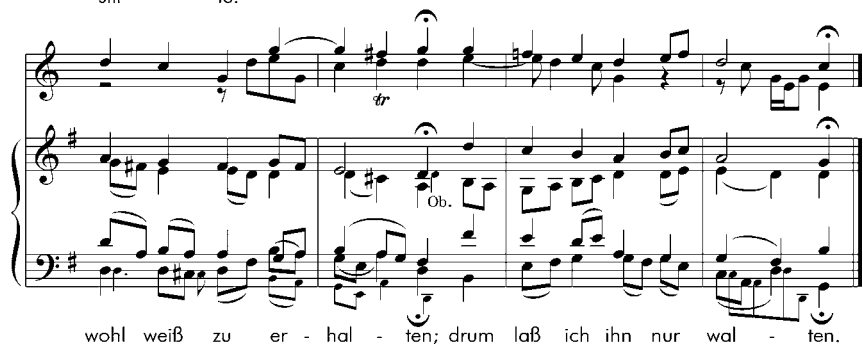
Corno I. II



{ Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, es bleibt ge - recht sein
wie er fängt mei - ne Sa - chen an, will ich ihm hal - ten



Wil - le; Er ist mein Gott, der in der Not mich
stil - le.



wohl weiß zu er - hal - ten; drum laß ich ihn nur wal - ten.

¹¹⁶ Примеры протестантских хоралов в обработке И. С. Баха приводятся по изд.: J. S. Bach. Mehrstimmige Choräle. Bd. I-II. // Völlig neu durchgesehene und berichtigte Ausgabe, besorgt von Fr. Smend. Leipzig, Ed. Pet. (№№ 4264a, 4264b).

признаки формы старинного ричеркара (непрерывное, данное без интермедий, но с многочисленными стреттами, проведение темы во всех голосах) соответствует эмоциональному состоянию Марии после получения ею Благой вести — бодрости (по И. Вальтеру) или отваге (по А. Кирхеру), с которыми она подчиняется воле Господа («се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему»).

Согласно представлениям разных христианских конфессий, ангелы являются проводниками между Богом и человеком. Наверное, этим и объяснима важность для данной фуги «ангельского» (по А. Веркмайстеру) числа 4: в начальном поступенном восходящем ходе в объеме кварты, последующей нисходящей квартовой секвенции и кодетте темы, состоящей из 12-ти шестнадцатых — по четыре в трех группах (последнее можно интерпретировать и в качестве намека на 12 апостолов, сопровождавших Христа, и на число 12 как символ христианской церкви, и даже, как отметил Ю. Петров, на сумму числовых эквивалентов букв греческого слова Евхаристия — Св. Причастье — 444). Наконец, фигура *anabasis* в конце фуги зримо передает образ отлетающего на небо Ангела, который, по тонкому замечанию Б. Яворского, «исчезает, дважды оглянувшись на Марию»: вероятно, речь шла о пунктированных шестнадцатых в партии альты в двух последних тактах (нотный пример 22).

22

И. С. Бах. W. K1. I, фуга C-dur, заключительные такты



Преисполненность прелюдии и фуги C-dur в целом немеркнущим светом божественной истины и предвечной красоты отражена и в некоторых аспектах заключенной в ней числовой символики, которые до сих пор ускользали от внимания исследователей. Так, общее количество тактов во всем микроцикле — 62, корневое число которых составляет восемь ($6 + 2 = 8$); то же число получаем и в результате сложения цифр, составляющих число 35 — количество тактов прелюдии ($35 = 3 + 5 = 8$). Восемь же, по приведенному выше толкованию А. Веркмайстера, — это «первое кубическое число», делающее гармонию «полной».

Тем более впечатляет антитеза между одноименными прелюдией и фугами C-dur и c-moll, обнаруживающая признаки межтекстового релята, но с особым символическим смыслом, прекрасно вписанным в контекст барочного универсализма художественного

мышления, его устремленностью к эмблематическому пояснению тайных связей микро- и макрокосма. В I томе W. Kl. И. С. Баха два микроцикла in C не просто контрастны, но во многом зеркально-симметричны: гармонический план первой части прелюдии c-moll — прямое отражение прелюдии C-dur, но с минорной инверсией мотивов и стремительным беспокойным движением шестнадцатых — изображении адских вихрей, явных признаках аффекта гнева; тема фуги c-moll в скрытом двухголосии, одногласно «распрявленным» в ее конце в нисходящем ходе *as-g-f-es*, противоположна начальному восходящему тетраходу фуги C-dur — символу «постижения воли Господней», и, следовательно, в таком контексте может пониматься в качестве символа «постижения воли противостоящего Ему» — Дьявола. Поэтому «портал» I тома W. Kl. с позиций экстрамузыкальной семантики (возрастающей от «частных» у Б. Яворского моментов евангельского повествования до всеобщей религиозной космогонии) — двоичен, как двойственно и само христианское мироздание в извечной борьбе противоположных сил: C-dur — тихое торжество Света, спокойствия, космической гармонии, c-moll — напротив, Мрака, гнева, дисгармоничного хаоса. Происходящее в двух первых прелюдиях и фугах из I тома баховского собрания можно, как нам представляется, очень удачно «перевести» на литературный язык Дж. Марино — одного из первых «бароккистов» итальянской поэзии XVII века. Приведем его слова с краткими комментариями (в квадратных скобках):

«После того, как извечный Маэстро сочинил и представил свету дня прекраснейшую музыку Вселенной, он распределил партии и каждому назначил соответствующую: там, где он взял наивысшую ноту, ангел пел контральто, человек — тенором, а множество зверей — басом [это словно бы прямо сказано о трехслойной фактуре прелюдии C-dur!]. Ноты там были ступенями престола, ключи раскрывали божественные заповеди, линейки указывали направление природных законов, а слова хвалили Творца. Белые и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы — ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые — муравьям.

В то время как Господь, первосущий и всему предстоящий, отсчитывал такт и сообщал правила гармонии вскоре после сотворения мира и разделения всех вещей, в самом прекрасном истоке времен, когда только начался концерт, появился некий, его смутивший и нарушивший. Люцифер был первым вышедшим из ритма [не его ли музыкальная эмблема — фигура *passus duriusculus*, гармонически вдруг „смутившая“ и прелюдию C-dur, и тоже в самый прекрасный ее миг, в точке „золотого сечения“ — с т. 21 из общего количества 35 т.?]. Оставив свою партию, он обратился к партии самого владыки. Повысив голос, он сказал: „Я взберусь на вершину Аквилона и уподоблюсь высочайшему“.

Что же сделал исправитель музыки? Он удалил Люцифера из райской капеллы. И, изгнанный из хора счастливых певцов, Люцифер был пленен постоянными диссонансами ада. Но вот возник новый беспорядок. Человек, обратясь душой к пагубному примеру и преклони свой слух к дьявольским наущениям, также покинул свою партию, потерял равным образом правильный тон и последовал фальцету лживого голоса, возносившего его высоко: „Будете, как боги, познаёте добро и зло“. И человек стал со всем в разладе и раздоре [и падший ангел Люцифер, и соблазненный им человек, кажется, слышны в адских диссонантных „завихрениях“ фигуры *circulatio* первой части прелюдии *c-moll*, тт. 1–27]. Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально [ладовая и пространственно-вертикальная инверсия мотивов прелюдии *C-dur* в прелюдии *c-moll*]. Тогда Маэстро хора рассердился; воспламенившись гневом, полный негодования, он бросил партитуру на землю [органный пункт *G* в виде целой ноты в т. 28 прелюдии *c-moll* и обозначенное композитором неистовое *Presto* — кульминация гневных шестнадцатых — до т. 34] и в сердцах едва не разорвал ее на части.

Разве партитура — не наш мир, исполненный, как уже было сказано, музыкальными соразмерностями? А когда Маэстро отшвырнул партитуру, разве не настал всемирный потоп, дабы уничтожить мир?»¹¹⁷.

Прелюдия и fuga B-dur из I тома

«ПОКЛОНЕНИЕ ПАСТУХОВ»

П р е л ю д и я

ЛУКА, 2, 8–14:

8 В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего.

9 Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла их; и убоялись страхом великим.

10 И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям:

11 Ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь;

12 И вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях.

13 И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее:

14 Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение.

¹¹⁷ Текст Дж. Марино в переводе И. Голенищева-Кутузова цит. по кн.: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 622. Противоречия с приведенной выше сюжетной трактовкой микроциклов *C-dur* и *c-moll* легко снимаются благодаря наверняка хорошо знакомому И. С. Баху принципу христианской экзегезы — искусства толкования Св. Писания, когда «в Ветхом завете скрыт Новый, в Новом завете раскрыт Ветхий» (*Блаженный Августин*. Об обучении оглашаемых // Богословские труды, 15. М., 1976. С. 29).

Контрастная безрепризная двухчастная форма прелюдии последовательно раскрывает ход описанного Евангелистом Лукой события — явление Ангела пастухам, его «полеты, игру, хор» (*Б. Яворский*), возвещение и прославление великого события Рождества Христова.

Мажор, подвижный темп, подразумеваемая при исполнении повышенная внятность пальцевого артикулирования каждого звука в первой части прелюдии (тт. 1–10) отражают образ Ангела, принесшего пастухам в соответствующем им пасторальном B-dur «великую радость». Постепенно спускающийся с небес на землю (несколько звеньев нисходящей секвенции — фигура *katabasis*), он, в согласии со средневековыми иконографическими канонами своего рождественского изображения, играет на струнном инструменте: композитор здесь явно имитирует на клавире скрипичный прием игры *arpedgiato* на трех струнах. Что касается проведения фигуры *passus duriusculus* в нижнем голосе (тт. 6–7), то она, по-видимому, призвана музыкально-риторически откомментировать испуг пастухов («и убоялись страхом великим»). Яркой разделительной чертой между первой и второй частью прелюдии (тт. 10–20) служит другая фигура — *saltus duriusculus*, уменьшенная кварта — эмблема внезапного появления «многочисленного воинства небесного». Чудесная значимость этого события подчеркнута редким представлением самой фигуры *saltus duriusculus* — гигантским регистровым разрывом объемом в три с половиной октавы (по аналогии с музыкальным изображением надвое разорвавшейся завесы храма Иерусалимского в момент смерти Христа в № 73 из баховских «Страстей по Матфею»). Далее же в пунктирных ритмах полнозвучных аккордов отчетливо слышится скандирование слова «Gloria» («Gloria in exelsis Deo et in terra pax» — «Слава в вышних Богу и на земле мир») «небесным воинством», одновременно кружащимся тридцатьвторыми вокруг пастухов и в последнем такте прелюдии «отошедшим от них на небо» (фигура *anabasis*) (см. нотный пример 23).

Ф у г а

ЛУКА, 2, 15–20:

15 Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем, и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь.

16 И поспешивши пришли, и нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях.

17 Увидевши же рассказали о том, что было возвещено им о Младенце Сем.

18 И все слышавшие дивились тому, что рассказали им пастухи.

19 А Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце Своем.

20 И возвратились пастухи, славя и хваля Бога за все то, что слышали и видели, как им сказано было.

The image displays the first system of a musical score, spanning measures 10 to 20. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is in B major, as indicated by the key signature and the presence of B notes. The score is divided into six measures, each beginning with a measure number (10, 12, 14, 16, 18, 20) in the left margin. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The word "Glo-ri-a" is written above the staff in measures 10, 12, and 14. The score concludes with a double bar line at measure 20.

10

Glo-ri-a

12

Glo-ri-a

14

16

18

20

Тема фуги, с одной стороны, преисполнена сакральным смыслом: интонационно близкая рождественскому хоралу «Nun Komm, der Heiden Heiland» («Грядет язычников спаситель»), она провозглашает момент зарождения новой истинной религии в лике появившегося на свет Младенца Иисуса. С другой стороны, как отмечал Б. Яворский, она несет и яркие изобразительные детали. Каждое из составляющих ее трех мотивных образований ассоциируется с определенным действием: восходящая кварта — с жестом приветствия пришедших поклониться пастухов, нисходящая секунда — с их непосредственным поклоном, а «незатейливые» шестнадцатые в кодетте — с простонародной игрой на волынке или соответствующем ей по тембру и характеру звучания более древнем инструменте. В кодетте, однако, присутствует классический образец фигуры *circulatio*, а потому представляется возможным интерпретировать здесь ее смысл иначе — как радостное и священное славословие, *Alleluia* родившемуся Спасителю, далее удвоенное в терцию, сексту и дециму (ведь И. С. Бах аналогично поступает, в частности в № 1 из своего *Magnificat*, интонационно воплощая в D-dur смысл слов «Величит душа моя Господа» — см. Пример 8). В конце фуги (тт. 45–46) оно звучит, как эхо, в гулком отдалении нижнего регистра, отражении удаляющихся от яслей пастухов («И возвратились пастухи, слава и хвала Бога») (нотный пример 24).

24

И. С. Бах. W. Kl. I, fuga B-dur, кода



Прелюдия и fuga B-dur замечательна тем, что помимо основного иллюстративно-риторического слоя — явления Ангела и небесного воинства пастухам и их поклонения Младенцу — включает в себя и другие экстрамузыкальные семантические аспекты, связанные со второстепенными в данном случае персонажами и моментами евангельского повествования, но в то же время отражающими отмеченное выше устремление барочного произведения к полноте выражения всеобщего упорядоченного целого, особенно если речь идет о полноте религиозно значимых связей. Микроцикл состоит из 68-ми тактов, которые в точности соответствуют сумме порядковых номеров букв, составляющих латинское слово *Virgo* — Дева. Кроме того, в прелюдии метрический такт не совпадает с реальным, выписанным композитором, и составляет лишь его половину. Метрических тактов насчитывается поэтому вдвое больше: не 20, а 40.

Последнее же число соответствует другому латинскому слову, а именно — *Maria*. Таким образом, символически-числовой слой содержания микроцикла обнаруживает присутствие Девы Марии. Но при этом в 33-м полутакте (метрическом такте) прелюдии проходит фигура *saltus duriusculus* в варианте креста (см. Пример 22), что составляет еще один, зрительно-эмблематический, содержательный слой — образ Христа, распятого спустя 33 года.

Все это явно свидетельствует о том, что В-dur'ный «придел» интерьера I тома баховского W. Kl. подобен средневековой иконе, где в центре изображения помещается лик святого, а окружающие его по бокам клейма раскрывают отдельные эпизоды его жизни, духовных подвигов, мученической смерти.

Прелюдия и fuga A-dur из I тома

«ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ»

МАТФЕЙ, 2, 1–3, 7–12:

1 Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с востока, и говорят:

2 Где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему.

3 Услышав это, Ирод царь встревожился, и весь Иерусалим с ним.

7 Тогда Ирод, тайно призвав волхвов, выведал от них время появления звезды

8 И, послав их в Вифлеем, сказал: пойдите, тщательно разведайте о Младенце, и когда найдете, известите меня, чтобы и мне пойти поклониться Ему.

9 Они, выслушавши царя, пошли. И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец.

10 Увидевши же звезду, они возрадовались радостью весьма великою,

11 И вошедши в дом, увидели Младенца с Мариєю, Матерью Его, и падши поклонились Ему; и открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну.

12 И получивши во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою.

По мысли Б. Яворского, данный микроцикл является музыкальным воплощением распространенного в религиозной живописи сюжета «трех волхвов» — «старик, юноша, негр, который следует за ними, вращая глазами, как часто в живописи того времени изображали негра, звезда, указывающая путь...». Прелюдия — тройная fuga с совместной экспозицией тем, нижний голос которой поначалу содержит размеренные четверти (типичная для И. С. Баха «фигура шага») и, возможно, передает степенное движение волхвов, а ритмически и фигурационно «расцвеченный» вспомогательными звуками верхний голос — образ негра, вращающего глазами. Важно, что объек-

том мелодического «расцветивания» прелюдии и является начальная фраза прямо соответствующего названному сюжету рождественского хора «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасно светит утренняя звезда»), распеваемая, в частности, на слова о «сердечной радости сокровищу, обретенному от А до О, от начала и до конца» (нотные примеры 25a, б).

Тема **фуги** примечательна тем, что начинается со звука a^1 , отделенного четырьмя восьмыми паузами от последующей основной ее части и тем самым приобретающего свойство отдельного мотива (в этом отношении И. С. Баха, пожалуй, не смог превзойти даже Л. Бетховен с его аккордом-мотивом во вступлении к 8-й «Патетической»

25a

И. С. Бах. W. Kl. I, прелюдия A-dur, тт. 1-4



25б

И. С. Бах. Хорал «Wie schön leuchtet der Morgenstern»

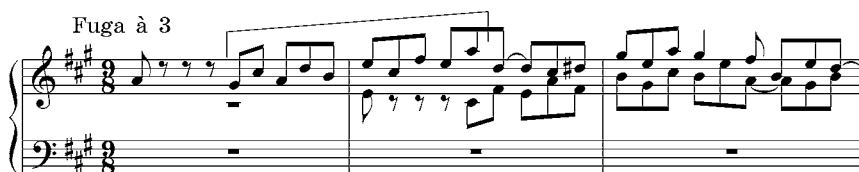
{ Wie bin ich doch so herz-lich froh, daß mein Schatz ist das
er wird mich doch zu sei-nem Preis auf-neh-men in das

A und O, der An-fang und das En-de;
Pa-ra-deis, des klop-f ich in die Hän-de.

Сонате). Образно-ассоциативным отблеском этого уникального мотива всего лишь из одного тона и является луч зажегшейся Вифлеемской звезды, которая, по Писанию, шла как раз *перед* волхвами, направляя их путь прямо к дому Марии с Младенцем¹¹⁸. Благодаря этому становится понятным скрытый смысл основной части темы с ее лихо «взбегающей» по квартам мелодической секвенцией и коротким нисхождением: это движение волхвов, устремленных туда, куда звезда «пришла и остановилась над местом, где был Младенец» (достигаемая секвенцией верхняя нота a^2), и мотивно-символическое

26a

И. С. Бах. W. Kl. I, фуга A-dur, тема



26б

Хорал «Freuet euch, ihr Christen alle» (заключительная строфа)



¹¹⁸ Нашу мысль по-своему подтверждает А. Чугаев, говоря об оригинальности темы фуги A-dur I тома, он отмечает, что «ее начальный импульс — одиночный изолированный звук с последующей долгой паузой — в отличие от обычных импульсивных интонаций (ср., например с фугой E-dur I) фактически лишен движения и воспринимается скорее как момент „настороженного внимания“ (или „ожидания“), чем как привычный энергетический источник» (Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975. С. 129). Добавим, что И. С. Бах выделяет именно «начальный» (в соответствии с гвидоновой традицией) тон a — как знак светлого начала Евангелия, и если произнести его не на музыкальном инструменте, а буквально — человеческим голосом, — то он станет тихим возгласом удивления рождественскому чуду Вифлеемской звезды! Вспомним и о приведенных словах об обретенном «сокровище от А до О» (фактически — от альфы до омеги, или, как разъясняется в тексте, «от начала и до конца») из хораля «Wie schön leuchtet der Morgenstern», лежащего в основе предшествующей прелюдии.

олицетворение самого их поклонения. Мало того, квартетовые интонации темы находятся в близком интонационном родстве с заключительной строфой рождественского хора «Freuet euch, ihr Christen alle» («Возрадуйтесь, все христиане»), распеваемой на обращенные к Младенцу-Иисусу слова: «Благодать на благодать! Ты ведь — солнце милости» (нотные примеры 26а, б).

В фуге есть и еще один тематический элемент, по мере продвижения к ее окончанию приобретающий все большее значение, — *circulatio* шестнадцатых во втором противосложении. В контексте рождественского сюжета его семантика — совершенство фигуры круга, который, вновь наподобие № 1 из баховского *Magnificat*, «в устах» благодарящих «золотом, ладаном и смирной» волхвов прославляет величие Господа и его Творения (с этой точки зрения характерна символика числа тактов в прелюдии и во всем микроцикле в целом. Это, соответственно, 24 и 78; оба они легко приводятся к 6, или числу, по А. Веркмайстеру, «изображающему» шесть дней творения — ветхозаветному соответствию новозаветного Рождества: $2 + 4 = 6$, $7 + 8 = 15 = 1 + 5 = 6$). С другой стороны, приобретая к концу фуги значение, сравнимое со второй ее темой, эти шестнадцатые вносят в ее структуру явную тематическую асимметрию (легко заметную и на слух, и на глаз), что вполне соответствует приведенным выше словам Евангелиста об «ином пути» отхода волхвов в «страну свою».

Прелюдия и fuga G-dur из II тома

«РАЙ И ГРЕХОПАДЕНИЕ.
ИСКУШЕНИЕ ЕВЫ ЗМЕЕМ»

Первая часть этого микроцикла — «беззаботно проносящаяся прелюдия» (А. Швейцер) — благодаря избранному композитором идиллически-пасторальному G-dur, прозрачной легкости фактуры, повышенной мажорности тонального плана и почти полному отсутствию хроматизированных риторических фигур ассоциируется с поистине блаженной картиной, изображающей «прелести райской жизни, журчание ручьев и спокойное движение деревьев» (Б. Яворский).

Между тем, приведенная русским ученым содержательная интерпретация этого микроцикла — ветхозаветный сюжет грехопадения прародителей — связана главным образом с его трактовкой фигуры *circulatio* в теме **фуги**, которая «извивается наподобие змеиных колец». В самом деле, у И. С. Баха, который вообще был чрезвычайно склонен к воплощению в музыке любых образов и объектов движения, фигура *circulatio* в значении соблазняющего, искушающего или угрожающего дьявола чрезвычайно распространена. На это справедливо указывал еще А. Швейцер, отмечавший, что «дьявол для Баха — заманчивый образ» и приводивший в качестве убедительного

4. Aria

Viol. II
Va.
Ob.
Ob. I, II
Viol. I, II
Va.
Bc.

5

10

15

A Basso

Höl - li-sche Schlan-ge, wird dir nicht

Viol. II
Va.
Va.
piano



примера басовую арию (№ 4) из рождественской Кантаты «Dazu ist erschienen der Sohn Gottes» («Для того-то и явился Сын Божий») BWV 40. Текст ее — «Адский змей, тебе не страшно? Ныне родился тот, кто, победив, размоет тебе голову» — зримо комментируется в оркестре извилисто-круговым движением по звукам трезвучий, которые, словно мощными ударами ног, «раздавлены» властными акцентами пунктирных ритмов¹¹⁹ (нотный пример 27).

Вспоминается и хор № 5 из 80-й «Реформационной» кантаты (см. Пример 4 и комментарий к нему). В таких случаях музыка композитора становится непосредственной проекцией лютеровского понимания дьявола не в переносном, а в самом прямом смысле: дьявол для него — присутствующее рядом с верующим христианином вполне реальное, живое и злое существо, с которым надо непрестанно бороться (как говаривал М. Лютер в «Застольных беседах», «дьявол хотя и не доктор и не защищал диссертации, но он весьма учен и имеет большой опыт; он практиковался и упражнялся в своем искусстве и занимается своим ремеслом уже скоро шесть тысяч лет. И против него нет никакой силы, кроме одного Христа... Поэтому кто хочет противиться Сатане, должен быть хорошо вооружен, имея всегда броней и панцирем Слово Божие и молитву»)¹²⁰. Закономерно поэтому, что на слух Б. Яворского семантику сатанинского соблазна несет и двухголосная Инвенция d-moll (правда, с оттенком «злобности» в виду наличия фигуры *saltus duriusculus*, уменьшенной септимы), и более сложная по скрытой содержательной концепции прелюдия и fuga d-moll из I тома («Грех и искупление»).

Впрочем, fuga G-dur из II тома воплощает не только Змея как такового, но и его «взаимоотношения» с ветхозаветной Евой. В интермедии (тт. 23–39) «действующие лица» этого барочного

¹¹⁹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С. 377.

¹²⁰ Цит. по ст.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте (комментарии) // Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 279.

сакрально-религиозного инструментального «театра» вступают в диалог: тут слышны искушающие вопросы Змея (тт. 24–25, 28–29) и сомневающиеся ответы Евы (соответственно — тт. 26–27, 30–31). Итогом их полифонической «беседы» закономерно становится победа Змея. Обольстительный соблазн его передают трели в верхних голосах (тт. 50, 52), но особенно — в «мужских» нижних (тт. 57–59, 61), после чего Змей «взвывается по дереву познания добра и зла, чтобы вручить прародителям яблоко искушения» (восходящие извивающиеся тридцатьвторые в тт. 62–64) «и, совершив соблазн, уползает вниз» (те же тридцатьвторые, но нисходящие в тт. 70–71)¹²¹ (нотный пример 28).

28

И. С. Бах. W. Kl. I, фуга G-dur, тт. 49–72



¹²¹ Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. С. 68.

Прелюдия и fuga fis-moll из II тома

«ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»

Прелюдия

МАТФЕЙ, 26, 1–2, 6–7, 12:

1 Когда Иисус окончил все слова сии, то сказал ученикам Своим:
2 Вы знаете, что чрез два дня будет Пасха, и Сын Человеческий предан будет на распятие.

6 Когда же Иисус был в Вифании, в доме Симона прокаженного,

7 Присупила к Нему женщина с алавастровым сосудом мира драгоценного и возливала Ему возлежащему на голову.

12 Возливши миро сие на Тело Мое, она приготовила Меня к погребению.

В целом функция прелюдии — «печальной арии с двумя сопровождающими голосами» (*Я. Мильштейн*), сопрано которой — «кантилена, полная любви и нежности... для гобоя д'амур, усыпанная триолями и прерываемая синкопами..., напоминает арию „Aus Liebe“ из „Страстей по Матфею“»¹²² (№ 58), — аффектный комментарий к начальным стихам гл. 26 Евангелия от Матфея («...и Сын Человеческий предан будет на распятие»). В его воплощении заметную роль играет начинающая прелюдию фигура *exclamatio* в верхнем голосе, горестность которой далее усилена окружающими ее тоны хроматическими вспомогательными звуками и синкопированно-изломанным ритмом (см., например, т. 3, т. 5). Но не менее значимым с точки зрения воплощения аффектов печали и любви, которые близки состраданию (по И. Вальтеру), является один из главных мотивов прелюдии — восходящее минорное трезвучие. Отчетливость его семантики — *pieta*, *Stabat Mater*, образ скорбящей Богоматери — выявляется в связи с его проведением, в частности, в хоровых партиях начального номера баховских «Страстей по Матфею» на слова «Придите, о дочери, помогите мне оплакивать». Поскольку этот же мотив в сходном образно-семантическом контексте встречается и в других прелюдиях и fugaх из W. K1. (помимо рассматриваемой прелюдии — в прелюдии f-moll из I тома — «Скорбящая Богоматерь», в fuga e-moll из I тома — «Посещение Марией Елисаветы» с дополнительным пояснением Б. Яворского — «Долина слез», через которую шла Мария), а также в иных инструментальных произведениях И. С. Баха (в Сарабанде из Французской сюиты h-moll, в I части Сонаты для скрипки и чембало h-moll), то согласимся с В. Носиной, которая связывает его с образами сочувственной печали в музыке композитора вообще и придает ему статус «*символа сострадания*»¹²³ (см. нотные примеры 29а, б, в).

¹²² Ландовска В. О музыке. М., 1991. С. 194.

¹²³ Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. С. 49.

29a

И. С. Бах. W. Kl. II, прелюдия fis-moll, тт. 1–6



29б

И. С. Бах. W. Kl. I, прелюдия f-moll, тт. 1–2



29в

И. С. Бах. W. Kl. I, fuga e-moll, тт. 1–3



Вместе с тем, обобщенные «скорбные размышления о предстоящем страдании (ариозо)» (Б. Яворский) этой прелюдии в некоторых моментах ее текста рационально и зримо «оплотняются» в виде музыкально-риторических и числовых эмблем конкретных явлений, описанных Матфеем. Например, в проходящей в т. 5 в среднем голосе фигуре *saltus duriusculus* в варианте «креста» прозревается будущее распятие, а в данных уже с первого такта триольных шестнадцатых (*circulatio*) мы можем размышлять о предшествующем самой Тайной вечере эпизоде возлиания «мира драгоценного». Что касается приведенных Евангелистом слов Христа о приготовлении «Меня к погребению», то и они также буквально «прочитываются», в частности в дважды проходящей в тт. 25–28 в нижнем голосе фигуре *passus duriusculus*. Сначала она дана здесь совместно с *anabasis* (эмблема мучительного восхождения на Голгофу — тт. 25–27), а после — и с *katabasis* — эмблемой смерти Христа (т. 28), дополнитель-

но разъясненной в следующем такте фигурой aposiopesis. Обратим внимание, что последняя появляется именно в т. 29, одном из числовых намеков на будущее трагическое событие: ведь 29 — это двойка и девятка, которые можно истолковать как **второе** лицо Троицы, испускающее дух в **девятом** часу, как о том и сказано в Евангелиях (другой числовой символ смерти — семерка, которая, по известной нам интерпретации А. Веркмайстера, «не образует консонанса» и «изображает крест», — сокрыт в количестве тактов прелюдии: их $43 = 4 + 3 = 7$). Поэтому, на наш взгляд, во всем цикле W. Kl. прелюдия *fis-moll* из II тома выделяется не просто тем, что в ней, как ни в какой другой, «сосредоточены трогательные и волнующие моменты интимного признания» и «сквозь сдержанность трехголосного изложения просвечивает истинная поэзия»¹²⁴. Она становится и одним из удивительно ярких и многогранных воплощений всеобщей для эпохи барокко антиномии сенсуального и символического, впрочем, гармонично примиряемой светом евангельского Слова.

Ф у г а

МАТФЕЙ, 26, 20–21, 25–28:

20 Когда же настал вечер, Он возлег с двенадцатью учениками;

21 И когда они ели, сказал: истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня.

25 При сем и Иуда, предающий Его, сказал: не я ли, Равви? *Иисус* говорит ему: ты сказал.

26 И когда они ели, Иисус взял хлеб и благословив преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое.

27 И взяв чашу, и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все;

28 Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов.

Поначалу fuga, казалось бы, является непосредственным продолжением предшествующего скорбного ариозо, однако по мере полифонического развертывания всех ее трех тем мы убеждаемся в том, что она высвечивает иные в сравнении с прелюдией смысловые аспекты сюжета Тайной вечери.

Первая ее тема тесно связана с тематизмом предшествующей части *fis-moll*'ного микроцикла — тот же лишенный хроматизмов неспешный темпоритм тихого, печально-доверительного тона, та же фигура *exclamatio* (тут в виде восходящей сексты *fis-d*¹) и то же «заглавно-повествовательное» трезвучие, но последнее представлено теперь не в восходящем, а в нисходящем направлении. Это дает основание провести параллель между этой темой и темой фуги *h-moll* из I тома W. Kl. Добавим, что сходный по интервальному строению

¹²⁴ Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 309.

30a

Fuga à 3

И. С. Бах. W. Kl. II, фуга fis-moll, тт. 1-8

30б

Fuga à 3

И. С. Бах. W. Kl. II, фуга h-moll, тт. 1-6

30в

И. С. Бах. Месса h-moll, № 15 («Et incarnatus»), тт. 1-6

Lento

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Continuo

senza sordino

senza sordino

senza sordino

coll' arco e staccato

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Qui tol - lis pec - ca - ta

6 7 6 5 9^b 8

мотив лежит и в основе фуги h-moll из II тома, причем во всех случаях наблюдается прямое отражение начальных интонаций скорбных частей Высокой Мессы И. С. Баха, в первую очередь ее № 8 — «Qui tollis peccata mundi» («Взявший на себя грехи мира сего») и № 15 — «Et incarnatus» («И воплотился, и стал человеком»). Поэтому, по аналогии с предыдущим случаем трезвучия восходящего — «символа сострадания», этот мотив мы определим как **«символ искупительного вочеловечивания»** (нотные примеры 30а, б, в, г).

Благодаря осознанию его семантики становится понятной идея не только первой темы фуги — обобщенное восклицательное высказывание (exclamatio) о трагичности земного пути вочеловечившегося Господа — но и всей ее экспозиции (тт. 1–20), которая выявляет тонкие и образно-контрастные риторические и мотивно-символические

проекции этой идеи, связанные именно с Тайной вечерей: предсмертное томление Христа (фигуры *saltus duriusculus* и *tnesis* в первом противосложении — тт. 4–6) и прославление данного Им через учеников Нового завета (ибо нисходящие синкопированные мелодические линии интермедии в тт. 7–8 весьма сходны с заключительной строфой пасхального хораля «Christ lag in Todesbanden» — «Христос лежал в оковах смерти», распеваемой на слово «Halleluja» — см. Пример 52б).

Вторая тема фуги представляет собой типичное для музыки И. С. Баха воплощение страданий и смерти. Построенная из сочетания фигур *saltus duriusculus* и *katabasis*, она напоминает «тему креста», проходящую еще в т. 5 прелюдии (звуки *gis-a-fis-eis*), но данную теперь, как трубный глас, наступательно грозно, неотвратно судьбоносно, в многократном своем фугированном умножении, почти без интермедийных отдыхов, напоминая ричеркар. Несомненно ее сходство с темой «Den'n Toten er das Leben gab» («Через смерть он даровал жизнь») из № 35 «Страстей по Матфею», завершающего как раз эпизод предательства Иуды и пленения Христа. Видимо, не случайно и А. Казелла, услышав во второй теме характерные черты стилистики хроматически-экспрессивных мадригалов К. Монтеверди, даже подтекстовал ее итальянскими словами, смысл которых вполне выражает злую волю Иуды: «Vorrei morir» — «возжелал смерти»¹²⁵ (нотный пример 31).

31

И. С. Бах. W. Kl. II, fuga *fis-moll*, вторая тема
(с пометками А. Казеллы)



Но из всех трех тем фуги *fis-moll* самое непосредственное отношение к Тайной вечере имеет, по-видимому, последняя. В ее основе лежит фигура *circulatio*, в данном контексте интерпретированная Б. Яворским в качестве символа чаши Причастия (Евхаристии) — таинства пресуществления вина и хлеба в кровь и плоть Христову. Истолковывается она и в качестве эмблемы двенадцати апостолов, изображаемых обычно в момент Причастия с окружающим их головы нимбом, за исключением Иуды (например в иллюстрированных для домашнего пользования Библиях), чему точно отвечает количество полных проведений темы — 12, лишь одно из которых (между прочим, в соответствии с часом смерти Спасителя, *девятое* от начала — тт. 47–49) дается «неправильно», в обращении. В таком контек-

¹²⁵ Мнение А. Казеллы и его нотный пример приводятся по кн.: Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 313.

сте фигура *circulatio*, хоть и остается идентичной себе по выражению, но становится противоположной по смыслу (наподобие языкового омонима), лишается значения святого нимба и соответствует предательски-лживому ответу Иуды («Не я ли, Равви?») (нотный пример 32).

32

И. С. Бах. W. Kl. II, fuga *fis-moll*, тт. 36–50

36

II

I

III

39

IV

V

42

VI

VIII

44

VII

IX (Иуда)

47

49

В целом же рассмотренная прелюдия и fuga в многообразном, но гармонично упорядоченном музыкально-семантическом претворении евангельского сюжета сопоставима с высочайшими шедеврами мирового искусства, в частности «Тайной вечерей» Леонардо да Винчи.

Прелюдия и fuga *cis-moll* из I тома

«МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ»

ЛУКА, 22, 40–44:

40 Пришед же на место, сказал им: молитесь, чтобы не впасть в искушение.

41 И Сам отошел от них на вержение камня и, преклонив колена, молился,

42 Говоря: Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет.

43 Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его.

44 И находясь в борении, прилежнее молился; и был пот Его, как капли крови, падающие на землю.

Прелюдии, на наш взгляд, соответствуют первые две из приведенных выше строк Гл. 22 Евангелия от Луки. В скорбном ее ариозо (меланхолически-задумчивый *cis-moll* которого впоследствии претворится в «Лунной» сонате Л. Бетховена, а линия мотивно-интонационной преемственности протянется еще дальше, к *Arioso dolente* из III части бетховенской 31-й фортепианной Сонаты), с образом «воздевания рук вверх и бессильного опускания их» (Б. Яворский), по замечанию Ф. Бузони, «слышится приглушенное, лишь кое-где громче прорывающееся страдание, нечто в духе „Страстей“»¹²⁶.

Начинается прелюдия с чистой квинты — интонации, образуемой расстоянием крайних голосов, вероятно, передающей одиночество Христа, оставшегося на момент описываемых Евангелистом событий без учеников ради истовой молитвы. От нее исходят три интонационных луча, каждый из которых высвечивает различные смысловые оттенки евангельского эпизода Моления о чаше. Это, во-первых, поступенные нисходящие ходы (*katabasis*), которые пронизывают прелудию от начала до конца и словно скульптурно запечатлевают облик сосредоточенного в печальной молитве коленопреклоненного Учителя. Во-вторых, экспрессивные *exclamatio* — мелодические ходы на восходящую сексту, поначалу скрытые в арпеджиато секстаккордов, но постепенно со все большей силой прорывающиеся на фактурную «поверхность» верхних голосов прелюдии и приблизительно в «точке золотого сечения» (т. 25 из всего 39-ти) достигающие мелодической кульминации в верхнем голосе — пафос внутреннего голоса

¹²⁶ Бах И. С. Клавир хорошего строя. Обработал и пояснил... Ф. Бузони. М., 1941. С. 23.

The image displays a musical score for a two-staff instrument, likely a keyboard. The key signature is C minor (three sharps: F#, C#, G#). The score is divided into five systems, each containing two staves. The measures are numbered 25, 28, 31, 34, and 37 at the beginning of each system. The music is characterized by a complex, multi-voiced texture. Notable features include a triplet in measure 34 and various dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes a variety of note values, rests, and accidentals, creating a rich harmonic and melodic landscape.

Христа, с надеждой обращенного к Отцу Небесному. В-третьих, постепенное прораствание с того же момента «золотого сечения» фигуры *salus duriusculus* в варианте «темы креста» (например, т. 26 или т. 36) — первой темы фуги в обращении — символ неотвратимо приближающейся крестной муки (нотный пример 33).

«Крест», «запрятанный» в конце прелюдии в сложном сплетении ее голосов лишь как угадываемый символ, в первой теме тройной **фуги** становится прямым выражением аффекта страдания при мысли о реальности грядущего распятия (на него намекает и количество

тактов в фуге — 115, число, легко сводимое к семерке, хорошо известному нам по А. Веркмайстеру «изображению креста»: $1 + 1 + 5 = 7$). При этом происходящие события музыкально комментируются как явление поистине вселенского масштаба, ибо в последовательно восходящем от баса ко второму сопрано наращении полифонической вертикали экспозиции «темы креста» (*anabasis* ее реперкуussy) скорбно-трагический голос молящегося Христа словно бы устремляется к обители самого Его Отца Небесного. Исследователи генетически возводят первую тему фуги к начальным строфам хоралов «*Nun komm, der Heiden Heiland*» («Грядет язычников спаситель»), «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*» («Христос, Господь наш, пришел к Иордану»), «*Was mein Gott will, das g' scheh allzeit*» («Что мой Бог хочет, то сбудется»).

Столь же однозначно определяется и вторая тема фуги — тема «чаши страдания». Лежащая в ее основе фигура *circulatio* в верхнем голосе воспринимается в данном образно-семантическом контексте как риторический знак парящей в воздухе чаши — аллегории крестных мук, — помещаемой в канонических живописных изображениях сцены моления в Гефсиманском саду в правом верхнем углу картины.

Третья тема обычно интерпретируется как «символ предопределения» («Да свершится воля Твоя»), поскольку начинающий ее квартовый мотив лежит в основе хоралов с текстом, содержащим мысль о принятии воли Господа: «*Was mein Gott will, das g' scheh allzeit*» («Что мой Бог хочет, то сбудется»), «*Christ lag in Todesbanden*» («Христос лежал в оковах смерти»), «*Es ist gewisslich an der Zeit*» («Это непреложно в свое время»). Вместе с тем, по аналогии с фугой C-dur, ее вполне можно трактовать и в качестве эмблемы Ангела, явившегося Христу для укрепления его духа: ведь кварта, символизирующая ангельское число 4, в то же время обладает семантической призывной фанфарности, отваги, духовного мужества. Поэтому трудно согласиться с В. Носиной, которая, объективно констатируя исчезновение темы чаши и настойчивое стреттное проведение первой и третьей тем фуги в ее последнем, кодовом разделе, вслед за Б. Яворским усматривает в этом приеме «главный этический смысл моления о чаше» — «смирении перед волей Бога»¹²⁷. Кажется, что скрытая идея коды фуги *cis-moll* несколько иная и более сложная, соответствующая христианской диалектике **смирения** и **победного обретения** через него Царства Божьего. Когда утверждает все возрастающую стойкость Христа, силу его духовного подвига, о чем как раз и говорится в Евангелии от Луки: «И находясь в борении, прилежнее молился; и был пот Его, как капли крови,

¹²⁷ Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. С. 55.

падающие на землю»¹²⁸. Возможно, именно этой идеей и руководствовалась М. Юдина (кстати, не только прекрасно знавшая теоретические подходы Б. Яворского, но и оставившая на полях своего экземпляра издания «Гольдберг-вариаций» оригинальные религиозные комментарии)¹²⁹, когда исполняла эту фугу в 1940-е — начале 1950-х гг. с особенно впечатляющей для того времени мощной монолитностью незыблемого темпа и со все возрастающей динамикой от *f* первой темы до *ff* разработки и даже *fff* ее коды. Наконец, мажорная терция в последнем такте утверждается особо, ибо появляется дважды — до и после нижнего вспомогательного звука *dis* («пикардийская» терция), что подчеркивает положительную этическую энергию Спасителя, Его духовное совершенство, немеркнущий свет будущего чудесного Воскресения.

Прелюдия и fuga a-moll из II тома

«МЫТАРСТВА ХРИСТА.
ИЗБИЕНИЕ ХРИСТА»

ИОАНН, 19, 1–3, 14–16:

- 1 Тогда Пилат взял Иисуса и велел бить Его.
- 2 И воины, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову, и одели Его в багряницу,
- 3 И говорили: радуйся, Царь Иудейский! и били Его по ланитам.
- 14 ...И сказал Пилат иудеям: се, Царь ваш!
- 15 Но они закричали: возьми, возьми, распни Его!..
- 16 Тогда наконец он предал Его им на распятие. И взяли Иисуса и повели.

В прелюдии переданы «мытарства, побои, образы страдания и шагов человека, ведомого издевающейся толпой»¹³⁰. Двухчастная ее форма состоит из абсолютно равных по протяженности частей. Числовое выражение количества их тактов указывает на Бога-Сына и грядущую его крестную муку: $16 + 16 = (1 + 6) + (1 + 6) = 7 + 7$, или дважды по семь — второе лицо Божественной Троицы (2) на кресте (7).

В первой части прелюдии типичные для арии ламенто фигуры-«спутники» — *passus duriusculus* и *katabasis* — выражают физические и душевные страсти Христа, избиваемого и высмеиваемого невежественной толпой, которую символизируют гневные *tirata*

¹²⁸ Т. Ливанова, говоря о высочайшем религиозном этосе баховских «Страстей», верно заметила: «В глазах Баха героичными были не протест, не бунт, не восстание (хотя смутные образы бурь как движения масс и проходят в иных его хорах), а моральная стойкость, подвиг самопожертвования как символ победы человека над самим собой ради других» (Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Исследование. М., 1977. С. 286).

¹²⁹ См.: Бах И. С. Ария с различными вариациями (Гольдберг-вариации). С пометками Марии Юдиной. М., 1996.

¹³⁰ По примечанию Б. Яворского, исполнять ее следует «грубо и хлестко!».

тридцатьвторых в объеме кварты. Заметим, что здесь, как и во многих подобных случаях у И. С. Баха, глубоко верившего в эстетически и этически просветляющую сущность и музыки, и религии, аффект страдания неизбежно сопряжен с аффектом сострадания: на музыкально выраженную боль Спасителя тут же (с т. 3) сочувствующе откликается экспрессивно заостренная синкопами и хроматизмами фигура exclamatio — мелодические ходы на восходящую сексту (возможно, они передают боль присутствующей при мытарствах Христа Богоматери) (нотный пример 34).

34

И. С. Бах. W. Kl. II, прелюдия a-moll, тт. 1–5



В конце первой части (т. 16) звучит внушительный *katabasis* — символ приближающейся смерти Христа.

Поскольку же вторая часть прелюдии включает проведения всех мотивов первой ее части в инверсии, то смысл ее представляется связанным с идеями просветляющего искупления через жертву и преображением Христа: *passus duriusculus* дан здесь совместно не с *katabasis*, а с противоположной фигурой — *anabasis*; соответствующим образом, с помощью заключительного *anabasis*'а в т. 32, который с той же непреложной закономерностью вытекает из замысла зеркальных полифонических перестановок прелюдии. Так воплощена и идея будущего Воскресения.

Скрытое содержание **фуги** трудно выразить лучше, чем это сделал Б. Яворский: «Бичевание — образы страдания и мучений. Тема — крест и гвозди, терновый венец. Удары, свист плетей с узелками („кошки“), избиение, шумливая улюлюкающая толпа». Столь вы-

пукло прорисованная ученым изобразительная конкретика евангельских событий проистекает из предполагаемого способа исполнения самой темы: рекомендуются «тяжеловесные, увесистые удары четвертей, острые удары восьмых» (*Я. Мильштейн*) — «крест и гвозди». По сравнению с прелюдией в фуге более широко, а потому и семантически разнообразно, представлена фигура *tirata*. В противосложении она поначалу присутствует в виде сочетания двух своих вариантов — *tirata piccolo* (в объеме терции) и *tirata quinta*, объединенных *circulatio* (тт. 3–4) — глумливым кружением «шумливой улюлюкающей толпы». Затем, как и в прелюдии, *tirata* вновь проходит в квартовом своем варианте, но разделенная паузами (*tmesis*), что воплощает болезненные предсмертные стенания Христа от яростно впивающихся в Его еще живую плоть шипов тернового венца (т. 5). При этом тема выявляет еще один, зрительно-символический, план своего содержания, поскольку фигура *saltus duriusculus* в варианте «креста» проводится в ней трижды — по числу крестов, стоявших на Голгофе в момент распятия Спасителя. Тем самым сравнительно лаконичная тема обнаруживает особую семантическую емкость, благодаря чему приобретает качество музыкально-интонационной лексемы, впоследствии преломленной в музыке других композиторов: Й. Гайдна (финал Квартета оп. 25 № 5 f-moll), В. Моцарта (фуга из *Kyrie* Реквиема, 27-й Квартет оп. 546), а в несколько измененном виде — Л. Бетховена (фугато в I части Сонаты № 32 оп. 111 c-moll)¹³¹ (нотный пример 35).

35

И. С. Бах. W. Kl. II, фуга a-moll, тт. 1–5



В фуге отражена и заданная еще прелюдией идея просветляющего искупления через жертву и преобразования Христа, поскольку последнему субдоминантовому проведению ее темы в репризе в верхнем

¹³¹ Сам И. С. Бах предвосхитил эту тему 22-мя годами ранее в фуге g-moll из I тома W. Kl.

17

19

anabasis

21

23

голосе (тт. 21–23) предшествуют радостные юбилеи секвенций мажорного септаккорда на фоне *anabasis*'а в партии баса, охватывающего огромный диапазон (от *E* до *b*¹, тт. 18–21) явные символы ожидаемого и прославляемого Воскресения Христа (нотный пример 36).

Прелюдия и fuga h-moll из I тома

«ШЕСТВИЕ НА ГОЛГОФУ»

ИОАНН, 19, 17–18:

17 И неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа;

18 Там распяли Его и с Ним двух других по ту и по другую сторону, а посреди Иисуса.

Скрытая духовно-религиозная концепция этого микроцикла отчасти родственна уже проанализированным нами *cis-moll*'ному из I тома и *a-moll*'ному из II, но обладает яркими неповторимыми чертами. На наш взгляд, замысел ее вполне соответствует барочному *conceptio*: Божественная Троица — христианский символ объектив-

ной вселенской гармонии — взаимодействует здесь с земным пафосом Христа-Страстотерпца. В **прелюдии** о первом из них свидетельствует отраженный принцип *Triosatz* — трехслойная фактура, опирающаяся на старинную немецкую органную традицию, когда два верхних голоса, светлых и ярких, сочетаются с густым звучанием «педального баса»¹³². Правомерна поэтому ассоциация с органными хоральными обработками самого И. С. Баха; остается лишь выяснить, о каком именно песнопении здесь может идти речь. Ответ на этот вопрос дают верхние голоса прелюдии, в которых отчетливо прослушивается имитационное проведение мотивов первой строфы пасхального хора «*Herzlich tut mich verlangen*» («Устремлено все мое сердце»). Неудивительно поэтому, что в облигатном нижнем голосе преобладает фигура *anabasis*, часто обрываемая нисходящими скачками, — эмблема страдальчески-неровного, спотыкающегося Христа (нотные примеры 37а, б).

37а И. С. Бах. W. Kl. I, прелюдия h-moll, тт. 1–4



37б Хорал «*Herzlich tut mich verlangen*»



1. {	○	Haupt	voll	Blut	und	Wun	-	den,	voll
2. {	○	Haupt,	zum	Spott	ge	-	bun	-	den
		ed	les	An	ge	-	sich	-	te,
		das	gro	-	Welt	-	ge	-	rich
			ße						te,
									wie



Schmerz	und	vol	-	ler	Hohn!	○	Haupt,	sonst	schön	ge
ei	-	ner	Dor	-	kron!					
dem	sonst	schr	ickt	und	scheut	Wie	bist	du	so	er
bist	du	so	be	-	speit!					

¹³² См.: Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 310.



Сама же цель Его многотрудного движения — Голгофа — со всей очевидностью определяется во второй части прелюдии, где последовательное усиление хроматизированных пафосно-выразительных фигур (*passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *catachrese*) к ее концу приводят к кристаллизации в верхнем голосе «темы креста» — важнейшего интонационного элемента темы последующей фуги, причем в троекратном восходящем проведении сцепленных друг с другом мотивов, по числу стоявших на Голгофе крестов (тт. 43–45) (нотный пример 38).

Таким образом, прелюдию можно уподобить распространенным средневековым и ренессансным живописным изображениям Спасителя на кресте, где он выступает на фоне нездешне-чистого голубого неба, в котором незримо разлиты светлые сущности Бога-Отца и Святого Духа, готовых вскоре принять в свою обитель третье лицо Троицы — преображенного Христа (в частности «Распятие» Антонелло да Мессина, 1475). Кстати, именно такая, отрешенно-просветленная и божественно уравновешенная космическая перспектива, гениально воссоздана в записи W. Kl. С. Рихтера.

Тема **фуги**, как известно, замечательна тем, что в ней сфокусированы все 12 звуков темперированной системы — синтетический звуковысотный итог мажорно и минорно претворенных до этого всех ее 12-ти тональных центров (вполне вероятно, хотя и не доказано, что именно такую цель и преследовал в теме этой последней фуги I тома автор первого в истории европейской музыки цикла прелюдий и фуг во всех тональностях)¹³³. Символическим эхом 12-звуковой «фокуси-

¹³³ В XX веке, словно «по подсказке» И. С. Баха, но и не без влияния Д. Шостаковича (фуга *Des-dur* из 24 Прелюдий и фуг оп. 87) ее сознательно поставит перед собой и осуществит С. Слонимский в заключительной h-moll'ной фуге своего цикла 24 прелюдий и фуг для фортепиано (1994).

ровки» темы отзываются 12 Апостолов и, кроме того, число 12 — символ Церкви (добавим, что количество звуков в теме составляет зеркально-симметричное число 21, или трижды по семь, т. е. символически-числовое инобытие фактурно и мотивно отображенных еще в прелюдии образов Божественной Троицы — 3, и креста — 7). Этим, однако, отнюдь не исчерпываются заключенные и в теме, и в фуге в целом семантические «секреты». Раскрытие некоторых из них, возможно, приблизит нас к осознанию универсальности воплощенного в фуге религиозного экстрамузыкального содержания.

Тональность h-moll здесь выступает во всем известном величии баховского трагизма и, осмелимся утверждать, редком даже для музыки самого композитора многообразии его музыкально-семантических претворений. Центральная часть темы включает пафосную фигуру *catahrese* («брошенные диссонансы») и пронизана ламентно ниспадающими секундами, специально подчеркнутых лигами самого композитора (*figura suspiratio*). Как указывал Ф. Шпитта, они, «медленно вздыхая», по мере дальнейшего развития фуги обретают «выражение скорби, усиливающейся почти до невыносимого предела»¹³⁴. В то же время эти восьмые объединены в три группы по четыре в каждой, причем последние наглядно организованы в три фигуры *saltus duriusculus* в варианте «креста» — не что иное, как мотивно сконцентрированное высвечивание зримой картины трех стоявших на Голгофе крестов, явленных уже в конце прелюдии. Вместе с тем, как уже отмечалось в связи с анализом фуги *fis-moll* из II тома, начинающее тему фуги h-moll нисходящее минорное трезвучие является «символом искупительного вочеловечивания». Однако здесь он подан особенным образом, проходя дважды — в начале и в конце темы, благодаря чему ее тональная разомкнутость компенсируется симметричной завершенностью на уровне мотивного синтаксиса. Суммируя наши наблюдения, можем заключить, что тема фуги воплощает трагический пафос христианских страстей через главные для И. С. Баха музыкальные эмблемы — круг и крест — и с помощью всех трех экстрамузыкальных знаков (индекс — икон — символ): **изображение креста** (три фигуры *saltus duriusculus*) изнутри проникается **аффектом** страдания (*catahrese* и ламентные *suspiratio*) и **окружено символическим ореолом** идеи искупительного вочеловечивания (тонически-доминантовая «рифма» дважды проходящего нисходящего минорного трезвучия) (см. нотный пример 39).

Естественным и драматургически оправданным следствием «отчаянной» сверхконцентрации трагического в теме фуги становятся резко контрастирующие ей **трижды** проходящие **трехголосные**

¹³⁴ Цит. по кн.: Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 46.

39

И. С. Бах. W. Kl. I, fuga h-moll, тт. 1–9

Fuga à 4
Largo

мотив
искупительного
воочеловечивания

мотив
искупительного
воочеловечивания

40

И. С. Бах. W. Kl. I, fuga h-moll, тт. 26–27

26

интермедии, в диатонически-просветленных секвенциях которых, в противоположность теме, слышится оттененно-усиленный отголосок другого семантического аспекта прелюдии — благостное утешение святой Троицы и надежда на просветляющее преображение Вознесения (нотный пример 40).

Ясно поэтому, что проанализированные нами микроциклы прелюдий и фуг a-moll из II тома и h-moll из I тома обладают замечательным единством содержательной концепции составляющих их частей, обусловленным корреспондированием их семантически значимых конструктивных элементов.

Прелюдия и fuga b-moll из I тома

«ГОЛГОФА. СМЕРТЬ ИИСУСА»

В прелюдии, как было показано Б. Яворским, отражается шествие Иисуса на Голгофу и его смерть. «Сдержанная поступь» и «скорбный хор» прелюдии поначалу вызывают прямую аналогию со вступительным номером «Страстей по Матфею». Так же, как и там, композитор создает типичный для него «единовременный контраст» (Т. Ливанова) выразительных элементов: поступь остигнато повторяемого баса ассоциируется с тяжело отдающимися в душе ударами похоронного колокола, сопровождающими ведомого на казнь человека, в то время как «сочувствующие» верхние голоса экспрессивно расцветают в квазихоровом многоголосном распеве мелодии, напоминающей здесь второй вариант хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед зываю я к Тебе») (нотные примеры 41a, б).

Во второй части формы привлекает внимание продолженная фигура katabasis в нижнем голосе (тт. 17–19) — отражение наступившей



Viol. II

{ Herr, wie du willst, so schicks mit mir im
al - lein zu dir steht mein Be - gier, Herr,

3
Le - ben und im Ster - ben;
laß mich nicht ver - der - ben!

перед смертью Иисуса темноты («От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» — Матф., Гл. 27, ст. 45). Но главную роль в музыкально-риторическом отражении смерти Иисуса в т. 22 играет фигура *aposiopesis* («умолчание») — традиционная для музыкального барокко эмблема окончания пути человеческого, подготавливаемая И. С. Бахом долгим нагнетанием диссонантно-гармонических энергий на доминантовом органном пункте с целью их максимально трагической конденсации в вертикально «свернутом» *saltus duriusculus*'е (уменьшенный септаккорд) (см. нотный пример 42).

16

katabasis

19

22

43a

И. С. Бах. W. Kl. I, фуга b-moll, тт. 1–18

Fuga à 5

6

10



436

Хорал «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» (первый вариант)



{ Ob bei uns ist der Sün-den viel, bei Gott ist viel mehr Gna - de;
sein Hand zu hel-fen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Scha - de.

Фуга, тема которой основана на видоизмененной теме хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к тебе») в его первом варианте, передает «Отчаяние предстоящих перед крестом» (Б. Яворский) (нотные примеры 43а, б).

Глубоко страдальческий пафос евангельского события воплощен с помощью рассекающей тему короткой паузы (фигура *tnesis*) и последующего за ней мучительно восходящего скачка на нону (*saltus duriusculus*), с особой выразительностью трансформированного в конце, где он, напротив, буквально «падает» на самую низкую хроматическую звуковысотную точку фуги — звук *E* (т. 73). О буквально ощутимом погружении в мир скорбей также говорит многообразно представленная, словно «спрессованная» в этой фуге во всех своих возможных вариантах, фигура *katabasis*. Это — и начинающая тему нисходящая кварта, и нисходящая поступенная линия второго мотивного элемента темы, и не случайно избранный композитором последовательно нисходящий порядок вступления голосов в экспозиции, горестный эффект от которого еще более усиливается в нисходящем стреттном проведении темы в репризе (тт. 67–72). Отметим и скрыто пронизывающие интонационный организм фуги малосекундовые «трения» — рассредоточенную на всем ее протяжении фигуру *passus duriusculus*.

Для *b-moll'*ной прелюдии и фуги из I тома баховского W. Kl. чрезвычайно существенна символика числа 9 — «девятого часа», когда, по каноническим Евангелиям, и настал сам момент смерти Иисуса. Воплощения этого числа столь многочисленны, что его можно назвать конструктивно-числовым регулятором данного микроцикла: в «предсмертном» уменьшенном септаккорде в т. 22 прелюдии —

девять звуков, а затем в небольшой коде И. С. Бах девять раз, как траурный набат, проводит звук *b*; восходящий скачок в теме фуги совершается на интервал ноты (м. 9), и при этом сумма чисел начальных интервалов ее пропосты (кварта — 4) и респосты (квинта — 5) составляет тоже девять. Наконец, микроцикл в целом включает в себя 99 тактов, или две девятки (вновь, как и в прелюдии *fis-moll* из II тома, **второе** лицо Троицы в **час** своей **смерти**), которые при процедуре выведения корневого числа опять-таки сводятся к девяти: $99 = 9 + 9 = 18 = 9$ (или иначе, но все с тем же неизменным результатом: $99 = 9 \times 9 = 81 = 8 + 1 = 9!$).

Прелюдия и fuga es-moll из I тома
«СНЯТИЕ С КРЕСТА И ГОРЕСТНОЕ СОЗЕРЦАНИЕ
ПЛАЩАНИЦЫ, КОТОРОЙ БЫЛО ОВИТО ТЕЛО
УМЕРШЕГО ХРИСТА»

Почти непреложная объективность трактовки прелюдии Б. Яворским как скорбного события «снятия с креста» подтверждается не только словами А. Казеллы, отмечавшего, что исполнителю «полезным могло бы быть сравнение с картиной Джотто „Снятие с креста“»¹³⁵. Существенное другое: фигура *katabasis*, которая, как и в прелюдии *cis-moll* из I тома, ложится в основу интонационного организма произведения, представлена здесь преимущественно нисходящими терциями, а потому сразу же вызывает богатый спектр ассоциаций с типичными примерами воплощения «символа искупительного вочеловечивания» у И. С. Баха (темы фуг *fis-moll* и *h-moll* из I тома, *h-moll* из II тома, *Qui tollis* и *Et incarnatus* из Высокой Мессы, № 35 из «Страстей по Матфею»). Однако, на наш взгляд, в прелюдии *es-moll* она более всего сходна с заключительным хором из «Страстей по Матфею» (№ 78), где речь идет о положении во гроб (более того, впоследствии, в послебаховское время, в таком терцово-нисходящем варианте она становится одним из распространенных в музыке австронемецкой традиции интонационных воплощений смерти, на что будет указано в Главе III).

Характер сердечной сосредоточенности с оттенком глубоко интимной скорби в первой части прелюдии (тт. 1–16) передают «воздыхания» других фигур: *tnesis* и *suspiratio*. Однако этих общих для барокко «знаков печали» недостаточно для того, чтобы судить о прелюдии *es-moll* как о воплощении момента, наставшего уже после смерти Спасителя. Конкретизацию его дает отраженный в ней жанр сарабанды, обрядовый генезис которой и связанная с ним экстрамузыкальная семантика была блестяще очерчена Б. Яворским: «Сарабанда... возникла в Испании как... церковный обряд, род крестного хода (*sacra banda*) в страстную пятницу вокруг плащаницы... Впо-

¹³⁵ См.: Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 170.

следствии сарабанда стала применяться во время торжественных погребений при отдании посмертных почестей усопшему — похоронный кортеж обходил вокруг стоявшего посередине церкви катафалка, преклоняя оружие и знамена. Из этого можно вывести заключение, что сарабанда соответствовала похоронному маршу XIX столетия... По своему элегическому характеру в XVII–XVIII столетиях сходны с сарабандой произведения, носившие названия *tombeau* (надгробный памятник), *lamento* (плач), *lacrimae* (слезы), *dolorosa* (печаль), *pliante* (жалоба); в живописи натюрморты, носившие названия *vanitas* (тщета), *memento mori* (помни о смерти)»¹³⁶.

Вторая часть прелюдии (тт. 17–40) начинается с фигур *extensio* и *parrhesia* (тт. 17–19), на смену которым приходит еще один риторический знак, говорящий об аффектном отклонении в сферу страдания, — проведение в двухголосном каноне фигур-«спутников» *katabasis* и *saltus duriusculus* (имитационно нисходящие тритоны — тт. 21–22) (нотный пример 44).

44

И. С. Бах. W. Kl. I, прелюдия *es-moll*, тт. 18–24



Тема следующей **фуги** *dis-moll* является почти буквальной, с такой точностью редко где представленной в W. Kl., цитатой хорального песнопения — первой строфы уже известного нам по *b-moll*'ному микроциклу из I тома первого варианта хорала «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» (см. Пример 43б)¹³⁷. Фактом чрезвычайной близости темы

¹³⁶ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. М.—Л., 1947. С. 24, 26.

¹³⁷ Слух А. Корто, однако, улавливал в ней «григорианский напев, уже использованный Витториа для одного мотета. Текст напева: „О вы, проходящие по дороге, взгляните, есть ли скорбь, сравнимая с моей скорбью!“» (см.: Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С. 21). Мнение французского пианиста кажется нам произвольным: гораздо логичнее считать, что И. С. Бах все же следует традиционному для немецкой инструментальной музыки его эпохи использованию именно хорала «*Aus tiefer Not schrei ich zu dir*» (кроме отмеченного выше прецедента в «Библейских сонатах» И. Кунау укажем еще на фугу № 6 *e-moll* из «*Ariadne musica*» — собрания клавирных фуг И. Фробергера, фугу *e-moll* № 5 из Шести легких фуг для клавира г. Телемана, наконец, пьесы из баховского «*Klavierübung*»).

и широкой распевности хорала, на которой она основана, объяснима повышенная вокальная закругленность и темы, и всей фуги в целом (что отмечалось практически всеми ее исполнителями и исследователями: В. Одоевским, Ант. Рубинштейном, Б. Асафьевым, Л. Мазелем, Я. Мильштейном; по словам В. Ландовской, в теме «мы слышим что-то от народной песни, звучащей среди широкой равнины — безмерное одиночество и бесконечная грусть»)¹³⁸. Но с музыкально-риторической точки зрения эти качества музыки оборачиваются фигурой *circulatio* — зримым воплощением плащаницы, овивающей тело снятого с креста Спасителя, которая, как некая лейтфигура, «овивает» и саму фугу *dis-moll* от начала до конца. Ее фактура буквально «дышит» кругом: фактурно он заметен уже начиная с третьего проведения темы в басу (тт. 8–10), далее же явно прослушивается и в интермедии (тт. 15–18), и в разработке (например в т. 30 или в тт. 36–47, где тема проводится в обращении). Коротким скорбным аффектным отзвуком на печальную тему фуги и подразумеваемый в ней смысл слов хорала служит фигура *passus duriusculus*, данная в нижнем голосе в интермедии (т. 11) — эмблема смерти Христа. Однако **троекратное** проведение темы в репризе в двойном увеличении, последовательно устремленном снизу вверх (сначала в нижнем, затем в среднем и, наконец в верхнем голосе), причем наглядно **белыми** половинными нотами, образует просветленно-воспаряющую фигуру *anabasis*, что символически отражает чудесное на третий день после погребения Вознесение и Преображение Христа (как и в репризе фуги *a-moll* из II тома, это — один из интереснейших примеров баховского «остроумного» *conceptio*)¹³⁹ (нотный пример 45).

45

И. С. Бах. W. Kl. I, фуга *es-moll*, тт. 60–87:



¹³⁸ Ландовская В. О музыке. М., 1991. С. 178.

¹³⁹ «Белизна» половинных нот вдвойне увеличенной в репризе темы на фоне безраздельно господствовавшей до этого «черноты» четвертей, восьмых и шестнадцатых — вероятно, отражение и развитие И. С. Бахом еще позднеренессансного приема зрительной символизации жизни и смерти в музыке (как, например в известном «Плаче на смерть Оксегема» Жюскена Дебре, в знак траура записанном только черными нотами).

66

69

72

75

78

81

84

Прелюдия и fuga C-dur из II тома «НОЧЬ ПЕРЕД ПАСХАЛЬНЫМ ВОСКРЕСЕНИЕМ»

Поскольку данный микроцикл открывает II том баховского собрания клавирных прелюдий и фуг, законченный в 1744 г., т. е. в последнее десятилетие творчества композитора, то целесообразно кратко осветить отраженные во второй части W. Kl. в целом некоторые важные закономерности, присущие, условно говоря, «позднему стилю» И. С. Баха. Разумеется, вопрос не сводится к объективно давно подмеченному многими биографами и исследователями совершенствованию полифонического мастерства композитора и повышенной контрапунктической усложненности его произведений, равно как и связанной с этим охранительной тенденцией относительно европейской полифонии XVII — первой половины XVIII вв., что подтверждает факт вступления композитора на склоне лет в Митцлеровское общество и создание им «Искусства фуги» — величественного и непревзойденного памятника уходящему полифоническому стилю прошедших столетий. Более существенным, и с точки зрения содержательной стороны сочинений самого И. С. Баха, и с позиций дальнейшей исторической эволюции содержания европейской музыки в целом (к драматургическим основам сонатной формы), представляется другое, а именно — поляризация аффектных контрастов в выражении страдания и радости, между которыми пролегает широкая полоса аффектов величия, умеренности и святости, связанная с воплощением божественной вечности (ясно, что к ней композитор неутомимо приближался уже не в одном только своем творчестве). Кстати, год создания II тома (1744) заставляет предположить, что И. С. Баху к тому времени хорошо были известны идеи его знаменитого родственника, И. Вальтера, который предложил разделять все фуги на два типа: *fuga grave* и *fuga pathetica*¹⁴⁰. Первая из них, спокойная, медленная и возвышенная, тяготеет к тематизму и способам развития старинной полифонии строгого стиля; вторая же, напротив, представляет беспокойное экспрессивное движение, соответствующее либо повышено радостному тону (аффект веселья, по И. Кванцу), либо трагическому пафосу с включением характерных для него многочисленных музыкально-риторических знаков. Вполне вероятно, что вальтеровская идея альтернативности фуг воплотилась и во II томе W. Kl. С позиций даже неискушенного слуха и взгляда становится понятным, что здесь они в большей степени, нежели в I томе, контрастны, причем как раз по принципу обозначенного И. Вальтером разделения в выражении «крайних» аффектных состояний: радости и страстных мук, с одной стороны (фуги C-dur, F-dur, A-dur или d-moll, dis-moll, fis-moll, a-moll), и отрешен-

¹⁴⁰ См.: Fuga // Walther I. *Musikalisches Lexicon*. Leipzig, 1732.

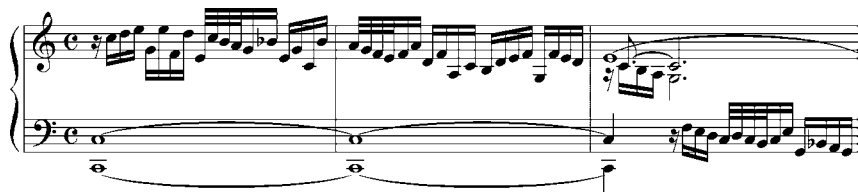
ностью мистического Богопознания, объединенного в своем воплощении и явными интонационными связями, — с другой (фуги D-dur, Es-dur, E-dur, H-dur). В связи с этим далеко не случайно, что Б. Яворский большинство микроциклов, содержание которых с его точки зрения имеет отношение к торжественному пасхальному богослужению и основным догматам христианского вероучения, причислял именно ко II тому.

Что касается проведенной ученым параллели прелюдии и фуги C-dur непосредственно с «ночью перед пасхальным воскресением», то она могла быть связана прежде всего с его символической трактовкой мотивов у И. С. Баха¹⁴¹. На наш взгляд, веское основание тому дает и резкое тематическое, темповое и фактурное противопоставление двух частей этого микроцикла, близкое различным эмоциональным состояниям верующего христианина во время отправления двух частей пасхального богослужения — вечерни и утрени. **Прелюдия**, безусловно, соответствует первой из них. Пятитактовое ядро ее темы опирается на акустически-гулкую, напоминающую звучание органа под сводами собора, октаву в басу, призванную здесь подчеркнуть молитвенную сосредоточенность общины в преддверии наступающего торжественного события, ведь октава у И. С. Баха, по словам Б. Яворского, «считалась признаком спокойствия, благополучия, объятия вокруг». На ее мощном акустическом фоне возникает изысканно-утонченное, наподобие готически-архитектурной «вязи», сплетение лигатур — перетекающие из одного голоса в другой мотивы, в которых символически воплощено постижение воли Господней (его мотив — восходящий тетрахорд — впервые проходит в среднем голосе в партии левой руки, т. 4) и предвкушение грядущего великого торжества воскресшего Спасителя (скрытая божественная энергия фигуры *tirata* — тридцатьвторые в т. 1 и пока что сдержанное ликование фигуры *circulatio* — тридцатьвторые в т. 2) (нотный пример 46).

Однако по мере дальнейшего развертывания тематического ядра прелюдии (впоследствии разрастающегося до контуров сонатной

46

И. С. Бах. W. Kl. II, прелюдия C-dur, тт. 1–3:



¹⁴¹ Далее нами используются материалы письма Б. Яворского на тему о «творческом мышлении И. С. Баха», посланного на фронт С. Протопопову 6 августа 1917 г. и в выдержках опубликованного в кн.: Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. С. 25–28.

формы) подчеркиваются не одни только заложенные в ней радостно-торжествующие элементы (например *tirata* в тт. 6 и 21), но и необходимые во время пасхального богослужения проекции в прошлое — воспоминания о Страстях Христовых. Этому отвечает заданная еще в т. 7, но особенно явная в зоне побочной партии «фигура креста» (тт. 11, 25) с тут же сопутствующей ей аффектной и изобразительной ее «расшифровкой» — фигурами-«спутниками» *passus duriusculus* и *katabasis*, обозначающих соответственно крестную муку и положение во гроб (тт. 12, 26) (нотный пример 47).

47

И. С. Бах. W. Kl. II, прелюдия C-dur, тт. 10–15



Воплощением же пасхальной утрени является по-праздничному веселая и стремительная **фуга** (С. Рихтер, поведавший Ю. Борисову о своих весьма субъективных мнемонических вехах при разучивании всех прелюдий и фуг из W. Kl., в этом смысле высказался о ней очень точно: «Я слышу в этой музыке детский гомон и веселье по случаю рождения очередного ангела»)¹⁴². В основу ее темы, напоминающей начало хорала «Nun danket alle Gott» («Теперь возблагодарите все Господа»), положены два мотива: первый, состоящий всего из шести нот с мордентом и прерываемый восьмой паузой на доми-

¹⁴² Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., 2000. С. 121



нанте — из числа тех «коротких, быстрых, размашистых обрывающихся фигур», что у И. С. Баха «изображали ликование»; второй — со-гласная, со-ответ-ствующая первому не менее радостная юбилейная шестнадцатых с окончанием тоническим — фигура *circulatio*, словно «вырвавшаяся на свободу» из рамок сосредоточенно-медитативной вечерни прелюдии¹⁴³ (нотные примеры 48a, б).

Любопытно, что если выражение аффекта веселья в этой фуге всецело принадлежит ее теме, то сам повод для него — праздник Воскресения Христа — конкретизируют и раскрывают интермедии. Их поступенно восходящие секвенции (тт. 13–18, 55–60) корреспондируют



¹⁴³ В православной культуре ладовая доминантно-тоническая диалогика двух элементов баховской темы, первый из которых к тому же сопровождается восходящей секстой (фигура *exclamatio*), отзывается пасхальными возгласами верующих: радостным восклицанием — «Христос воскрес!» и ликующим ответом — «Воистину воскрес!».



49в «Мотив Воскресения» (по Б. Яворскому)



с заглавным хором из Кантаты «Am fest der Himmelfahrt Christi» («На праздник Вознесения Христа») BWV 43 с текстом 47-го Псалма: «Восшел Бог при восклицаниях, при звуке трубном. Пойте славу Царю нашему», где в солнечной радуге трех труб, в том же C-dur и также, как в фуге C-dur, в верхнем голосе (сопрано) на слово «восшел» распевается «мотив Воскресения» (по Б. Яворскому) (нотные примеры 49а, б, в).

Прелюдия и fuga E-dur из II тома

«ЛЕСТВИЦА»

Идея, усмотренная Б. Яворским в качестве основополагающей для данного микроцикла, — один из догматов христианства, заложенный еще в VI веке игуменом синайского монастыря Иоанном Лествичником. В монашеском наставлении под названием «Лестница, возводящая к небесам» он рассуждал о 30-ти ступенях духовной «лестницы» — поступенно-непрерывном восхождения человека к божественному совершенству, — пути, продвигаясь по которому он должен отталкиваться от мысли о бренности своей земной жизни.

Нежно-прозрачная трехголосная фактура **прелюдии** создает атмосферу спокойного благостного созерцания. Начинающий ее басовый звук — органнй пункт на тоне *e* — можно интерпретировать как земную твердь, освященную крестным знамением двух верхних голосов: в первом же такте их переплетение образует мажорно-диатонический вариант «фигуры креста», в данном случае служащий эмблемой христианской религии. В дальнейшем развитии прелюдии фактурное ее пространство наполняется восходящими и нисходящими «переливами» шестнадцатых, которые ассоциируются с направленными навстречу друг другу духовными эманациями — восходящим устремлением души человека к Богу и нисходящим на него благословением Святого Духа¹⁴⁴ (нотный пример 50).

Если прелюдия, таким образом, создает обобщенный духовно-возвышенный «климат» микроцикла и вводит нас в святая святых

¹⁴⁴ Тот же семантический аспект имеет, на наш взгляд, трехголосная Инвенция (Синфония) E-dur — клавирная обработка хора «Wie lieblich schön, Herr Zebaoth» («Как же прекрасно, Господь Саваоф»).



христианской образности (Крест, Троица, Св. Дух), то главный смысловой акцент в воплощении самого догмата Лествицы приходится на **фугу**. Отмеченная едва ли не максимальным в клавирном творчестве И. С. Баха сходством с хоровым стилем Дж. Палестрины, она, по словам Я. Мильштейна, «исполнена глубокой значительности, силы выражения, торжественности и в то же время чисто вокальной мягкости»¹⁴⁵, — иными словами, характерными признаками аффекта величия (ср. с приведенной выше таблицей типологических характеристик музыкальных аффектов).

Известно, что тема фуги E-dur заимствована И. С. Бахом у его немецких предшественников (И. Фробергер, И. К. Фишер). Не менее очевидно ее фактически цитатное сходство с начальной строфой хорала «Herr Gott, dich loben wir» («Тебя, Боже, хвалим»), распеваемой также и на другие слова — «Jesu, nun sei gepreiset» («Восхвалим же Иисуса»). Однако, по-видимому, интонационным «первоисточником» всех указанных мелодий и песнопений является древнейший, известный еще с XI века, начальный мотив средневековой католической секвенции — *Victimae paschali laudes* («Жертву пасхальную восхвалим»), позже канонизированной на Тридентском соборе (1545–1563)¹⁴⁶ (см. нотные примеры 51a, б, в).

Данная композитором ее четырехголосная экспозиция с последовательно восходящим порядком вступления голосов не оставляет сомнений в том, что образующиеся тем самым террасы фигуры *anabasis*

¹⁴⁵ Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967. С. 290.

¹⁴⁶ Поэтому, наряду с темой фуги a-moll из I тома W. Kl., эту с полным правом также можно назвать одной из Уг-тем европейской музыки. Впоследствии она ляжет в основу главной партии финала 41-й Симфонии В. Моцарта, фрагмента одного из брамсовских Каприччио op. 76 (№ 1), фуги Fis-dur op. 87 Д. Шостаковича.

Fuga à 4

516

Хорал «Herr Gott, dich loben wir»:

Hilf dei - nem Volk, Herr Je - su Christ,

516 Секвенция «Victimae paschali laudes»:

Vic - ti - mae pas - cha - li lau - des

и являются наглядным отражением духовного восхождения по ступеням Богопознания. Тот факт, что познаваемая при этом сущность Его неотделима от Его христианского Сына, претерпевшего страдания, смерть на кресте и небесно преображенного, подчеркивается дальнейшими включениями цитат других хоральных песнопений. В противосложении (партия баса в т. 3) звучат интонации хорала «Jesu Leiden, Pein und Tod» («Страдания, мучения и смерть Иисуса»), приходящие на слова «Провозгласил в последний час». В разработке же, начинающейся с симптоматичного проведения темы в сопровождении фигур *passus duriusculus* (т. 16) и *saltus duriusculus* (т. 19), она, видоизмененная проходящими звуками, обретает явное сходство с начальным мотивом хорала «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в оковах смерти»), в тт. 22–26 (нотные примеры 52a, б).

Из приведенного примера ясно, что мотив, начинающий хорал «Christ lag in Todesbanden», проходит в двухголосных стреттах дважды (тт. 23–24 — сопрано-альт, тт. 25–26 — бас-тенор), по числу дней пребывания Иисуса в гробу, а на третий раз уже сменяется

52a

И. С. Бах. W. Kl. II, фуга E-dur, тт. 20–27

20

23

25

526

Хорал «Christ lag in Todesbanden»

{ Hier ist das rech-te O - ster-lamm, da - von Gott hat ge -
das ist hoch an des Kreu-zes Stamm in hei - ßer Lieb ge -

bo - ten,
bra - ten,
des Blut zeich-net uns-re Tür, das hält der Glaub dem

Hal - le - lu - ja!

To - de für, der Wür-ger kann uns nicht rüh - ren. Hal - le - lu - ja!

стретным проведением темы фуги в ее первоначальном интонационном облике, но в мажоре и «радостном» уменьшении (с т. 27), благодаря чему, как верно подметила В. Носина, музыкально воплощаются канонические строки Символа веры: «...и страдавшего, и погребенного. И воскресшего в третий день по Писанию. И возшедшего на небеса, и сидящего одесную Отца»¹⁴⁷. Наконец, главный вывод, к которому приводит fuga, — необходимость обретения человеком духовной опоры в христианской вере, — по нашим наблюдениям, дан в ее заключительных тактах. Из предпоследнего проведения темы в самом вершинном регистровом положении (тт. 37–39) интонационно буквально вытекает фрагмент мелодии еще одного, при том важнейшего для лютеранства хорала «Ein feste Burg ist unser Gott» («Господь — твердыня наша»). Словно с небес спускающийся katabasis его начальной и заключительной строк — абсолютно закономерен, ибо символизирует нисхождение на человека, восшедшего к Господу по Лестнице, долгожданной награды — Божественной благодати (тт. 39–43)¹⁴⁸ (нотные примеры 53a, б).

53a

И. С. Бах. W. Kl. II, fuga E-dur, тт. 36–43



¹⁴⁷ Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. С. 67. Однако указание цитированного автора на трехкратное (а не двукратное в действительности) стреттное проведение в фуге E-dur мотива «Christ lag in Todesbanden» — неточно, равно как и само ее утверждение о «трех днях» пребывания Иисуса в гробу (там же. С. 67).

¹⁴⁸ Попутно заметим, что его отголоски слышны и в заключительных тактах фуги D-dur из II тома, по Б. Яворскому, «Credo».

{ Mit uns - rer Macht ist nichts ge - tan. Wir
Es streit für uns der rech - te Mann, den

sind gar bald ver - lo - ren. Fragst du, wer er
Gott selbst hat er - ko - ren.

ist? Er heißt Je - sus Christ, der Her - re Ze - ba - oth, und ist kein

and - rer Gott, das Feld muß er be - hal - ten.]

Остается лишь добавить, что в количестве составляющих фугу тактов (43) и сокрыта сумма числовых эквивалентов латинского слова Credo («Верую»), и символически «изображен» неотъемлемый от христианского вероучения крест ($4 + 3 = 7$).

ОРГАННАЯ ПАССАКАЛИЯ C-MOLL

Форма пассакалии — вариаций на basso ostinato — встречается у И. С. Баха очень часто, однако среди всех его произведений, кажется, только органная композиция BWV 582 названа Пассакалией. Вполне вероятно, что столь отчетливое обозначение не только формы,

но и жанровой семантики (песенно-танцевальное сопровождение уличного шествия) понадобилось здесь И. С. Баху с какой-то особой целью. Скрытый семантический слой Пассакалии угадывается уже в самой теме *basso ostinato*. Первые ее четыре такта заимствованы из «Trio en Passacaille» *g-moll* (27-тактовое «Christe eleison» из мессы II тона, 1688) А. Резона — французского современника И. С. Баха — и содержат музыкально-риторическую фигуру *anabasis* (восхождение), но дополнены еще четырьмя тактами, где явно видны две другие фигуры — *saltus duriusculus* (в варианте «темы креста») и *katabasis* (нотный пример 54).

54

И. С. Бах. Пассакалия для органа BWV 582, тт. 1–8 (тема)



Тем самым И. С. Бах не только сообщил заимствованной теме симметричную замкнутость, повысив степень совершенства ее интрамузыкальной семантики, но, вполне вероятно, и эмблематически зашифровал идею крестного хода, восшествия Спасителя на Голгофу, его страданий и смерти. Представляется оправданным и более точное, даже последовательное, соответствие отдельных разделов Пассакалии строкам из заключительных глав Евангелия от Матфея, повествующим о Тайной вечери, предательстве, пленении, страданиях, смерти и Воскресении Христа.

Первый раздел контрастно-составной формы Пассакалии — тема с 20-ю вариациями — музыкально-символический комментарий к гл. 26 Евангелия от Матфея. **Вариации 1–2-я** содержат многочисленные паузы в верхних голосах, разделяющие задержанные в разрешении диссонансы в движении нисходящих секундовых ходов (фигуры *tnesis*, *extensio* и *suspiratio*), гармоническое переченье (фигура *parrhesia* в т. 13), — словом, целый набор музыкально-риторических «лексем», передающих аффект страдания при мысли о скорой смерти. Восходящий квартовый ход с последующим восходящим секундовым движением в начале **3-й вариации** интонационно близок теме хорала «Was Gott tut, das ist wohlgetan» («Что Господь хочет, то во благо» — ср. с Примером 20б), звучащей здесь, однако, в минорном варианте и, возможно, тем самым выражающей идею готовности Бога-Сына принять волю своего небесного Отца, сколь бы не была она сурова (нотный пример 55).

Вариации 3–6 можно рассматривать как микроцикл вариаций на эту тему, после чего в **7–8-й вариациях** фактурное пространство наполняется переливающимися шестнадцатыми (Матфей, гл. 26. ст. 7, 12 — «Возливши миро сие на Тело Мое»). Несомненно интонационное сходство следующей, **9-й вариации**, с № 15 из «Страстей по



Матфею», где апостолы вопрошают Учителя: «Не я ли, Господи?» (Матфей, гл. 26. ст. 22). В **10-й вариации** вновь появляются гаммообразные шестнадцатые (фигура fuga), которые здесь можно соотнести со ст. 28 гл. 26: «Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов». Далее, в **11-й вариации**, тема Пассакалии впервые переносится в верхний голос, символизируя ст. 30 гл. 26 («И воспевши пошли на гору Елеонскую»), а в **вариации 12-й** в басу трижды проводится фигура katabasis (ст. 34 гл. 26 — предсказание троекратного отречения Петра). **Вариации 13–15-я**, напротив, звучат без педальной поддержки, что семантически соответствует внутреннему одиночеству Иисуса в момент удаления от учеников (ст. 36–37 гл. 26), после чего **16-я вариация**, резко контрастирующая предыдущей своей предельной насыщенностью хроматизмами и диссонансами, представляет музыкально-риторический эквивалент ст. 38 гл. 26 («...Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно...») (см. нотный пример 56).

17-я вариация (см. Пример 55) фактурно выделяется на фоне предыдущих и последующих оживленным движением триольных шестнадцатых (ст. 40–41 гл. 26: «...Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение»). **Вариации 19–20-я** — воплощение эпизода моления о чаше: слова Иисуса «Отче мой!» в самом начале 19-й вариации слышатся в патетическом возгласе верхнего голоса (фигура exclamatio), а затем, до наступления фуги, композитор выстраивает фактурно нарастающее расширение фигуры circulatio (символ чаши).

The image displays a musical score for the 16th and 17th variations of the Passacaglia in B-flat major, BWV 582, by J.S. Bach. The score is written for organ on three staves: two for the manual (treble and bass clef) and one for the pedal (bass clef). The key signature has two flats (B-flat major). The first system shows the beginning of the variation with a complex treble staff and a simple bass staff. The second system continues the theme. The third system features a triplet in the treble staff. The fourth system shows a more complex treble staff with triplets and a simple bass staff.

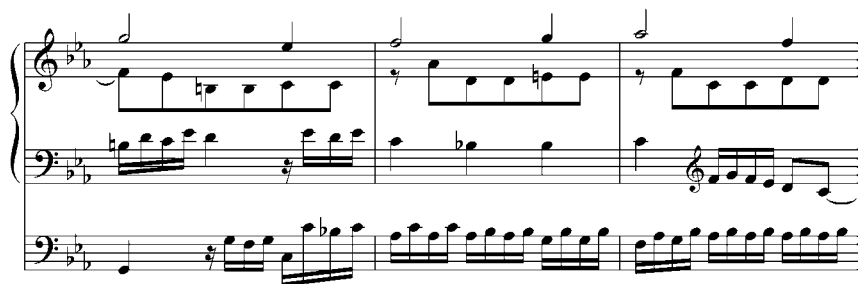
Второй раздел контрастно-составной формы — fuga на тему Пассакалии — символическое средоточие заключительной стадии евангельской истории, где все предсказания Иисуса о своей судьбе сбываются в действительности (гл. 27–28 Евангелия от Матфея). Такой вывод можно сделать уже хотя бы на основании жанрового «восхождения» от вариаций к фуге, которая, как известно, в музыкально-жанровой иерархии немецкого барокко занимала в содержательном отношении центральное место. Длительность темы Пассакалии здесь уменьшена ровно вдвое: на фоне первой ее половины, заимствованной у А. Резона, звучит удержанное противосложение, основанное на «страдальческих» фигурах сочиненной И. С. Бахом

второй половины, — единовременное сочетание двух идей: крестного хода как движения и как страдания. В фуге можно услышать и буквальное восхождение на Голгофу — троекратное проведение фигуры *anabasis* в тт. 240–245 (Иисус Христос и два разбойника), и три креста, стоящих на Голгофе, в тт. 264–266 трижды звучит фигура «креста» у органной педали. В тт. 270–271 композитор в первый и последний раз применяет длинную трель в верхних голосах, которая, возможно, имеет здесь натуралистический смысл: насмешки над Сыном Божиим со стороны фарисеев и толпы (гл. 27, ст. 41–43)¹⁴⁹. Сразу же после этого тема фуги проводится в самом вершинном по своему регистровому положению варианте (*c-moll*), что вполне соотносимо с последними словами Спасителя на Кресте (гл. 27, ст. 46), а последующая вскоре остановка на секстаккорде II пониженной ступени и фигура *aposiopesis* («умолчание») — со смертью Иисуса. В коде фуги наблюдается наибольший в данном произведении регистровый разрыв между крайними голосами («И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу...» — гл. 28, ст. 51), а последние два такта Пассакалии — мажорное ее заключение в темпе *Adagio* — музыкальное обобщение заключительных стихов Евангелия от Матфея, где речь идет о чудесном Воскресении Иисуса Христа (нотный пример 57).

В. Холопова приводит несколько отличную от нашей смысловую трактовку этого сочинения¹⁵⁰. Мы же можем подтвердить свою точку зрения, прибегнув к интерпретации числовой символики в баховской Пассакалии. Обратим внимание на то, что в Вариациях содержится всего 21 проведение темы, в фуге же — 12 (число апостолов и христианской церкви). Образующаяся зеркальная симметрия чисел (21 : 12), как считает В. Холопова, выражает идею земной (21) и небесной (12) жизни Христа, но с учетом проведенного нами анализа ее можно интерпретировать и иначе — как соответствие **пророчества** Иисуса о своей судьбе в Гефсиманском саду (вариации) его **реальному свершению** на кресте (фуга). Добавим, что 21 проведение темы в вариациях в сумме с 12-ю в фуге дает число 33 — возраст распятого Христа. На крестную муку указывает и корневое число количества тактов, содержащихся как в вариациях на *basso ostinato* (169), так и в фуге (124): в обоих случаях получаем 7 — как нам известно, возможный символ креста. Не менее любопытно и другое: всего в Пассакалии содержится 293 такта (вместе с начальным тактом), корневое число которых составляет 14 (или 5), что точно равно корневому числу фамилии композитора (*BACH*).

¹⁴⁹ У И. С. Баха «трелеобразное движение — веселие, даже смех, хохот при соответствующем регистре и тембре» (Б. Яворский).

¹⁵⁰ См.: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. С. 131–134; Холопова В. Н. Пассакалия *c-moll* И. С. Баха в нимбе евангельского сюжета // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко / Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 32. М., 2001.



First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff is a single bass clef. The bottom staff is a single bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The middle staff is a single bass clef. The bottom staff is a single bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including some triplets and a melodic line in the top staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The middle staff is a single bass clef. The bottom staff is a single bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including some triplets and a melodic line in the top staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The middle staff is a single bass clef. The bottom staff is a single bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including some triplets and a melodic line in the top staff. The word "Adagio" is written above the top staff. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

ИНВЕНЦИИ

Как известно, латинское слово *inventio* в эпоху барокко использовалось в двух основных значениях: более широком, обозначающем «изобретение» как критерий эстетической оценки художественных явлений с позиций их необычности и оригинальности, и более тесном, технологическом, связанном с «нахождением» темы литературно-поэтического произведения или музыкального опуса (риторическое *inventio*). Впрочем, на рубеже XVII–XVIII столетий в последнем из них были выявлены более тонкие смысловые оттенки. Так в выпшедшем из печати в Гамбурге в 1707 г. трактате К. Ф. Хунольда «Новейшее искусство достижения чистой и галантной поэзии», под словом *inventio* подразумевались особые способы развития литературного текста с помощью применения известных «остроумных» приемов преобразования слова: омонимов, омографов, омофонов, антонимов, анаграмм, акrostихов и т. п. *loci topici* — «общих мест» (лат.) поэтического красноречия. Сопряженность понятия *inventio* с освещенной нами выше барочной теорией остроумия (или *conceptio*) в этом случае совершенно очевидна. Более того, в исследованиях последних лет высказывается гипотеза, что И. С. Бах, использовавший поэтические тексты К. Ф. Хунольда в своих вокально-хоровых произведениях во время пребывания в Кётене (1718–1723) и там же давший окончательный вариант своих Инвенций (1723), мог быть не только знаком с трактатом этого известного в Германии автора, но даже способствовать его распространению¹⁵¹.

Все сказанное подводит нас к мысли, что в баховских клавирных произведениях, но особенно в Инвенциях (уже исходя из самого их названия) приемы полифонического и тематического развития материала можно уподобить описанным К. Ф. Хунольдом *loci topici* словесного искусства (вспомним, в частности экспозицию третьей темы *fis-moll'* ной фуги из II тома W. Kl., где в контексте скрытого замысла микроцикла традиционное полифоническое проведение темы в обращении подобно языковому омониму). Об этом как раз и свидетельствует семантическая интерпретация Б. Яворским трехголосной Инвенции (Синфонии) *a-moll*, согласно которой эта пьеса представляет собой по сути клавирную обработку известного пасхального хора «Christ lag in Todesbanden» — «Христос лежал в оковах смерти» (см. Пример 52б). Выполнена она с помощью искусной инкрустации в цитированные интонации хора важнейших риторических фигур и одного из символически-значимых у И. С. Баха мотива.

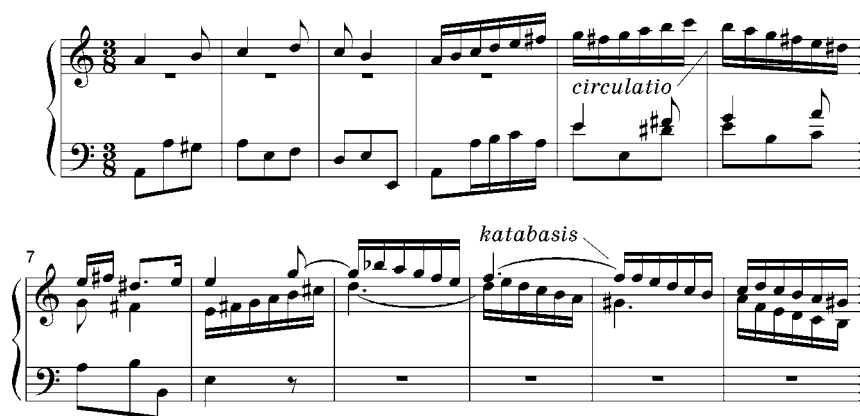
В основу темы Синфонии (по форме простой трехчастной фуги с сопровождающими голосами и разработочной средней частью) поло-

¹⁵¹ См.: Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана (вып. 1): Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалине и некоторых занятых недоразумениях. СПб., 1997.

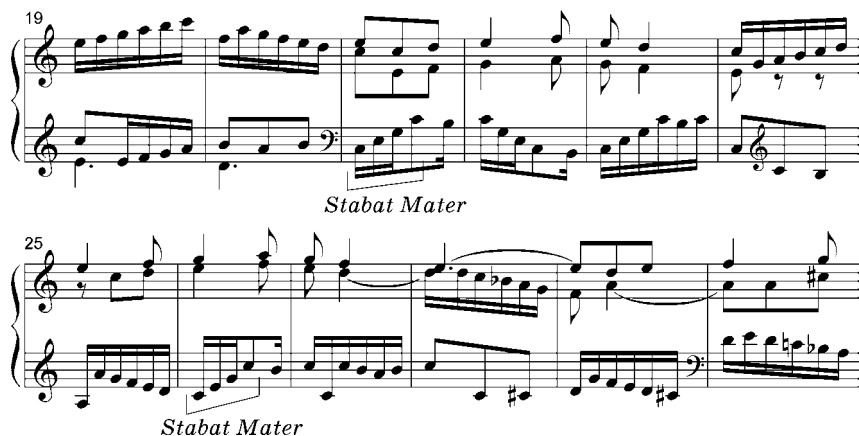
жена начальная строфа хорала со словами «Христос лежал в оковах смерти, данных Ему за наши грехи», экспонируемая в тт. 1–4. Отсутствие двух первых звуков хорала (*a* и *gis*) в верхнем голосе в первом такте компенсируется их проведением в нижнем, сопровождающем. По характеристике Б. Яворского, «спрессовываясь в единое целое», они сразу же выявляют очертания фигуры *passus duriusculus* — обобщенного аффектно-скорбного отклика на начальные слова хорала, усиленного, добавим мы, и явным ладоинтонационным сходством нижнего голоса с типичной четырехтактовой формулой пассакального баса (начальный восходящий скачок с последующим нисходящим мелодическим заполнением и тональная замкнутость по принципу кругового обхода главных ладовых функций: $t (d - t) - s - d - t$) (нотный пример 58).

58

И. С. Бах. Трехголосная Сinfония a-moll, тт. 1–12



Видно, как ключевые в своей музыкальной зримости для И. С. Баха слова хорала «оковы» и «смерть» обретают музыкально-эмблематическую конкретику соответственно при втором проведении темы (тт. 5–8) в сопровождении фигуры *circulatio*, и следующей затем интермедии (тт. 9–12) — фигуры *katabasis*. Однако смысл слов второй строфы хорала — «Он восстал и принес нам жизнь» — воплощен не с помощью ее прямого цитирования, а косвенно-риторически, наподобие языковой метафоры: в тт. 16–20 проходит фигура *anabasis*, охватывающая практически весь диапазон домашнего клавира баховской эпохи. Затем (с т. 21) начинается разработка, где проведением темы в верхнем голосе в C-dur, d-moll и G-dur сопутствуют восходящие трезвучные ходы — «символ сострадания», или воплощение на сей раз уже незримого в хорале, но выявленного композитором в Сinfонии дополнительно-обогащающего образа — *Stabat Mater* (ср. с Примерами 29a–в) (см. нотный пример 59).



В интермедии же, прославляющей эти проведения темы (тт. 36–40), композитор вновь напоминает о тематизме комментируемого хорала — его заключительной строфе с нисходящим поступенным ходом от V к I ступени, распеваемой на слово «Halleluja», но здесь обновленной фигурациями тридцатьвторых длительностей — «серебристым перезвоном маленьких пасхальных колоколов». Два проведения темы в репризе даны в сопровождении мотивного «символа сострадания» (*Stabat Mater*), а заключительная интермедия (кода) синтезирует главные мотивные и риторические символы произведения, представляя тем самым и симультанный смысловой «срез» хорала — совмещение идей смерти и Воскресения. Таковы тт. 57–59 Синфонии, где дано характерное для заключительных разделов многих инструментальных произведений композитора «остроумное» *conceptio* — единовременное проведение фигур-«спутников» *katabasis* и *passus duriusculus* в нижнем голосе (смерть) и хорального мотива «Halleluja» — в верхнем (Воскресение). Сжатые до трех тактов, в сравнении с эпической нарративностью уже обработанного хорала, они отдаленно напоминают словесно-поэтический акростих (нотный пример 60).

Выскажем гипотезу, что свойственная барочному мышлению эмблематическая наглядность выражения идеи, отмеченная многими исследователями (кстати ставшая впоследствии одной из важнейших идей всей немецкой музыкальной традиции вплоть до А. Веберна с его идеалом — *Faßlichkeit* — нем. понятность, ясность, постижимость), удивительным образом повлияла на конструктивную сторону не только проанализированной трехголосной Синфонии a-moll, но и некоторых других инструментальных произведений И. С. Баха. Речь идет о своеобразном преломлении в них *принципа центонно-*



сти (В. Карастоянов), типичного для организации средневековой монодии¹⁵². Суть его — в искусной певческой комбинаторике различных предуготованных для кантора (в Западной Европе) или распевщика (на Руси) интонационно-мотивных образований. В отличие от позднейшей техники кводлибет (*quod libet* — *лат.* что угодно) — последовательного, но чаще полифонически объединенного проведения нескольких песенных мелодий целиком или в отрывках, применявшейся сначала в вокальной, а с XVII века и в инструментальной музыке и хорошо известной И. С. Баху (Кводлибет BWV 524, последняя 30-я вариация «Гольдберговских вариаций»), — центонность была непосредственно связана с богослужебным ритуалом и поэтому не обладала шуточно-юмористическим характером кводлибета. Хотя и соотносимая теперь с теорией барочного «остроумия», в инструментальной музыке И. С. Баха она присутствует в качестве дополнительного конструктивно-семантического принципа организации произведения с целью наглядного отражения важнейших этапов развития той или иной экстрамузыкальной идеи (религиозного сюжета,

¹⁵² Дальнейшую научную разработку понятия «центон» предполагал, но не успел осуществить М. Михайлов: как отмечает А. Вульфсон, «по определению, содержащемуся в авторских заметках, „центон — искусственное (экспериментальное или шуточное...) сочетание гетерогенных ([т. е. заимствованных] из различных текстов) элементов“ (подразумевается сочетание, органичное в стилевом отношении и образующее осмысленное целое): центон есть сознательная, экспериментальная **горизонтальная контаминация**» (Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. М., 1990. С. 279. — Курсив мой. — А. К.). В истории отечественной музыкальной семантики к аналогичной мысли вплотную подошел М. Арановский, который предложил расширить понятие А. Альшванга «обобщение через жанр» до «более широкого метода — **обобщения через цитату**» (Арановский М. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки: Сб. ст. Вып. 15. Л., 1977. С. 63).

догмы и даже личного обращения к Богу). Таково, в частности «Искусство фуги» — произведение, в котором, казалось бы, невозможно заподозрить присутствие чего-либо помимо сугубо интрамузыкальной семантики. Однако, по наблюдениям А. Кандинского-Рыбникова и Е. Вязковой, его тема складывается из проведения начальных интонаций двух хоральных песнопений: рождественского «Wie schön leuchtet der Morgenstern» («Как прекрасно светит утренняя звезда») и пасхального «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в оковах смерти»). Тот факт, что таким образом тема, к тому же начинаемая и замыкаемая тоническим звуком d^1 , в контексте последнего произведения композитора символизирует идею замкнутого от рождения до смерти круга человеческой жизни, подтверждается в Заключительной фуге на три темы. Первая из них воспроизводит интонации хорала «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездн бед взываю я к Тебе»), вторая — «Schwing' dich auf zu deinem Gott» («Поднимись к своему Богу») ¹⁵³, а третья — монограмма *BACH* — эмблема самого предчувствующего свою смерть композитора, полифоническое развитие которой в контрапункте с двумя предыдущими темами удивительно, необъяснимо обрывается именно в т. 293: $293 = 2 + 9 + 3 = 14$, или $B + A + C + H$ (!) — в тот момент, когда, по словесному примечанию, внесенному в автограф сыном композитора — Ф. Э. Бахом, — «автор скончался»!

Среди проанализированных нами баховских произведений центонность отражена и в трехголосной Синфонии *a-moll*, и в других сочинениях, в частности в фуге *E-dur* из II тома *W. Kl.* Поразительно, что хоральные мотивы, «вплетенные» в структурные рамки формы, подчас не совпадают с полифоническими и гармоническими закономерностями ее становления (которые, кстати, сами образуют контрапункт между собой), и, лишь «обязанные» ей самой возможностью своего появления, в то же время несут автономное от нее смысловое существование. Приведенные ниже схемы призваны наглядно показать особый «интерьер» баховской инструментальной музыки, в котором для композитора, часто выписывавшего в конце своих произведений славословия Богу (например, *S. D. G. — Soli Deo Gloria*: «Единому Богу слава» (*лат.*)), возможно, и хранилось самое драгоценное (см. схемы на с. 147).

Очевидно, что не только к вокально-хоровой, но и к инструментальной музыке И. С. Баха вполне относятся слова М. Лютера о том, что «...пророки никаким искусством не занимались в такой мере, как музыкой,... так что у них теология и музыка были теснейшим

¹⁵³ Вязкова Е. Композиционное и содержательное единство цикла «Искусство фуги» // Вторые баховские чтения: Искусство фуги. Материалы научной конференции 29–30 марта 1993. СПб., 1993. С. 43–44.

Трёхголосная Симфония a-moll
(τ = хорал "Christ lag in Todesbanden")

мотив Stabat Mater мотив Stabat Mater

"Христос лежал в оковах смерти" (circulatio, katabasis) "И восстал, и принёс нам жизнь" (anabasis) "Аллилуйя" "Аллилуйя" (passus duriusculus)

a-moll e-moll тт. 1-4 5-8 9-12 13-16 17-20	C-dur C-dur d-moll d-moll 21-24 25-28 29-32 33-36 37-40 41-44 45-48	a-moll a-moll 49-52 53-56	a-moll – A-dur 57-64
Экспозиция	Разработка	Реприза	Кода

Фуга E-dur из II тома W.Kl.
(τ=хорал "Herr Gott, dich loben wir")

"Iesu Leiden, Pein und Tod" ("Провозгласил в последний час") "Christ lag in Todesbanden" ("Христос лежал в оковах смерти") "Ein feste Burg ist unser Gott" ("Господь — твердыня наша")

H-dur E-dur H-dur E-dur тт. 1-3 4-6 7-8 9-12 13-15	H-dur E-dur H-dur E-dur 16-18 19-21 22	fis-moll cis-moll dis-moll gis-moll 23-24 25-26	E-dur H-dur E-dur H-dur E-dur 27-28 29 30-31 32-34 35-39 40-41
Экспозиция	Контрэкспозиция	Разработка	Реприза (Кода)

E-dur cis-moll fis-moll E-dur

образом связаны и они возвещали истину в псалмах и песнопениях»¹⁵⁴. Такого рода «проповедь», соединяясь с весьма разветвленной системой музыкальных форм и жанров, мотивно-риторических и числовых символов, в конце XVII — первой половине XVIII вв. образовала у И. С. Баха неисчерпаемый в своих семантических загадках художественный мир. Разгадывая их, однако надо помнить, что гений И. С. Баха со всей отчетливостью выявляет существенные признаки *парадигмы европейской музыки Нового времени*, историческим «эпицентром» которой стало искусство венских классиков. От творческого воплощения теории аффектов он прокладывает прямой путь к классическому пониманию музыки как «языка чувств»; от музыкально-риторических фигур с закрепленными за ними экстрамузыкальными (иконическими и символическими) значениями — к семантике звукоинтонационных лексем, устойчивость которых прослеживается вплоть до популярных жанров музыки второй половины XX века; от возможности восприятия музыкальной формы (в широком смысле) как гармоничной организации музыкального материала по законам симметрии и архитектурной уравновешенности — к последующей (конец XVIII–XIX вв.) концепции «абсолютной» музыки. Поэтому четыре буквы — *BACH* — для нас не только высочайший символ барокко, но и сконденсированная в ту эпоху бесконечно расширяющаяся в последующих веках музыкальная вселенная.

¹⁵⁴ Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966. С. 381.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ ПРЕДКЛАССИЧЕСКОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

1. НОВЫЕ ИДЕИ МУЗЫКИ ПЕРИОДА «БУРИ И НАТИСКА» (Ф. Э. БАХ): МУЗЫКАЛЬНОЕ «ЧУВСТВО», *KLANGREDE*, РИТОРИЧЕСКОЕ *DISPOSITIO*



30–40-е годы XVIII столетия — время кардинальных изменений эстетических установок и воззрений на функции музыкального творчества и языка. В сущности, тогда в музыкальном искусстве быстро вызревает «первичный» (классический) стиль эпохи, который, как ему и присуще, по мысли Д. Лихачёва, — результат некоего «скачка», резкого перехода, внезапной переориентации средств художественного выражения.

С этой точки зрения актуальной становится проблема «Бах и его сыновья», ярко высвечивающая водораздел между разными художественными эпохами не только в плане различий между стилем преимущественно полифоническим и преимущественно гомофонно-гармоническим, но в первую очередь в плане переосмысления концепции выразительности в искусстве. Между «отцом» и его «детьми» наблюдается внезапный переход музыкального искусства от рационалистических условностей «причудливого» и «запутанного», наполненного усложненным мистицизмом и символизмом «барокко» к «благородной простоте», «естественности» и «легкости», — новой красоте, способной непосредственно трогать сердца слушателей. Отныне «искусство чисел не может даже в малой степени служить фундаментом в музыке» (*И. Маттезон*), ибо «подлинная музыка — язык сердца», и «музыка должна обращаться к душе», но судить о ней можно «только посредством слуха: и разум в этом случае может пользоваться авторитетом только поскольку он согласуется со слухом» (*Ж. Рамо*). Далее постулат музыки как языка чувств становится распространенным и общепринятым: «музыка действует на человека не поскольку он думает, а поскольку чувствует. Посему всякое музыкальное произведение, кое никакого чувства не возбуждает, не есть произведение истинного искусства» (*И. Зюльцер*, «*Allgemeine Theorie der schönen Künste*», 1771). Даже определения структурной единицы музыкальной композиции — мелодической темы — содержат

указания на ее прямую связь с человеческим чувством: «тема есть понятное предложение, из языка чувств взятое, кое чувствительно-му слушателю то состояние души передает, кое мелодию вызвало» (И. Кирнбергер, «Kunst der reinen Satzes», II, 1779)¹⁵⁵; в связи с этим вспоминается и выписанная позже Л. Бетховеном в начале Кюрие его Торжественной мессы знаменитая фраза: «это должно идти от сердца к сердцу».

Таким образом, судьба прежней барочной рационалистической теории аффектов была предрешена. Количественное увеличение числа доступных музыкальному отображению аффектов (у Ф. Марпурга их число возрастает до 27-ми, у Х. Краузе — до 33-х) с их подробной дифференциацией во второй половине XVIII столетия привело к новому качеству. Теперь важнейшей категорий музыкального искусства становится категория Чувства (*Л. Кириллина*), и, как естественное следствие, выражение его многообразных оттенков: на смену прежнему господству моноаффектности приходит полиаффектность. Прокомментируем сказанное справедливыми и точными словами Г. Аберта. Сравнивая две эпохи в эволюции западноевропейской музыки, с одной стороны, барокко, с другой — предклассическую и классическую — он замечает: «Старая классика К о р е л л и, Б а х а, Г е н д е л я была искусством совершенных пропорций... Каждая тема, да и почти каждый мотив, ведет вполне автономное... существование. Они являются носителями о д н о г о настроения, которое может приобретать многообразные оттенки, но в своем характере постоянно остается тем же самым... Новое же искусство исходит из совершенно иных законов восприятия. Для него важно... то..., что находится в движении, в становлении, перерастает свои собственные рамки. Оно стремится воплощать не устоявшиеся настроения, а их развитие, не спокойно изливающийся аффект, а бурное, полное волнения чувство с его внезапными, резкими сменами напряжений и разрядок. Контрасты, которые ранее распределялись между двумя различными темами, теперь неожиданно сталкиваются внутри одной и той же темы; незабываемые, статичные образы уступают место изменчивости, покой — движению»¹⁵⁶.

В Германии середины XVIII века концентрированное выражение данных тенденций в искусстве представляло литературно-художественное движение «Sturm und Drang» — «Буря и натиск» (М. Клингер, Ф. Клопшток, Г. Гердер, молодой И.-В. Гёте). Особо ценимыми в искусстве явлениями теперь становятся «свобода естественного человека», «титаническое» чувство собственного достоинства, «само-

¹⁵⁵ Цитаты из И. Зульцера и И. Кирнбергера проведены по кн.: Материалы и документы по истории музыки. Т. II. XVIII век / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. С. 34–35.

¹⁵⁶ Аберт Г. В. А. Моцарт: Ч. I. Кн. I. М., 1978. С. 347–348.

бытный гений»: ведь «то, что мы видим в природе, есть сила, сила поглощает, ничто не остается неизменным, все в движении, тысячи зародышей погибают, каждое мгновение рождается новое... И искусство есть именно отражение; оно исходит из усилий индивида сохранить себя вопреки разрушающей силе целого» (*Г. Гердер*). Известно о мощном влиянии мятежных устремлений «Бури и натиска» на предварительную рукописную редакцию гётевского «Фауста» 1773–1775 гг., где герой трагедии вместо грешника, продавшего душу Мефистофелю, становится «сверхчеловеком» («*Übermensch*») и, по исходному замыслу И.-В. Гёте, в начальной сцене заклинания Фауст должен вызвать не дьявола, как о том повествует традиционная «Народная книга» Иоганна Шписа, а дух Земли — *Erdgeist*, дающий герою саму жизнь вместе с гениальной интуицией такой сильнейшей личности, для которой абстрактное умозрение уступает место страстному порыву чувственной любви (этой идее служит другое нововведение писателя — образ Гретхен, возлюбленной Фауста)¹⁵⁷.

Движение «*Sturm und Drang*» оказало мощное влияние и на музыкальное искусство: композиторов маннгеймской школы, Я. Стамица, но особенно — Ф. Э. Баха. Музыкальные композиции последнего считали родной сестрой поэзии штюрмеров, а самого композитора называли «Клопштоком, говорящим звуками вместо слов». Музыку клавирной Фантазии *c-moll* Ф. Э. Баха (1753), с ее «сумрачным смятением», как отмечает Ф. Кризандер, «поэт Герстенберг приспособил к монологу Сократа и большому монологу Гамлета» (даже с подтекстовкой слов «Быть или не быть?»)¹⁵⁸. Основания для этого были весьма весомые: Ф. Э. Бах одним из первых оценил достоинства диссонанса как средства передачи взволнованной человеческой речи в инструментальной музыке (Соната *B-dur*, II часть); он же весьма обильно применял новый для светских жанров музыки своего времени прием «говорящих» пауз (Соната *e-moll*, II часть). Другими особыми средствами выразительности у Ф. Э. Баха были неожиданные тональные сопоставления (в Рондо *F-dur* одно из проведенных рефрена дано в тональности *H-dur*) и «открытые» тональные планы (в Сонате *h-moll* тональности частей таковы: *h-moll–D-dur–fis-moll*, в Сонате *G-dur*: *G-dur–g-moll–E-dur*), а также яркие аффектные контрасты, воплощаемые громкостно-динамическими средствами (например во II части Сонаты *G-dur*, *Larghetto e sostenuto*). Наконец, Ф. Э. Бах — выдающийся исполнитель своего времени, автор трактата «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», — по свидетельству

¹⁵⁷ См.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте (комментарии) // Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 360.

¹⁵⁸ Цит. по ст.: Яловец Г. Юношеские произведения Бетховена и их мелодическая связь с Моцартом, Гайдном и Ф. Э. Бахом // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932. С. 52–53.

Ч. Бёрни, «в патетических и медленных частях всякий раз, когда ему надо было придать выразительность долгому звуку,... умудрялся извлекать из своего инструмента буквально вопли скорби и жалобы»¹⁵⁹. Можно только представить, с какой силой выражения печальной душевной исповедальности могла звучать в его исполнении, например медленная часть Сонаты d-moll из третьего «Собрания сонат, рондо и свободных фантазий для знатоков и любителей» (1766) — *Cantabile e mesto*, в соответствии авторскому обозначению, наполненная глубокой меланхолией (тональность g-moll, горестные малосекундовые «трения», фигура *passus duriusculus*), легатной певучестью и в то же время экспрессией броских на слух ритмических и динамических контрастов (нотный пример 61).

Связь музыки с риторикой при этом, однако, несколько не ослабевает, но приобретает новый смысл: если ранее риторические приемы в инструментальной музыке играли преимущественно роль скрыто-символического комментария к подразумеваемому духовному тексту или священному событию (Г. Шютц, И. Пахельбель, Д. Букстехуде, И. Кунау, И. С. Бах), то теперь они — само воплощение музыкальной *Klangrede* (нем. звукоречь), взволнованной, наполненной ярко контрастными аффектами и уже отнюдь не всегда связанной с духовно-религиозной тематикой¹⁶⁰. Как показано Г. Бесселером, приоритет самого открытия мелодически-экспрессивного пафоса в инструментальной музыке в середине 1710-х гг. принадлежал все же И. С. Баху, однако если в его музыке отчасти восходящие еще к мистике средневековья «такие понятия, как *Aufschluß* (открытие), *Gelassenheit* (терпение), *einleuchten* (явствовать), *bilden* (творить), *gemütlich* (приятно или душевно), *zerstreut* (рассеянно), *ärgerlich* (огорчительно), *Eindruck* (впечатление) и *Bildung* (творение) имели... религиозный смысл», то «в эпоху сентиментализма они были секуляризированы... произошла секуляризация экспрессивной мелодики И. С. Баха»¹⁶¹. Соответственно и недоумевающие вопросы Фонтанелло, поставленные как парафраз арии Люлли «Любовь, чего ты хочешь от меня», — «Соната, чего ты хочешь от меня? Какое имеешь ты к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?», — настоятельно требовали от такой музыки «внятного ответа» — выработки специфических интонационно-выразительных

¹⁵⁹ Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. М.—Л., 1967. С. 235.

¹⁶⁰ В XVIII — начале XIX вв. термин «*Klangrede*» широко употреблялся и в России, благодаря переводу на русский язык «*Klavierschule*» («Клавикордной школы») Г. С. Лелейна (1765): Ч. 1–2. М., 1773–1774. На значимость явления «звукоречи» в музыке предклассической и классической эпохи указывает В. Холопова (Холопова В. О понятии «музыка» // Музыкальная академия, 2003, № 4).

¹⁶¹ Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов ГДР. М., 1960. С. 84–85.

Cantabile e mesto

The musical score is written for piano and bass. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *poco cresc.* instruction. The first system includes a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic. The second system features an *espressivo* marking and a *ten.* (tenuto) instruction. The third system includes a *pp* (pianissimo) dynamic and a *f risoluto* (forte, risoluto) marking. The fourth system starts with a *cresc.* (crescendo) instruction and a *p* dynamic, followed by a *sfz p* (sforzando piano) marking. The fifth system includes a *f* (forte) dynamic and a trill (*tr*). The score is characterized by flowing sixteenth-note passages and expressive phrasing.

«лексем» и законов построения ее собственных форм, которые были бы понятны не менее чем высказывания на естественном языке.

Отсюда ясна та значимость, какая придавалась в XVIII столетии вербально-языковым — коммуникативно проясняющим — основаниям музыкальной речи (вспомним, что в приведенном выше определении музыкальной темы у И. Кирнбергера на первом месте стоит

словосочетание «понятное предложение»). Как раз в это время окончательно кристаллизуется до сих пор актуальное представление о музыкальной речи как прямом аналоге речи естественной, с обязательным для нее членением на фразы, предложения и периоды. Еще в 1702 г. Сен-Ламбер в изданном в Париже трактате «Принципы клавесина» (или «Клавесинные принципы») прямо писал: «Мелодия пьесы составлена не без порядка и смысла. Она содержит несколько кусочков, имеющих каждый свое назначение... Музыкальное произведение отчасти походит на произведение ораторского искусства или, скорее, наоборот, образцы красноречия похожи на музыкальную пьесу, ибо гармония, ритм, такт, размер и другие подобные вещи, которые соблюдает искусный оратор при сочинении своих произведений, принадлежат более естественно музыке, нежели риторике. Подобно тому как произведение ораторского искусства обычно состоит из нескольких частей и каждая часть состоит из периодов, имеющих свой законченный смысл (а эти периоды в свою очередь состоят из фраз, подразделяющихся на слова, слова — на буквы), точно так же музыкальное произведение состоит из повторений-реприз. Каждая такая реприза включает в себе каденции, составляющие периоды, имеющие законченный смысл, сами же каденции часто состоят из фраз, фразы — из тактов, такты — из нот. Таким образом, ноты соответствуют буквам, такты — словам, каденции — периодам, репризы — частям и целое — целому»¹⁶². Позднее упомянутый нами немецкий педагог, скрипач и пианист (клавирист) Г. С. Лелейн, спрашивая, «что же есть период в музыке?», давал такой ответ: «то же, что и в Риторике и Поэзии, то есть число рифм, которые заключаются чрез музыкальный пункт и содержат некоторый замысел». В музыке, продолжал он, «рифма, *numerus, sectionalis* есть некоторое число тонов или такт, кои заключаются чрез некоторый ряд каденций, подобно как двоеточие или запятая». Проставляя знаки препинания, тот же автор далее иллюстрирует известное представление о речевом синтаксисе музыкального периода, когда после 2-го такта ставится «запятая», в 4-м — «точка с запятой» (половинный каданс), в 6-м — «двоеточие», обозначающее момент наивысшей устремленности к заключительной кадансовой «точке» (8-й такт)¹⁶³. Речевая ясность выражения музыкальной мысли становится актуальной и для Ф. Куперена, который в своем третьем сборнике клавесинных пьес отделял музыкальные фразы прямо графически — с по-

¹⁶² Цит. по ст.: *Розанов И.* Музыкально-риторические фигуры в клавирных трактатах Франции и Германии первой половины XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр. Вып. 104 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1989. С. 33.

¹⁶³ *Лелейн Г. С.* Клавикирдная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное. М., 1773–1774. С. 178, 180.

мощью специально выписанных запятых, и для немецкого композитора и теоретика Й. Рипеля: при написании своих инструментальных концертов и сольных пьес он мысленно представлял словесный текст, который надо озвучить так, как если бы сочинялась вокальная музыка.

Закономерна поэтому и возросшая роль *риторически обусловленного распорядка музыкальной композиции — риторического dispositio*. Безусловно, ораторская диспозиция музыкального материала была хорошо знакома подавляющему большинству композиторов и раньше: известно, что главные ее пункты мыслились как основополагающие для композиции фуги и распространенных гомофонных форм (так еще И. Вальтер, характеризуя старинную сюиту танцев, говорил о лежащей в ее основе риторической логике последования частей, согласно которой аллеманда является главным исходным тезисом — *propositio*, из которого вытекают производные части — *partitio*, за исключением жиги — *confirmatio* и возможных прелюдии — *exordium* и постлюдии — *conclusio*)¹⁶⁴. Тем не менее детальное описание ее полного вида относительно музыкальной композиции появилось сравнительно поздно, в знаменитом трактате «*Der vollkommene Capellmeister*» («Совершенный капельмейстер», 1739) И. Маттезона. Автор его, прокладывая прямой путь в классическое будущее европейской музыки, отмечал, что «наша музыкальная диспозиция отличается от риторического устройства простой речи лишь в сюжете, предмете или объекте, в остальном она имеет те же шесть частей, что предписываются оратору», и приводил следующие характеристики основных разделов музыкально-риторического *dispositio*:

1) **exordium** — «вступление и начало мелодии», призванное «подготовить слушателя и привлечь его внимание» (функционально соответствует вступлению к сонатной форме);

2) **narratio** — «сообщение, рассказ, в котором поясняется смысл и свойство предстоящего сообщения» (в вокальных сочинениях с него начинается вокальная партия сразу после инструментального вступления; в музыке же инструментальной аналогом его может служить особый — распевно-размеренный — способ фактурного изложения темы);

3) **propositio** — «собственно изложение», «краткое содержание или цель звуковой речи» (функционально соответствует главной партии в экспозиции сонатного аллегро — центральному его «тезису», который часто складывается как итог *exordium* и *narratio*);

4) **confutatio** — «разрешение возражений... через введение и опровержение чужеродных элементов» (функционально соответствует побочной партии в экспозиции сонатного аллегро, его «антитезису»);

¹⁶⁴ Allemanda // Walther I. Musikalisches Lexicon. Leipzig, 1732.

5) **confirmatio** — «искусное закрепление сообщения», главного «тезиса» звуко речи (функционально соответствует зоне «перелома» в побочной партии или началу заключительной — динамизированному утверждению главной партии);

6) **peroratio** (или **conclusio**) — «исход или заключение нашей звуковой речи, который... должен содержать особенно убедительное движение» (функционально соответствует заключительной партии в экспозиции сонатного аллегро или коде всей сонатной формы)¹⁶⁵.

Помимо перечисленных И. Маттезоном основных разделов риторического *dispositio* были известны также и другие, по мысли теоретиков, необязательные, однако практически используемые в качестве важнейших средств развития в сонатной форме (что особенно станет явным при обращении к бетховенскому наследию). Это — **partitio** (разделение — связующая партия) и **tractatio** (разработка как специальная композиционная функция сонатного аллегро), кроме того **digressio** (отступление).

Хотя И. Маттезон в своем трактате рекомендовал строить по образцу риторического *dispositio* первую часть старинной двухчастной формы, оперную арию или часть инструментального концерта, Ф. Э. Бах впервые спроецировал его на жанр инструментальной сонаты, фактически заложив тем самым основы классической структуры тематически контрастного сонатного *Allegro*. Одной из первых стала I часть — *Allegro assai* — Сонаты **f-moll** (1763) из второго «Сборника клавирных пьес для знатоков и любителей», где контраст между фанфарными пунктирами трезвучного *propositio* (главная партия) и скорбными нисходяще-секундовыми «вздохами» *confutatio* (побочная партия) непосредственно ведет к интонационно-мотивному содержанию экспозиций I частей 1-й и 5-й фортепианных Сонат Л. Бетховена¹⁶⁶. Приводим экспозицию **f-moll** ной Сонаты Ф. Э. Баха

¹⁶⁵ Сведения о функциях музыкально-риторической диспозиции у И. Маттезона приведены по кн.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М., 1983. С. 48.

¹⁶⁶ Авторитет Ф. Э. Баха (впрочем, как и И. Маттезона) для венских классиков был непрерываем: они называли его «отцом», которому «все мы — дети». Как свидетельствует А. Дис, первыми учебниками, которые в молодости приобрел один из этих великих «детей», были два: «Опыт истинного искусства игры на клавире» Ф. Э. Баха и «Совершенный капельмейстер» И. Маттезона (см.: История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. М., 2000. С. 33–34). Даже многим позже Л. Бетховен в письме в издательскую фирму «Брейткопф и Гертель» от 26 июля 1809 г., жалуясь на недостаток в его личной библиотеке партитур «Гайдна, Моцарта, Иоганна Себастьяна Баха, Эммануила Баха и т. д.», подчеркивал: «Из клавирных произведений Эммануила Баха у меня есть лишь несколько вещей, а ведь некоторые из них наверняка должны служить каждому настоящему художнику не только для высокого наслаждения, но и для изучения» (цит. по ст.: Сохор А. Этические основы бетховенской эстетики // Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: Сб. ст. к 200-летию со дня рождения. Л., 1970. С. 23).

Allegro assai

f *propositio* *p*

5 *cresc.* *f* *f*

9 *p* *cresc.*

12 *f* *più f* *partitio*

15 *mf* *confutatio*

18 *sfz* *p* *ff* *sfz*

21

опровержение
возражения *sfz* *meno f*

24

tr *dim.* *p* *cresc.* *confirmatio*

27

f *ten.* *p* *3* *f*

30

ritenuto *a tempo*
pp *digressio* *con-*

33

clusio *dim.* *1.* *p* *f* *2.* *p* *p*

с обозначениями риторически обусловленных в ней «частей звуко- речи» (см. нотный пример 62).

Обратим внимание на то, что в описанной И. Маттезоном и практически воплощенной Ф. Э. Бахом риторической диспозиции центральным звеном становится диалектически устроенное «ядро» функций, движущихся от «тезиса» (*propositio*) к «антитезису» (*confutatio*) и последующему преодолению «антитезиса» внезапно или исподволь вторгающимся «тезисом» (*confirmatio* — зона «перелома»). Стало быть, еще тогда, в предклассическую эпоху, сонатная форма кристаллизовалась в соответствии не только риторическому прототипу, но и самой логико-диалектической сущности мысли. А это, в свою очередь, означает, что данная форма, впоследствии у классиков ставшая наивысшей, принципы которой «растворены» и в других формах (рондо, рондо-соната и даже, как мы удостоверимся позже, простая трехчастная), потому и стала таковой — **классической** для Европы формой, — что органически связана с двумя основополагающими принципами европейского мышления как цивилизационно-типологической категории: риторической дискурсивностью и диалектикой противоречий¹⁶⁷.

И все же явно наблюдаемый в творчестве Ф. Э. Баха и его современников перевес стремления к повышенной экспрессивности музыкального высказывания, порой нарушающей гармоничность целого, не дает оснований считать их новаторское для своего времени наследие уже вполне классическим.

Как замечает французский историк музыки Д. Патье, «свобода и выразительность становятся ключевыми словами нового музыкального языка... Акцент ставится теперь на идее новизны»; при этом композитор «позволяет говорить своему сердцу, отправляя послание, к которому никто не может остаться равнодушным», и происходит это преимущественно в инструментальной музыке, в инструментальной игре. Именно в ней «это неопределенное, расплывчатое чувство, это выражение некоей жизненной беды находит своего лучшего интерпретатора», и в первую очередь для нее «каждый композитор создает собственный язык, чтобы передать этот раздор страстей. И все озабочены тем, чтобы вывести на первый план экспрессию — задача более важная, чем мысль о структуре»¹⁶⁸.

¹⁶⁷ О чем говорил еще Аристотель — неоспоримый столп европейского способа философствования: «Риторика — искусство, соответствующее диалектике, так как обе они касаются таких предметов, знакомство с которыми может некоторым образом считаться достоянием всех и каждого, и которые не относятся к области какой-либо отдельной науки» (*Аристотель*. Риторика. СПб., 1894. С. 1).

¹⁶⁸ *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen-Age a nos jours / Sous la direction de M.-C. Beltrando-Potier. Bordas, 1982. P. 346–347, 352.*

**2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА.
AUTONOME KUNSTWERK.
ДВУЕДИНСТВО «ЧУВСТВО – РАЗУМ».
РЕЛИГИОЗНЫЕ И МАСОНСКИЕ ИДЕИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Й. ГАЙДНА и В. МОЦАРТА.
РИТОРИКА И ДИАЛЕКТИКА «ДВУХ ПРИНЦИПОВ»
В СОНАТНОЙ ФОРМЕ Л. БЕТХОВЕНА**

Сначала — о понятиях, среди которых ключевым, смыслопорождающим является *классическое*. Взятое во внешних логико-смысловых разграничениях, оно является историко-типологической категорией и может быть противопоставлено «барочному», «романтическому», в самом широком смысле — «аклассическому» (Г. Вёльфлин), как «здоровое» — «больному» (И.-В. Гёте), «аполлоническое» — «дионисийскому» (Ф. Ницше). В своих же внутренних разграничениях понятие «классическое» предстает как «классика», «классицизм» и «классический стиль».

Классика — это искусство эталонного уровня, иначе говоря — классическое в значении художественно-образцового, канонизированного, вечно авторитетного и в то же время — безвозвратно неповторимого, хотя и непрестанно моделируемого. Видимо, все эти смысловые излучения слов «классика» и «классики» восходят к *classicus* (лат.), означавшему, во-первых, социальную принадлежность к первому, высшему из пяти классов римских граждан, а отсюда — и все первоклассное, образцовое; но, во-вторых, то, что было связано с военным флотом, где наградой bravому первопроходцу (который первым вступал на неприятельский корабль и чей подвиг, таким образом, становился по-своему неповторимым) служил морской венок, называвшийся *corona classica* (лат.). **Классицизм** — классическое, данное в аспекте его исторической и художественно-видовой локализации, выражаясь словами Д. Лихачева, — один из возможных «больших стилей эпохи». В этом смысле говорят, например о французском театральном классицизме эпохи Людовика XIV, классицизме литературно-поэтическом, веймарском (И.-В. Гёте, Ф. Шиллер), наконец и об австро-немецком музыкальном классицизме, приближительные хронологические рамки которого — 60-е гг. XVIII — 10-е гг. XIX вв.

Более подробно осветим понятие и явление *классического стиля*. Это — классическое, обнаруживаемое, во-первых, в аспекте образцовой технологии выполнения искусства: классическое стихосложение, классический роман, классический контрапункт, классическая гармония и форма и т. д.; во-вторых, в эстетическом аспекте, в самом способе художественного мышления, предполагающем несколько основополагающих моментов. Среди них — тщательно выверенный баланс чувственно-непосредственного, рационального-логического и идейно-возвышенного (великого), заложенный художником в про-

изведении и направленный на «естественное» восприятие гармонично развитым Человеком, служащим мерилom всех вещей в качестве микрокосмического отражения Бога (антропоцентричность классического искусства, в отличие от по преимуществу теоцентричности искусства аклассического — средневекового или барочного); классическое самосознание художника, героически преодолевающее «власть темных жизненных сил» и обращенное «к свету и чувственной красоте» (*Э. Курт*), а потому созвучного классическим же образцам искусства прошлого, в первую очередь — античного, активизация интереса к которому является одним из показательных признаков формирования любого классицизма.

Продолжая наблюдения над классическим стилем, отметим, что в рамках какого-либо данного вида искусства он необходимо подразумевает наличие такого художественного языка, какой способен и создавать полноценный образ Бога, мира и человека, и самовоспроизводиться в бесконечном числе произведений, в том и другом случае уже опираясь исключительно на свои собственные выразительные средства. Выработка подобного языка в европейской музыке и в вокальных, и в инструментальных жанрах, совершавшаяся на протяжении XVII — первой половины XVIII вв. в тесной связи с ораторски-речевым аналогом, привела ее к полному отказу от следования внешним по предназначению целям, будь то религиозный или светский ритуал, а также к возможности существовать избирательно-концертно, причем — вне визуального или вербального «разъяснения» со стороны немusикальских церемоний, танцевального жеста или слова. Когда последние из явлений для музыки внеположных становятся имманентными свойствами ее языка, тогда, по словам К. Эренфорта, на смену господствовавшему в XVII — первой половине XVIII столетия «функциональному музыкальному произведению» (*funktionale Musikwerk*) приходит «автономное произведение искусства» (*autonome Kunstwerk*)¹⁶⁹, которое предполагает и изменение социального статуса композитора. Отныне он — самостоятельный творец, живущий музыкой ради нее самой и вполне ощущающий свою художественную свободу (первыми композиторами, обретшими подобный статус, были В. Ф. Бах, в 1762 г. он окончательно порвал со службой, и В. Моцарт), но в то же время возникающая ответственность за судьбу созданных шедевров (отсюда возрастающее стремление наиболее полно и точно отразить в нотном тексте все нюансы течения музыкальной мысли, в интересующую нас сейчас эпоху достигающее апогея у Л. Бетховена).

Однако не следует ставить знак равенства между «автономной музыкой» как особым творческим и социальным состоянием европейской

¹⁶⁹ *Ehrenforth K. H.* Zur Definition des Begriffs «Musikalisches Kunstwerk». Op. cit.

музыки и композитора, с одной стороны, и классическим стилем в музыкальном искусстве, — с другой. Инструментальное наследие Ф. Э. Баха уже вполне можно считать «автономным» и по способу своего концертно-светского бытования, и по присущим ему качествам (экспрессивно-убедительное выражение идей и эмоций, не уступающее таковому в речи ораторской), но, как указано выше, еще не классическим¹⁷⁰. Чтобы приблизиться к идеалу классического, музыка XVIII века поначалу должна была безупречно «огранить» штюрмерское «титаническое чувство собственного достоинства» всеобщностью логических принципов человеческого мышления и восприятия — органично соединить впечатляющую новизну индивидуально-чувственного выражения с известными в ту эпоху рационально-выверенными (и, подчеркнем, «наглядными на слух») способами его организации.

Так, в музыке по-новому начинают воплощаться доступные другим видам искусства структурные принципы, обладающие естественным совершенством и совершенной естественностью. Вспомним, что после некоторого перерыва не только возрождается, но и на самых разных масштабных уровнях множится композиционная четырехкомпонентность. Наиболее значимым с позиций «четверичного» взаимопроникновения идей о естественном и совершенном Человеке становится четырехчастный инвариант **сонатно-симфонического цикла**. По мысли М. Арановского, он репрезентирует семантику четырех главных ипостасей человеческой личности: Номо agens (Человек деятельный) — Номо sapiens (Человек мыслящий) — Номо ludens (Человек играющий) — Номо communis (Человек общественный)¹⁷¹. Но можно проследить и за дальнейшими проекциями этого универсального структурного инварианта. Не говоря о классическом «квадратном» периоде, в их числе и возможное (начиная с 3-й Симфонии Л. Бетховена) четырехчастное построение **сонатного Allegro** (экспозиция — разработка — реприза — кода-вторая разработка), и четыре раздела (партии) в структурном «абрисе» **экспозиции сонатной формы**, которые подчас экстраполируются и на музыкально-синтаксический уровень, образуя либо «симфонический период» (В. Цуккерман) **главной партии** сонаты — эскиз ее будущего развития (у Л. Бетховена), либо особый — **сонатно-экспозиционный период в несонатных** средних частях цикла, как ее отголосок, «углубление следов» прошедшего начального Allegro (у Й. Гайдна и В. Моцарта, особенно в менуэтных частях). Хотя количество структурных единиц сонатно-экспозиционного периода

¹⁷⁰ Точно так же инструментальная музыка послебетховенского времени является «автономной», однако уже не классической.

¹⁷¹ Арановский М. Симфонические искания. М., 1979. С. 24.

колеблется между тремя и пятью (*В. Моцарт*), но как идеальный инвариант имеет также четыре предложения или построения (*Й. Гайдн*), которые тонально-тематически точно воспроизводят последование главной, связующей, побочной и заключительной партий раннеклассической однотемной или «зрелой» двухтемной сонатной экспозиции (ясно, что внутритекстовые реляты здесь — 1-е и 3-е предложения — возникают в результате межтекстовых реляционных связей с уже отзвучавшей, но потенциально вездесущей у классиков сонатной формой)¹⁷² (нотные примеры 63а, б).

63а

Й. Гайдн. Квартет ор. 76 № 3, III часть
(первый раздел формы до трио)

Menuetto

Allegro

1-е предложение («гл. партия»)

2-е предложение

(«св. партия»)

3-е предложение

(«поб. партия»)

¹⁷² Конечным итогом становится «вдвинутость» друг в друга двух нормативных у классиков форм — простой трехчастной и сонатной: тонально неустойчивая середина является аналогом сонатной разработки, а местная реприза — репризы сонатной формы с приведением предложения 1-го («главная партия») и 3-го («побочная») к тональному тождеству.

4-е предложение («поб. закл. партия»)

4-е предложение («поб. закл. партия»)

середина
(«разработка»)

середина
(«разработка»)

1-е предложение
R («гл. партия»)

1-е предложение
R («гл. партия»)

2-е предложение
(«св. партия»)

3-е предложение
(«поб. партия»)

Т

4-е предложение («поб.-закл. партия»)

Menuetto

Allegretto

1-е предложение («гл. партия»)

Violin I: *p* *p f p* *f p f* *p f p* *f p f* *f*

Violin II: *p*

Viola: *p* *f*

Cello/Double Bass: *p* *p f p*

2-е предложение
(«св. партия»)

Violin I: *p*

Violin II: *f* *p* *p f p*

Viola: *p*

Cello/Double Bass: *f p f f* *p*

Violin I: *p* *p cresc.* *f*

Violin II: *f p f* *p f p* *f p f* *p cresc.* *f*

Viola: *p f p* *p f p* *cresc.* *f*

Cello/Double Bass: *p cresc.* *f*

3-е предложение
(«поб. партия»)

Musical score for the 3rd section, «поб. партия». The score is written for four staves (Treble 1, Treble 2, Bass 1, Bass 2) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The score consists of 8 measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a piano (*p*) dynamic. The sixth measure has a piano (*p*) dynamic. The seventh measure has a piano (*p*) dynamic. The eighth measure has a piano (*p*) dynamic. The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.

Доп. 1
(«вторая поб. партия»)

Musical score for the 1st addition, «вторая поб. партия». The score is written for four staves (Treble 1, Treble 2, Bass 1, Bass 2) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The score consists of 8 measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a piano (*p*) dynamic. The sixth measure has a piano (*p*) dynamic. The seventh measure has a piano (*p*) dynamic. The eighth measure has a piano (*p*) dynamic. The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.

Continuation of the musical score for the 1st addition, «вторая поб. партия». The score is written for four staves (Treble 1, Treble 2, Bass 1, Bass 2) in G major (one sharp). The key signature is G major. The time signature is 4/4. The score consists of 8 measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a piano (*p*) dynamic. The sixth measure has a piano (*p*) dynamic. The seventh measure has a piano (*p*) dynamic. The eighth measure has a piano (*p*) dynamic. The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.



Обрисованный музыкально-классический структурный «четырёхгранник» генетически восходит еще к барочной сюите танцев — музыкально интонируемому «зеркалу» четырех темпераментов человека (как и к более ранним, античным и средневековым, идеям о символике числа 4). Однако теперь правомернее соотнести его с параллельными идеями литературы и поэзии эпохи Просвещения середины — второй половины XVIII века. Устремленные не к религиозной символике, но к самой Природе мира и человеческого разума, они зачастую избирают известное еще со времен «Поэтического искусства» Н. Буало четырехчастное членение словесно-поэтического целого как наиболее естественное и разумное. В предреволюционной Франции появляются стихотворные поэмы о четырех временах года («Времена года или Французские Георгики» кардинала Берни, 1763, «Четыре времени года или Лангедокские Георгики» Ж.-К. Пейро, 1781), о четырех отрезках суток (того же кардинала Берни), о четырех стихиях (вода, огонь, воздух, земля), о четырех возрастах человеческой жизни (детство, юность, зрелость, старость), о четырех сторонах света, о четырех частях света (Европа, Азия, Африка и Америка — Австралия самостоятельной частью света тогда не считалась, а Антарктида еще не была открыта).

По словам Н. Жирмунской, «четырёхчастная структура выступает как своеобразная универсальная модель мира — пространственная и временная, синтезирующая макрокосм — вселенную — и микрокосм — человека. Различные... преломления этой модели объединяются эмблематическими и символическими связями, иногда переведенными на язык привычных мифологических образов и сюжетов: стихии символически отражают времена года, суток, периоды человеческой жизни, страны света (например: зима-ночь-старость-север-земля и т. п.)». При этом, продолжает свои наблюдения исследователь, «сам принцип метаморфозы, превращения, перехода из

одного состояния в другое отражает существенно новое восприятие и осмысление природы как *системы взаимосвязанных уровней* („царств“), а «эмблематический смысл перечисленных... тем и образом находится также в связи с идеями и ритуальными формами масонских лож»¹⁷³ (тут уместно вспомнить о том, что и Й. Гайдн, и В. Моцарт были членами масонских лож: факт, в той или иной мере повлиявший и на их творчество, второго из них особенно).

Заметим, что в условиях музыкально-классического стиля воплощенная экстрамузыкальная семантика четырехкомпонентности, наряду с логико-диалектическим трехзвенным «ядром» риторической диспозиции (propositio — «тезис», confutatio — «антитезис», confirmatio — преодоление «антитезиса» динамизированным вторжением «тезиса») вступает во взаимодействие с семантикой иного рода — интрамузыкальной — принципом репризной трехчастности, давно ставшим универсальным. Распространяясь же на самые разные структурно-масштабные уровни музыкального произведения (особенно — у Л. Бетховена), все вместе они и сообщают музыке венских классиков в ее наивысших выражениях тот «лучший порядок... благодаря которому явления становятся как бы одним великим явлением, части которого взаимно связаны» (И.-В. Гёте). Обратим внимание, однако, что в приведенном удивительно емком гётевском высказывании идея порядка неотъемлема от великого. А поэтому в музыкально-классическом единстве категорий «естественное — разумное» необходимо особенно подчеркнуть также наличие величественной, этически и философски всеохватной Идеи.

Вероятно, более точная разгадка содержательных феноменов музыкальной классики и классического стиля как раз и таится в обнаружении принципиальной переориентации выработанных уже в предклассическую эпоху приемов Klangrede от преимущественного выражения *субъективных чувствований* своего создателя в сторону *пафоса возвышенной музыкальной мысли*, само наличие которой призывает к качественно иной (в сравнении с предклассическим стилем) степени структурной упорядоченности искусства. И если теперь сопоставить содержательное двуединство системообразующих для музыкальной классики категорий, увенчанных высшим проявлением Разума — величественной Идеей, с указанными выше творческими и социальными аспектами «автономной музыки» второй половины XVIII века, то легко понять, почему в музыку того времени (видимо впервые в европейской истории этого вида искусства) проникает такое понятие уже не только по-штюрмерски «самобытного», но и совершенного гения, к которому отныне вполне

¹⁷³ Жирмунская Н. А. Жак Делиль и его поэма «Сады» // Делиль Ж. Сады. Л., 1988. С. 181 (Курсив мой. — А. К.).

приложима высочайшая ренессансно-демиургическая мера слов Т. Таско: «Non merita nome di Creatore se non Iddio ed il Poeta» — «Никто не заслуживает называться Творцом, кроме Бога и Поэта» (*ит.*)¹⁷⁴.

В той или иной мере все сказанное относится к каждому из венских классиков, различен лишь обобщенный «адрес» возвышенной экстрамузыкальной семантики их произведений. Это обстоятельство обусловлено и индивидуальными особенностями их творчества, и общим на протяжении XVIII века процессом трансформации в музыке барочной религиозной символики (вместе с комплексом присущих ей музыкально-выразительных средств) вплоть до «языческой» героики эллинистических мифов, трагедий и философских идей, когда на смену христианскому Провидению приходит античная Судьба — слепая Мойра, противоположная свету человеческого разума и воли, либо сокрушающая героя (но лишь по соображениям высшей справедливости! — «Дон Жуан» В. Моцарта), либо все-таки «схваченная» им «за глотку» (Л. Бетховен). Действительно, для Й. Гайдна, даже в инструментальной музыке, при всем восхитительно-игровом разнообразии и совершенстве ее композиционных, мотивно-интонационных и тембровых решений, подчас все еще актуальны традиционные католические идеи. Один из первых современных композитору биографов, А. Дис, пытаясь выснить, не лежат ли в основе инструментальных сочинений великого гения XVIII века «некие словесные темы, которые он себе задает», «не пытался ли он выразить кокетливость, чопорность и т. д. в какой-либо части из симфонии», получил неожиданный ответ: «Это случалось редко. Обычно в инструментальной музыке я давал простор чисто музыкальной фантазии. Мне вспоминается лишь одно исключение: тогда я выбрал темой Адажио из симфонии разговор Бога с легкомысленным грешником»¹⁷⁵. В то же время интерпретация возвышенных религиозных образов в собственно духовной (вокально-инструментальной) музыке Й. Гайдна оказывалась иной раз совершенно неожиданной. Так, в Мессе B-dur № 4 «Сотворение» вместо традиционных слез сострадания отданному на закание Агнцу Божьему композитор охвачен безграничной радостью, придающей канонической части мессы черты ликующего финального итога классико-симфонического цикла. И не случайно, ведь в этом *Agnus Dei*, как признавался композитор, «я обращался к Богу не как отвергнутый грешник, в отчаянии, а спокойно, тихо. При

¹⁷⁴ Потому следует прислушаться к словам А. Климовицкого, усматривающего в эстетических позициях и манере работы Л. Бетховена параллели с ренессансным титаническим самоощущением художника (см.: *Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979*).

¹⁷⁵ История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. М., 2000. С. 100. Признание Й. Гайдна весьма красноречиво, но выяснить, о какой именно из его многочисленных симфоний шла речь, увы, до сих пор не удалось.

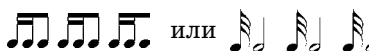
этом мне казалось, что бессмертный Господь непременно помилует свое смертное создание, простит праху, что тот есть прах. Эти мысли пробудили во мне столь великую радость, что я не мог подавить ее словами молитвы. Это чувство вырвалось на свободу, и я поставил в *Miserere* обозначение *Allegro*»¹⁷⁶.

Что касается В. Моцарта, то для него со временем все более актуальной становится отмеченная выше близость идеям масонства, которые воплощены в первую очередь в его последней опере — «Волшебная флейта». Е. Чигарёва отнюдь не настаивает на интерпретации этой оперы как рупора одних лишь масонских идей, но, тем не менее, замечает, что «противопоставление **света** — царство Зарастро и **мрака** — мир Царицы Ночи — мотив, чрезвычайно важный для философии масонства, отразившийся в обряде посвящения (после темноты выход в ярко освещенное помещение). Два ищущих друг друга героя, Тамино и Памину, проходящие через испытания и соединяющиеся в финале, — аллегорическое воплощение поисков истины и обретения ее наиболее достойными, прославление любви и мудрости как основы жизни (в заключительном апофеозе объединены три основные масонские категории: сила, красота, мудрость). Волшебные музыкальные инструменты: флейта и серебряные колокольчики — символ мировой гармонии и сказочное средство ее достижения. Забавный и трогательный птицелов Папагено, „дитя природы“, естественный человек — еще один масонский и одновременно просветительский мотив. Наконец, очень важна символика чисел — священного числа „3“ и производных от него „6“, „9“, „18“: симметрично окружающие главных героев-антагонистов три мальчика и три дамы, три обращения жреца к Тамино, три испытания, шесть львов, запряженных в колесницу Зарастро, 18 пирамид — по 9 с каждой стороны — в царстве Зарастро и т. д.». Далее, ссылаясь на исследование К. Томсон¹⁷⁷, Е. Чигарёва прямо выделяет целую группу семантических фигур с масонским значением, которые можно обнаружить в таком качестве и в оперном, и инструментальном наследии композитора (например в Траурной масонской музыке, KV 477): «**Мелодия**: подъем на большую сексту — надежда, любовь и радость; задержания, пары слигованных нот — узы братства; группетто — масонская радость; **ритмика**: пунктирный ритм, в частности ритмические фигуры  и ; также акцентированные

¹⁷⁶ История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. М., 2000. С. 84. О глубокой, поистине баховской религиозности Й. Гайдна свидетельствуют и его слова, сказанные Г. Гризенгеру о небывалой «благочестивости» во время сочинения оратории «Сотворение мира»: «Ежедневно падал я на колени и просил Бога, чтобы Он дал мне силы для счастливого выполнения этого труда» (цит. по кн.: *Кремлёв Ю.* Йозеф Гайдн. М., 1972. С. 246).

¹⁷⁷ *Thomson K.* Mozart and Freemasonry // Music and Letters. 1976. Vol. 57. № 1.

аккорды стаккато, сменяемые паузой — смелость и решительность; **гармония**: параллельные терции, сексты и сектаккорды — единство, любовь и гармония; „модальные“ аккорды (побочные ступени — VI и др.) — торжественные и религиозные чувства; хроматизмы, уменьшенные септаккорды, диссонансы — мрак, суеверие, зло и раздор»¹⁷⁸. Выделяется ритм троекратных ударов (например

 или ) — изображение ученического стука в

дверь ложи; они «означают, что двери в храм масонства не открываются сами собой, что мы не будем приняты в этот храм человечности без усилий с нашей стороны. Мы должны получить доступ в него посредством трех сильных ударов, которые означают: ищите — и вы найдете; спрашивайте — и вам ответят; стучите — и вам откроют»¹⁷⁹. В сущности, здесь мы имеем дело с особыми, индивидуализированными В. Моцартом экстрамузыкальными символами, которые могут быть «прочитаны» и в других его инструментальных произведениях 1780-х гг. Среди них — известнейшая Симфония № 40 g-moll, главная партия I части которой содержит ритм «троекратного стука в дверь» (в первом из приведенных выше его вариантов). Не исключено, что и в I части фортепианной Сонаты F-dur KV 332 характерные для «галантного стиля» XVIII века музыкальные знаки (ариозная распевность в сочетании с жанром менуэта, мотивы с пунктирными ритмами, параллельные терции и сексты, «золотые ходы валторн») в главной партии наполняются скрытым смыслом «уз масонского братства» (попарно заливованные ноты) и «единства, гармонии и любви» (параллельные терции), а в связующей временно сменяются символами «мрака, зла и раздора» (уменьшенные септаккорды) (нотный пример 64).

Но способность «чистой» инструментальной музыки «впитывать» в себя высокие экстрамузыкальные идеи апогея достигает, наверное, все-таки у Л. Бетховена. Красота и уравновешенность формы, строго организующей огненный поток музыкально-риторического красноречия, предметом которого является высокая этическая идея, — центральный содержательный комплекс его художественного мира.

Попытаемся раскрыть нашу мысль и начнем с так называемых «**двух принципов**», о чем в разговорной тетради Л. Бетховена (зима 1823 г.) имеется такая запись:

«Шиндлер: „Помните, как несколько лет тому назад я должен был проиграть Вам сонату ор. 14? — Сейчас все ясно“.

— У меня еще болит рука.

¹⁷⁸ Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2001. С. 34–35, 182–183.

¹⁷⁹ Istel E. Mozart's «Magic Flute» and Freemasonry // Musical Quarterly. 1927. Vol. 13. № 4. Oct. P. 584.

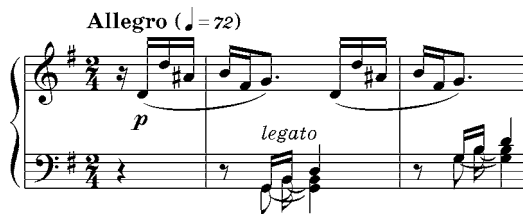
Allegro

Musical score for the first movement of Mozart's Piano Sonata in F major, KV 332. The score is in 3/4 time and consists of six systems of music. The first system (measures 1-5) starts with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-12) includes a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 13-18) continues the piano part. The fourth system (measures 19-24) features a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 25-28) has two measures circled with an *sf* (sforzando) dynamic. The sixth system (measures 29-32) also has two measures circled with an *sf* dynamic.

- Два принципа также и в средней части Патетической.
- Тысячи людей не понимают этого!»¹⁸⁰.

Позже, в «Биографии Бетховена», тот же собеседник свидетельствовал, что композитор в разговоре с ним один из этих «принципов» назвал «молящимся» (das Bittende — *нем.* упраснивающее), а другой — «противящимся» (das Widerstrebende — *нем.* сопротивляющееся). Здесь же, полемизируя с А.-Б. Марксом (он был склонен усматривать такой контраст лишь в «главных голосах»), А. Шиндлер в качестве конкретного примера привел не только главную партию I части 10-й сонаты G-dur op. 14 № 2 (нотный пример 65), но и интродукцию I части 8-й сонаты op. 13 c-moll («Патетической») с ее внутренне контрастным тематическим устройством¹⁸¹. Тем самым биограф подчеркнул их значимость в выражении столь важных для бетховенского мышления **противоположностей**, расположенных на уровне как мотивного синтаксиса, так и больших отрезков формы, причем предназначение цезур и риторических пауз в большинстве случаев состоит в разграничении таких противоположностей¹⁸².

65 Л. Бетховен. Соната № 10 G-dur op. 14
№ 2, I часть начало гл. партии



Если верить А. Шиндлеру, то «два принципа» Л. Бетховена можно назвать — **«Противление»** и **«Мольба»**, и в качестве интонационно-содержательного «стержня» отчетливо расслышать их во множестве других инструментальных сочинений: начальных Allegri 1-й, 5-й, 17-й, 23-й, 27-й, 32-й фортепианных Сонат, 3-го фортепианного Концерта c-moll и 5-й Симфонии, в финале 14-й Сонаты. В поэтически свободной форме, но с не меньшим драматическим накалом, указанные «два принципа», по-видимому, воплощены и в некоторых

¹⁸⁰ Beethoven L. v. Konversationshefte, hrsg. von G. Schünemann. Bd. 3. Berlin, 1941. S. 341.

¹⁸¹ Schindler A. Biographie von Ludvig van Beethoven. Münster, 1845. S. 224. Хотя по целому ряду существенных соображений современная бетховениана не склонна доверять А. Шиндлеру, «едва ли есть основания сомневаться в том, что суждение о „двух принципах“ принадлежит все же Бетховену. Вероятнее всего, Шиндлер попросту решил повысить ценность своих воспоминаний, придав им форму якобы документально зафиксированной беседы» (Фишман Н. Л. Письма Бетховена за 1812–1816 годы // Письма Бетховена. 1812–1816 годы. М., 1977. С. 55).

¹⁸² Schindler A. Biographie von Ludvig van Beethoven. Münster, 1845.

несонатных средних частях циклической формы, а особенно ярко — во II части 4-го фортепианного Концерта G-dur op. 58 (1806) — на-пряженном диалоге сурово «противящихся» пунктиров струнных и паузами отделенных от них одиноко «молящих» хоральных аккордов фортепиано (нотный пример 66).

Под влиянием усиливающейся динамической и тесситурной экспрессии фортепианной «Мольбы» гневные реплики оркестра к концу части смягчаются, стихают, словно проникнувшись состраданием к солисту.

В самом факте присутствия в инструментальном тематизме Л. Бетховена подобного рода «полярного бицентризма» (*В. Конен*), на первый взгляд, нет ничего неожиданно-нового: в этом он идет по стопам своих предшественников и старших современников: Ф. Э. Баха, композиторов-маннгеймцев, Й. Гайдна и В. Моцарта (вспомним хотя бы о клавирной Фантазии c-moll KV 475 последнего из них). Так какой же специфический смысл мог вкладывать в них композитор? Кому или чему могли «противиться» его грозные фанфары, «молиться»

66

Л. Бетховен. 4-й концерт для фортепиано с оркестром
op. 58 G-dur, II часть

Andante con moto

Andante con moto

f *sempre staccato*

molto cantabile *pp*

f

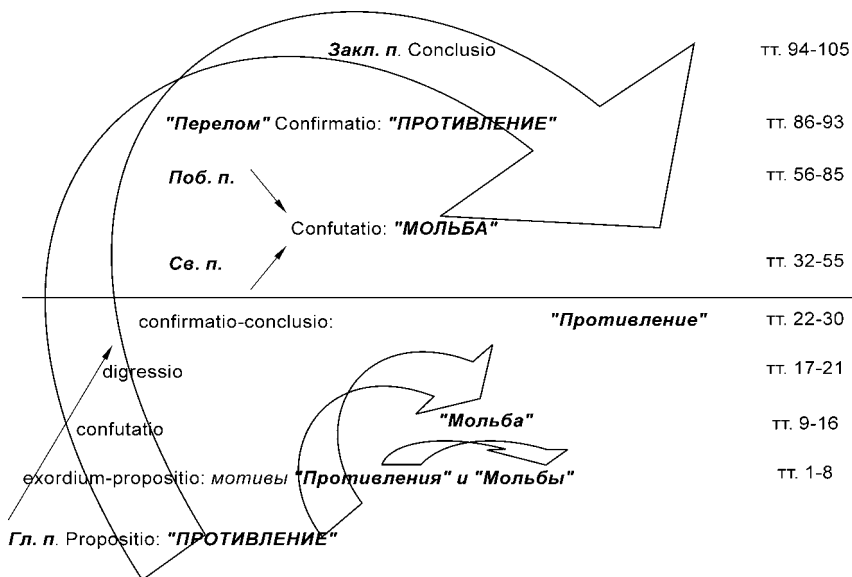
ламентные «вздохи»? Н. Фишман высказал предположение, что «„два принципа“ Бетховена как бы корреспондируют с захватившими его внимание двумя противостоящими силами, которыми Кант объяснял порядок природы» — силой притяжения и силой отталкивания¹⁸³. Вспомним, однако, что композитор свои «два принципа» находил в сочинениях, созданных им задолго до его увлечения трудами кёнигсбергского мыслителя, но уже тогда, когда ему были хорошо известны партитуры опер К. В. Глюка, который еще в диалоге Орфея и фурий (сцена в Аиде из «Орфея и Эвридики»), по мысли историка музыки, воплотил «образы „страха и скорби“, олицетворявшие «мотив „человека и судьбы“, т. е. тему личных жертв и страданий во имя тяжелой, но нравственно необходимой, морально очищающей гражданской цели», «...столкновение между личными побуждениями и высшим нравственным долгом»¹⁸⁴. Поэтому специфика бетховенского преломления привычных для его эпохи музыкально-выразительных идиом состоит не только в их осознанном внедрении в жанры чисто инструментальные, «абсолютные» (соната, симфония, концерт, квартет). Она — и в том, что многие из них становятся бессловесными, но притом чрезвычайно красноречивыми «инструментальными драмами» (*Д. Житомирский*), чей «герой» интонационно более всего схож с глюковской характеристикой главных действующих лиц *древнегреческих* мифов и трагедий, положенных в основу либретто его опер, — героев, мужественно исполняющих свой долг в сопротивлении внешним обстоятельствам, но внутренне молящихся о личном спасении (между прочим, у Л. Бетховена, как у К. В. Глюка, обращает на себя внимание частый выбор в этих случаях бемольных минорных тональностей, а из них — по преимуществу тональности с-moll, которую, видимо, можно воспринимать как необходимую составляющую «двух принципов» именно в трагедийном аспекте их инструментального воплощения).

¹⁸³ *Фишман Н. Л.* Письма Бетховена за 1812–1816 годы // Письма Бетховена. 1812–1816 годы. М., 1977. С. 56. Н. Фишман приводит не только хорошо известные Л. Бетховену, но и перефразированные им слова И. Канта из предисловия к «Всеобщей естественной истории и теории неба»: «Представив мир в состоянии простейшего хаоса, я объяснил великий порядок природы только силой притяжения и силой отталкивания — двумя силами, которые одинаково достоверны, одинаково просты и вместе с тем одинаково первичны и всеобщы» (*Кант И.* Сочинения: В 6 т. Т. 1. М., 1963. С. 131).

¹⁸⁴ *Конен В.* Театр и симфония. М., 1968. С. 194–195. Как вспоминал К. Черни, «его (Бетховена. — А. К.) исполнение генделевских и глюковских партитур, а также фуг Себастьяна Баха было уникальным, причем впервые он умел сложить полнозвучие и особенный дух, придававшие этим произведениям новый облик...». В Фишгофском манускрипте есть указания на то, что Глюк был из тех пяти композиторов (наряду с Бахом, Генделем, Гайдном и Моцартом), чей портрет Л. Бетховен имел или хотел бы иметь у себя в доме. Автор книги, по которой приводятся все эти сведения (*Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: Вып. 5. М., 1990. С. 107, 146), кстати, находит убедительное тональное и мотивно-интонационное сходство между «Арий и дуэтом» из II действия «Орфея» и главной партией I части «Патетической» сонаты (там же, С. 146–147).

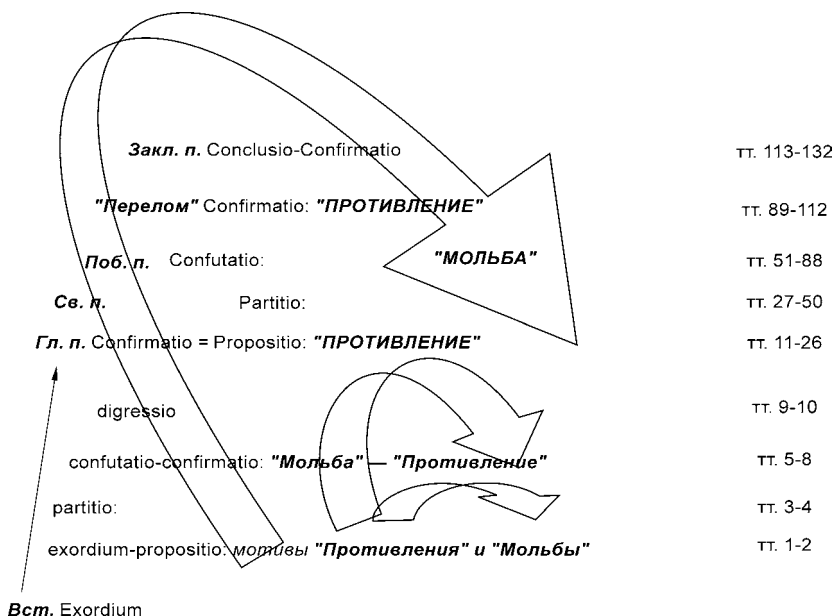
Кроме того, необходимо вспомнить о *древнеримской* по происхождению своих классических образцов музыкально-риторической диспозиции в сонатной форме, доставшейся в наследство Л. Бетховену от его учителей и возведенной им в степень центрального композиционно-логического принципа. Высокий классик, устремленный к воплощению целостности идеи на различных структурных уровнях, он зачастую выстраивает взаимоотношения воплощенных им в инструментальной музыке новых трагедийных *смыслов* «Противления» и «Мольбы» (в пределах общих для его времени *значений* — героических фанфар и ламентных «вздохов») в виде диалектически расширяющейся спирали риторически обусловленного «повествования». Завоевание ею пространства формы проходит путь от контраста предельно сконцентрированных, лаконично сжатых (иногда до одного аккорда) начальных мотивов сочинения вплоть до драматургической полноты тем всего сонатного Allegro.

Начало тому, по-видимому, положила I часть 5-й фортепианной **Сонаты c-moll op. 10 № 1**. Открытие ее — в том, что главная партия (propositio), намеренно отделенная долгой паузой от последующей связующей и побочной (таким образом составляющих, с точки зрения риторического dispositio, *один* раздел — confutatio), мотивно-интонационно устроена так, что уже сама в себя включает все важнейшие этапы риторически обусловленного распорядка музыкальной речи, служащие здесь средним (между первично-мотивным и сонатно-экспозиционным) звеном в диалектике развития означенных высоких на взгляд композитора идей:



Возможно, еще более совершенное воплощение диалектически-спиралевидного развития «двух принципов» Л. Бетховен дает в I части своей 8-й «Патетической» Сонаты **c-moll op. 13**. Отталкиваясь от открытий 5-й Сонаты, он впервые в истории европейской музыки вкладывает в 10-тактный exordium (вступление) «Патетической» все основные функции риторической диспозиции, кроме последней (conclusio)¹⁸⁵. Благодаря этому трагическая дилемма «Противления» и «Мольбы» воплощена здесь не только на трех других масштабнo-структурных уровнях, но и с напряженным током непрерывного, истинно симфонического развития:

«Противление»: первый мотив-аккорд вступления (его exordium) — весь первый раздел вступления до отклонения в Es-dur (его propositio) — главная партия (propositio) экспозиции (драматургически являющаяся одновременно и confirmatio «Противления» во вступлении); «Мольба»: второй ритмически пуктирный мотив вступления с ламентными задержаниями — второй раздел вступления с отклонения в Es-dur (его confutatio) — побочная партия (confutatio) экспозиции:



¹⁸⁵ Аналогично Л. Бетховен поступит и гораздо позже — во вступлении к I части своей последней 32-й Сонаты. Мнение же А. Корто в связи с I частью «Патетической» — «Бетховен чуждался риторики» — плод не столько недоразумения, сколько оправдания великого композитора перед лицом антириторических традиций романтического мышления в исполнительстве первой половины XX века. (Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С. 37).

Там же, где Л. Бетховен не имеет в виду воплощения «двух принципов» в трагическом аспекте, он иной раз смело экспериментирует с последованием и функциональной ролью тех или иных разделов риторического *dispositio*: например в экспозиции I части 4-й Сонаты Es-dur op. 7 (табл. 3).

Таблица 3

Разделы формы	Функции риторической диспозиции	Такты произведения
Гл. п.	propositio (= exordium + narratio)	тт. 1–4, 5–24
Св. п.	partitio	тт. 25–40
1 поб. п.	confutatio	тт. 41–58
2 поб. п.	confutatio confirmatio digressio	тт. 59–78 тт. 79–80 тт. 71–92
Закл. п.	confirmatio digressio	тт. 93–111 тт. 111–126
	conclusio	тт. 127–136

Ясно, что несообразность сравнительно не столь значительных по содержанию интонационно-тематических идей этого сонатного Allegro и непомерного разрастания его экспозиции (136 т.!) — лишь кажущаяся. Она ничуть не ощущается нами как неорганичная во многом потому, что является результатом захватывающей своей божественной «игрой» между ее *confirmatio* и раннее (до Л. Бетховена) второстепенной функции *digressio*, — «игры», стремящейся к максимальному исчерпанию выразительных возможностей основных тем экспозиции.

Постижение «двух принципов» Л. Бетховена в связи с риторическим прототипом его музыкальной речи не только приближает нас к исторически обусловленному контексту структурно-содержательных идей бетховенского творчества, но и приводит к тому, что интуитивное ощущение ораторского пафоса, звучно впечатляющего во многих его произведениях, становится научно сфокусированным и рационально обоснованным. Кроме того, оно вносит большую точность в наши представления о сложной интонационной логике бетховенского мышления, а стало быть, «утончает» и композиционно-аналитический аппарат традиционной теории классической сонатной формы (в основном исходящей от бетховенских образцов, но в целом сложенной в XIX веке *a posteriori*, уже без учета ее риторического генезиса вместе с его семантическими корнями). Наконец, уяснение риторической обусловленности сонатной формы у Л. Бетховена и многообразие ее конкретных вариантов может способствовать и более тонкому, образно-дифференцированному ее интонационному слышанию и воплощению исполнителем.

Очевидно, что во многих из рассмотренных нами классических произведений музыка стремится к передаче мысли с помощью

внутритекстовой экстраполяции — путем последовательного «захвата» самых разных структурно-композиционных уровней одной оригинальной, но естественно-обозримой человеческим слухом интонационной идеей. Это — и сонатно-экспозиционный период, в миниатюре воспроизводящий структуру предшествующей сонатной формы у Й. Гайдна и В. Моцарта, и мотивно-тематическое повествование о драматических коллизиях «Противления» и «Мольбы» у Л. Бетховена, развертывающееся в диалектически усложняющихся нитях риторически-обусловленных композиционных спиралей, и целый ряд иных явлений, подробное освещение которых увело бы нас в сторону от основной проблематики данной главы. Не оспаривая той общепризнанной истины, что в любом из своих проявлений музыка всегда предстает как искусство процессуальное, тут она, даже невзирая на подчас трагическую бетховенскую экстрамузыкальную семантику, все же явно воплощает известное заклинание И.-В. Гёте: «остановись, мгновенье, ты — прекрасно» (если подразумевать «инструментальные драмы» Л. Бетховена, еще точнее было бы сказать о них словами Д. Дидро, относящимся к театральной драматургии: «прекрасно лишь единое, и первое событие определит окраску всего произведения»)¹⁸⁶. Поэтому, хотя и удивителен, но вполне объясним тот факт, что именно в классическую эпоху музыкальный слух как бы самонастраивается на внутренне-симультанное видение реально еще *не созданного* музыкального произведения. Вспомним знаменитое письмо В. Моцарта, где говорится о «самом прекрасном даре, каким наделил меня Господь Бог»: «эта штука (произведение. — А. К.) поистине становится почти готовой в голове, если даже она и длинна, так что после этого я обнимаю ее в духе единым взором, словно прекрасную картину или красивого человека, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она будет потом исполняться, но как бы все сразу»¹⁸⁷. Гений слухового видения своего произведения как зримо вырастающего цельного образа, Л. Бетховен писал: «Так как я сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в олитом виде»¹⁸⁸. Тем самым музыка и в аспекте ее слышания, и в самой композиционной технологии создания подтверждает столь свойственное всякому клас-

¹⁸⁶ Дидро Д. О драматической поэзии // Дидро Д. Собр. соч. Т. 5. М.—Л., 1936. С. 385.

¹⁸⁷ Цит. по ст: Михайлов А. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 748.

¹⁸⁸ Со слов Шлессера приведено П. Мисом (см.: Мис П. Значение эскизов Бетховена для изучения его стиля // Проблемы бетховенского стиля. М., 1932. С. 315). В другом случае Л. Бетховен также свидетельствует: «...когда я пишу инструментальную музыку, то целое всегда стоит у меня перед глазами...» (Письма Бетховена. 1812–1816. М., 1977. С. 195).

сическому стилю преобладание «ценности бытия» над «ценностью изменения» (*Г. Вёльфлин*)¹⁸⁹. С точки зрения взаимоотношений интрамузыкальной и экстрамузыкальной семантики это означает безусловное возвышение первой над последней; иначе говоря, сколь трагична не была бы экстрамузыкальная идея (как у В. Моцарта в его последних произведениях или у Л. Бетховена), она преодолевается всеохватным Прекрасным Единством музыкально-классического, побеждающим смертоносное время (кстати, говоря об особенностях течения художественного времени в условиях музыкально-классического стиля и ссылаясь на книгу И. Матушевского «Дьявол в поэзии», Д. Загорский отмечает, что «впервые в истории европейского искусства, не считая античности, на все или почти все, что символизировало идею смерти и ужаса перед ней, было наложено вето. Сам по себе феномен смерти расценивался как то досадное обстоятельство, которое своим существованием вносило явственный диссонанс в разумно-постижимую гармонию, совершенство мира в целом... Не только персонажи, но и понятия, символизирующие собой этот образ, вычеркивались из списка действующих лиц, из числа компонентов художественной картины мира. Эта тенденция в равной мере сказалась во всех искусствах, предопределив собой образный строй и закономерности композиционной организации произведений»)¹⁹⁰. С позиций классической эпохи идеал в воплощении Прекрасного локализован главным образом в солнечно-просветленном и стройном искусстве античности.

3. МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА И АНТИЧНОСТЬ

Обозначенная проблема отнюдь не ограничивается вышесказанным об античной по происхождению в сонатной форме Л. Бетховена «древнеримской» риторической диспозиции и вполне возможном «древнегреческом» трагедийном конфликте ее «двух принципов».

¹⁸⁹ Закономерно поэтому, что «пафос пространства» — существенная черта и другого классицизма — французского архитектурно-изобразительного в XVII столетии: по мысли М. Алпатова, «стремление охватить единым взором большое пространство было едва ли не главной страстью создателей Версаля» (*Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1938). «Любое искусство классического и классицистского типа ориентируется на однозначно воспринимаемое пространственное решение и на воплощение „остановленного мгновения“ настоящего времени». — справедливо обобщает Л. Кириллина (*Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 43).

¹⁹⁰ *Загорский Д. В.* Художественное время в произведениях музыкального классицизма // Культурология. XX век. Дайджест. Диалог культур и духовное развитие человека. IV (8). М., 1998. С. 89–90. Не говоря о Реквиеме В. Моцарта, заметим, однако, что в условиях музыкально-классического стиля проблема смерти как явления индивидуальной человеческой судьбы все же была поставлена поздним Л. Бетховеном, но решение ее, как мы убедимся позже, оказалось вполне соответствующим духу классики.

В плане освещения ее генезиса обратимся к некоторым фактам из истории европейской культуры и музыкального искусства.

Поиск художественного идеала в европейской культуре чаще всего приводил к античности — эпохе, которая представлялась в качестве навсегда утерянного «Золотого века». Чаще всего пребывая в спокойно-«тлеющем» состоянии, поиск этот иногда активизируется, вспыхивая ярким светом рождения классики в ту или иную эпоху в том или ином виде искусства (итальянский Ренессанс, французская театральная драматургия и музыка XVII века времен Людовика XIV, французское и немецкое литературное и философское Просвещение XVIII — начала XIX вв., венская музыкальная классика, во многом — и европейский музыкальный неоклассицизм XX века). При этом, как ни парадоксально, достичь адекватного, истинного представления об античности как культуре, принципиально отличной от позднейшей европейской, по-видимому, не удавалось и не удастся уже никогда. Дадим слово авторитетным ученым: искусствоведам, культурологам и филологам.

Э. Панофски (в изложении и комментариях А. Лосева): «Чувство исторической «дистанции», созданное в отношении античности Ренессансом начиная с Петрарки, лишило... античность ее реальности. „Классический мир“... стал объектом страстной ностальгии, которая нашла свое символическое выражение в восстановлении — после пятнадцати веков — этого чарующего видения, Аркадии... Ренессанс понял, что Пан умер — что мир Древней Греции и Рима утерян, как рай Мильтона, и может быть обретен лишь в духе... Воскрешенные души неосозаемы, но имеют преимущество бессмертия и всеприсутствия. Поэтому роль классической античности после Ренессанса является несколько „ускользающей“ (elusive), но, с другой стороны, „проникающей“ (pervasive), и эта роль может измениться лишь с изменением нашей цивилизации как таковой... Она с тем большей силой могла привлекаться для новых идеалов, для нового чувства природы, для нового человека и для построения жизни уже в светском понимании слова в противоположность средневековью. В этом смысле с античностью не расставалась и вся последующая европейская культура»¹⁹¹.

О. Шпенглер: «Исследование древности всегда... ступшеывалось в результатах каким-то почти религиозным благоговением. Во всей истории не найти второго примера такого страстного культа, который воздавался бы одной культуре памятью другой... В наше представление о греках и римлянах мы каждый раз вкладывали, *вчувствовались* то, чего нам не доставало или на что мы надеялись в глубинах собственной души. Какой-нибудь остроумный психолог расскажет нам однажды историю этой губительнейшей иллюзии, историю того, что мы со времен готики каждый раз почитали как античное»¹⁹².

¹⁹¹ Лосев А. Ф. Эстетика Ренессанса. М., 1978. С. 41–42.

¹⁹² Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 161.

К. Свасьян: «С мыслью Аристотеля университетская Европа знакомилась — шутка ли сказать! — по **латинскому переводу еврейского перевода комментария к арабскому переводу сирийского перевода греческого текста**»¹⁹³.

Э. Фриделл: «На протяжении столетий мы интимно занимались греками, так и не добившись хоть раз взаимной интимности от них. Их поведение в этом пункте схоже с поведением некоторых исторических фигур, скажем, Валленштейна, который уже прижизненно был легендой и впоследствии все больше обрастал легендарностью, так что Шиллеру, несмотря на кропотливые специальные штудии, не оставалось ничего иного, как начисто его выдумывать... Эллина же, хотя столь значительная часть нашей сегодняшней культуры и происходит от них, являются для нас бесспорными экзотами, более того: сказочными существами, обладающими приблизительно той же степенью реальности, что китаец для ребенка, который хоть довольно часто и слышит о нем, уделяя ему по случаю место в своей фантазии, но ни на секунду не верит по всей серьезности в то, что китайцы существуют на самом деле... Так же обстоит и у нас с древними греками. То, что у них были перочинные ножи и ключи от квартиры, театральные марки и записные книжки, ночные горшки и клопы в комнатах, кажется нам шуткой, уместной разве что в погребке с кутиящими абитуриентами. Пропасть выглядит непреодолимой. И если, несмотря на это, мы вот уже два тысячелетия не только пытаемся понимающе приблизиться к ним, но и упрямо стараемся подражать им, то это предстает одним из тех закоренелых дурачеств, которые делают сносным человеческое существование»¹⁹⁴.

Х. В. Круфт: «В Пестуме и на Сицилии Гёте совершил почти болезненный для него переход к уразумению греческой архитектуры, шаг, которого не мог сделать Винкельман. Храмы в Пестуме были единственными греческими постройками, какие когда-либо видел Винкельман... Но он не был в состоянии эстетически принять их»¹⁹⁵.

Таким образом, античность всегда была имажинативным, воображаемым абсолютом для европейской культуры и искусства, что особенно впечатляет в истории музыки, где, в отличие от поэзии и архитектуры, античные образцы практически не сохранились, но стремление подражать античности наблюдалось постоянно, активнейшим образом влияя на развитие музыкального языка.

Выделим некоторые, как представляется, узловые, судьбоносные для европейской музыки точки влияния на нее «мифа о Золотом веке»:

- средневековые ритмические модусы (из которых впоследствии сформировалась тактометрическая система европейской музыки), возникшие в результате перенесения в сферу музыкально-го ритма законов построения античных поэтических стоп по

¹⁹³ *Свасьян К.* Примечания // Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 638.

¹⁹⁴ *Friedell E.* Kulturgeschichte Griechenlands. München, 1988. S. 199–200.

¹⁹⁵ *Krufft H. W.* Goethe und die Architektur // Pantheon, Bd. 40, 1982. S. 283.

квантитативному принципу (разные способы чередования долгих и кратких слогов);

- появление на исходе эпохи Ренессанса трактата Н. Вичентино «L'antica musica ridotta alla moderna prattica» («Античная музыка, сведенная к современной практике», 1555), где автор, на основании изучения античных ладов («энармоники» и хроматики), вывел формулу так называемого «греческого тетрахорда» — хроматизированной последовательности звуков в объеме кварты, которая позже легла в основу хроматической экспрессии мадригалов конца XVI–XVII вв. и большинства пафосных музыкально-риторических фигур — важнейшей части интонационной лексики европейской музыки Нового времени (прежде всего — *passus duriusculus*, затем — *saltus duriusculus*, *parrhesia*, *pathoroiia* и т. д.; разумеется, открытие Н. Вичентино прямо готовило почву и для будущего формирования европейской 12-тоновой темперированной системы);
- рождение в начале XVII века крупнейшего музыкального жанра — оперы, которое было связано не только с идеей восстановления древнегреческой трагедии на почве западноевропейской монодии (известная *dramma per musica*), но стало результатом исканий итальянских (флорентийских) гуманистов по возрождению орфической мистерии (как полагает Р. Донингтон, интеллектуалы Флорентийской Камераты, собравшиеся вокруг графа Дж. Барди, следовали традиции Дж. Фичино, изучавшего трактаты неоплатоников, переводившего книги Гермеса Тризмегиста, орфические гимны, стремясь соединить философско-религиозную эзотерику античности с современным им общедоступным театральным и музыкальным искусством, и именно поэтому одной из первых стала опера с древнегреческим мифологическим, а не трагическим, сюжетом — «Эвридика» Дж. Каччини)¹⁹⁶;
- возрождение в XVII веке — в первую очередь у Р. Декарта и А. Кирхера — аристотелевской теории аффектов, следовавшей идеям «душевного очищения», катарсиса, «умирения» искусством страстей человеческих (что позже ярко проявилось и у И. С. Баха, например в заключительном *Schlichter Choral* его хоральных кантат, передающем общине божественно-успокаивающий аффект умеренности, от которого «дьяволу становится невыносимо»).

В классическую эпоху (как в музыке, так и в литературе и поэзии — веймарской, в первую очередь в лице И.-В. Гёте и Ф. Шиллера), подражание и воссоздание античности становится одним из главных идейных постулатов художественного творчества, а воз-

¹⁹⁶ См.: Donington R. The Rise of Opera. London, 1981.

мжность распознать и расслышать ее — важнейшим критерием его эстетической оценки. По наблюдению Г. Круфта, на хрестоматийной картине В. Г. Тишбейна «Гёте в Кампанье» (1787) поэт возлежит «на разбитом египетском обелиске, за ним греческий рельеф с изображением Ореста и Пилада перед Ифигенией, в то время как опрокинутая капитель и сам ландшафт Кампаньи, с акведуком и гробницей Цецилии Метеллы, представляют римскую древность»¹⁹⁷. Портрет поэта на безусловно возвеличивающем его в глазах современников древнеримском фоне с древнегреческими героями вполне мог быть отражением не только фантазии В. Г. Тишбейна, субъективного представления им античности, но и непосредственно окружающего этого художника природно-культурного ландшафта. Ведь в конце XVIII столетия — не без влияния идеи Д. Дидро об автономной ценности руин, которые могут доставлять эстетическое наслаждение в силу своей древности и являться свидетельством великой мудрости времени и природы («поэтика руин»), — в моду вошли искусственно сооружаемые «развалины» античных памятников, заполняющие пространство так называемого «живописного», английского парка¹⁹⁸. Что же касается самого И.-В. Гёте, то в конце XVIII века он работал над эпосом об Ахилле (Ахиллеадой), почитая за честь быть одним из «гомеровидов»¹⁹⁹, и даже гораздо позже, в 1817 г., восклицал: «Каждый пусть будет, по-своему, греком! Но только пусть будет!» (как замечает по этому поводу А. Михайлов, «именно такое ощущение — ощущение необходимости стать греком — пронизывает культуру конца XVIII века, и этот призыв слышит каждый чуткий художник: Гёте, Карстенс, Жак Луи Давид, Гёльдерлин»)²⁰⁰. Поэтому едва ли могла быть лучшей и та похвала, какую воздал Гримм глюковской «Ифигении в Тавриде»: «Не знаю, это ли есть мелодия, но, быть

¹⁹⁷ *Krufft H. W. Goethe und die Architektur // Ibid., S. 285.*

¹⁹⁸ В связи с этим Р. де Шатобриан в «Гении христианства» (1800–1801) — правда, уже с романтических позиций «поэзии смерти» («в каждом человеке живет тайное влечение к руинам») — разделяет «руины» на два рода: «развалины» и «обломки»; «одни создают время, другие — люди», но лишь первые «освещают природу ярким светом нравственности; если на картине изображено разрушенное здание, то тщетно пытаемся мы оторвать от него взор. Оно неодолимо притягивает нас. Да и как могут творения рук человеческих не быть преходящими, коль скоро светить вечно не суждено даже солнцу, их озаряющему? Лишь тот, по чьей воле оно сияет в небесах, — единственный властитель, чье царство недоступно разрушению» (цит. по кн.: *Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 214*). Не по-русски ли неповторимый музыкальный отзвук подобной эстетики — в «Старом замке» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского?

¹⁹⁹ Гомериды — античные рапсоды, исполнявшие поэмы Гомера и признававшие ся непосредственными потомками великого грека.

²⁰⁰ *Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 518–519. С последним из них — Гёльдерлином — мы обнаружим позже параллель в 31-й фортепианной Сонате Л. Бетховена.*

может, она гораздо лучше мелодии. Когда я слушаю „Ифигению“, то забываю, что нахожусь в опере; мне кажется, что я слышу *греческую трагедию*» (курсив мой. — А. К.)²⁰¹. В том же ключе — и слова И.-В. Гёте, парадоксально не постигшего пламени речевой экспрессии в граните стройной формы Л. Бетховена, но зато не преминувшего заметить совершенство искусства Й. Гайдна, которое близко *античному идеалу умеренности* в выражении патетического и содержит в себе (а равно и возбуждает) «чувство, независимое от рефлексии и лишённое страсти»²⁰².

Теоретически в эпоху музыкальной классики можно разграничить два способа творческой ориентации на античность: сюжетно-смысловую и структурно-смысловую.

Сюжетно-смысловая ориентация на античное наследие обнаруживается в театрально-литературных и поэтических влияниях, опосредованных французским классицизмом времен Людовика XIV. Это — оперы и оратории К. В. Глюка, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Д. Чимарозы, где (так же, как и в драматургии Корнеля, Расина, Кино или Метастазियो) мы находим ярко выраженное подражание духу античной трагедии, дающей напряжённое повествование о возвышенных, очищенных от всего психологически-личностного, великих и страдающих героях, которые, как правило, предстают в возрасте «акме» — античном понятии о человеке в самом расцвете его духовных и физических сил²⁰³. Таковы оперы «Орфей», «Ифигения» или «Альцеста» К. В. Глюка, опера «Ацис и Галатея» Й. Гайдна (либретто которой написано по мотивам «Метаморфоз» Овидия), его же — «Армида» (на текст поэмы «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо и произведения неизвестного драматурга под названием *dramma eroica*). Но таковы же, в сущности, и новые герои: «Эгмонт» И.-В. Гёте и Л. Бетховена, «Кориолан» Г. Коллина и Л. Бетховена, «Фиделио» Ж. Буйи и Л. Бетховена, героизм которых усиливался на рубеже веков героической французской революции, а позже — и наполеоновской (3-я «Героическая» Симфония Л. Бетховена).

Структурно-смысловая ориентация на античность представляется гораздо менее исследованной²⁰⁴. Сосредоточимся в связи с ней

²⁰¹ Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки. Т. II. XVIII век / Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934. С. 402.

²⁰² Цит. по кн.: *Кремлёв Ю.* Йозеф Гайдн. М., 1972. С. 288.

²⁰³ Как замечает по поводу французского классицистского театра Э. Ауэрбах, там «...ни один трагический герой не смеет быть стар, болен, хил, уродлив. Ни Лир, ни Эдип не могут появиться на этой сцене, если только не приспособятся к господствующему стилю. В трагедиях Расина выступает один старик — это Митридат, но это фигура безусловно возвышенная» (*Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительно-сти в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 386–387).

²⁰⁴ Некоторые из последующих наблюдений базируются на исследовании А. Хубер (*Huber A. G.* Ethos und Mythos der Rhythmen. Strasbourg-Zürich, 1947).

сначала на отдельных фактах биографии, а далее — и возможном преломлении античных идей в ритмической и ладовой организации некоторых произведений Л. Бетховена — «эллинизированного христианина Германии Гёте и Клопштока» (*Р. Роллан*).

Античное культурное наследие — как древнегреческое, так и древнеримское — в поле зрения Л. Бетховена находилось постоянно. Как указывает А. Альшванг, до 10-летнего возраста композитор посещал начальную школу, где главным предметом была латынь, и через несколько лет, хотя и бросив школу, он научился бегло читать по латыни и мог переводить речи Цицерона. А осенью 1789 г. Л. Бетховен поступил на философский факультет боннского университета, где слушал лекции по логике, метафизике и греческой литературе, и уже в этом возрасте пытался в подлиннике читать Плутарха и Гомера²⁰⁵.

Видимо, отсюда исходит устойчивое, сохранившееся на всю жизнь пристрастное увлечение античной литературой, поэзией и мифологией. Собственноручно сделанные композитором пометки в переведенной на немецкий «Одиссее» Гомера свидетельствуют о его желании положить на музыку эту великую древнегреческую поэму и стать музыкально-классическим «гомеридом»²⁰⁶. В письмах и разговорных тетрадах Л. Бетховена постоянно встречаются цитаты и апелляции к произведениям древнегреческих и древнеримских авторов («Сентенции» Анисия, «Илиада» и «Одиссея» Гомера, «Жизнеописания» Плутарха, трагедии Эсхила и Еврипида и т. д.)²⁰⁷.

Отметим произведения Л. Бетховена, прямо связанные по тематике с античной мифологией и литературой. Таков, например, балет «Творения Прометей» ор. 43 (1801) — заключительный его контрданс, сочиненный композитором еще до работы над балетом, позже был использован не только в фортепианных Вариациях ор. 35 (1802), но и в финале 3-й «Героической» Симфонии ор. 55 (1802–1804), главным «героем» которой, таким образом, можно считать не столько Наполеона Бонапарта (общеизвестно, что посвящение ему на титульном листе Симфонии было разорвано разочаровавшимся Л. Бетховеном, осталась же — «Героическая симфония памяти великого человека»), сколько Прометей. Другой случай скрытой программности в античном духе — первая в истории фортепианной музыки соната,

²⁰⁵ См.: Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. М., 1970. С. 20, 53.

²⁰⁶ Подробнее об этом см.: Кириллина Л. В. Бетховен и Гомер // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы научн. конф. / Научн. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. М., 2002.

²⁰⁷ О большом интересе Л. Бетховена к древнегреческой трагедии говорит, в частности, его письмо к Г. Гертелю от 26 июля 1809 г., где композитор благодарит издателя за преподнесенный ему в подарок «поистине прекрасный перевод трагедий Еврипида» (см.: Письма Бетховена. 1787–1811. М., 1970. С. 330).

«уязвленная» похоронностью, — № 12 op. 26 As-dur (1801–1802): ее III часть, «Траурный марш на смерть героя», вероятнее всего, имеет в виду похороны Ахилла, ибо, как свидетельствовал К. Черни, образцом для композитора здесь послужил траурный марш из оперы «Ахилл» Ф. Паэра²⁰⁸; или — 9-я Симфония, где, по признанию композитора, он мечтал создать картину «воссоединения современного мира с античным, то, что Гёте пытался сделать в своем „Втором Фаусте“». В тот же ряд необходимо поставить и две последние фортепианные Сонаты (№ 31 op. 110 As-dur и № 32 op. 111 c-moll) с возможным претворением в них древнегреческой прометеевской героики и платоновских представлений о смерти (о чем отдельно будет сказано ниже), а также упомянутую ранее II часть 4-го фортепианного концерта, драматургически удивительно сходную со сценой в Аиде из глюковского «Орфея». В числе же вынашиваемых, но не осуществленных замыслов композитора с привлечением античной тематики — 10-я Симфония, о которой в заметках композитора сказано так: «Adagio — религиозный гимн. Церковное песнопение для симфонии в старинных ладах „Слава Всевышнему, аллилуйя“ („Herr Gott, dich loben wir. Halleluja“), либо совершенно самостоятельно, либо в виде вступления к фуге... Текст для Adagio — греческий миф [или] духовное песнопение, в Allegro — празднество Вакха»²⁰⁹.

Укажем в связи со сказанным на некоторые примеры использования Л. Бетховеном античных ритмов и ладов, так, как они, вполне вероятно, слышались самому композитору. В частности, **Allegretto** — II часть 7-й Симфонии A-dur op. 92, 1812, возможно, является симфонически-инструментальным воплощением древнегреческого мифа об Адонисе — божестве плодородия и растительности сирийско-финикийского происхождения, у древних греков связанного с периодическим умиранием и возрождением природы.

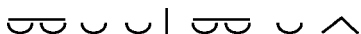
История Адониса рассказана в «Метаморфозах» Овидия. По Овидию, Афродита (Венера), рассердившись на непочитавшую ее царскую дочь Алфесибею, внушает той страсть к собственному отцу, который, ничего не подозревая, поддается ей, а познав истину, прокладывает дочь. Боги превращают ее в мертвое дерево, из треснувшего ствола которого рождается ребенок удивительной красоты — Адонис. Афродита (богиня любви и красоты) передает его на воспитание Персефоне (богине

²⁰⁸ Упомянутая опера ныне забытого Ф. Паэра в Вене бетховенских времен произвела настоящий фурор (см.: Аулих Б. «Лунная соната», «Кошачья фуга» или Любопытные истории о знаменитых музыкальных произведениях трех столетий. М., 2002. С. 200).

²⁰⁹ Сведения относительно 9-й и 10-й Симфонии взяты нами из кн.: Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: Вып. 5. М., 1990. С. 48–49. По свидетельству Б. Брентано (из письма И.-В. Гёте от 28 мая 1810 г.), композитор говорил, что музыка — «вино, которое воодушевляет к новым свершениям, а я — Вакх, который творит для людей это великолепное вино и опьяняет их дух...» (цит. по ст.: Сохор А. Этические основы бетховенской эстетики // Людвиг ван Бетховен. Эстетика, творческое наследие, исполнительство: Сб. ст. к 200-летию со дня рождения. Л., 1970. С. 12).

царства мертвых), не желающей в дальнейшем расставаться с Адонисом. Спор богинь решает Зевс: он назначает Адонису часть года проводить в царстве мертвых у Персефоны, а часть — на земле с Афродитой. По Лукиану, в Библе было святилище Афродиты, где происходили оргии в честь Адониса; первый день посвящался плачу, а второй — радости о воскресшем божестве.

Что дает нам основание слышать в музыке Allegretto воплощение мифа об Адонисе — персонифицированной идее вечного круговорота и гармоничного единения жизни и смерти в природе? В первую очередь, ритмоформула главной темы этой части, почти точно соответствующая «адоническому стиху» — поэтическому метру, названному в Древней Греции так в честь упомянутого героя (композитор слегка изменил лишь его окончание, заполнил паузу, поставив четвертную вместо восьмой)²¹⁰:



И если, таким образом, мрачно-трагический минор траурных вариаций может ассоциироваться с природой, периодически умирающей (Адонис у Персефоны), то «мелодическая радуга» (*Г. Берлиоз*) редкого у Л. Бетховена фигурационного трио, сквозь которое в нижнем регистре у виолончелей и контрабасов проходит почти неизменная ритмоформула крайних частей формы (для стиля композитора подобная ритмическая остинатность опять же необычна), — с ее периодическим возрождением (Адонис у Афродиты)²¹¹ (см. нотные примеры 67а, б).

Отметим и весьма странное, необычное (с точки зрения классической концепции связей гармонии и формы) использование тонического квартсекстаккорда в начале и в конце этой части. Появляясь здесь вместо традиционного в таких случаях тонического трезвучия, оно, вполне возможно, должно напоминать о кварто-квинтовых, натурально-пифагорейских древнегреческих ладах с функциональным

²¹⁰ См.: *Квятковский А.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 12. Приведенная схема ориентируется на количественный принцип греческой метрики, где слоги выделялись не привычным для нас акцентным ударением (качественность), а временным продлением: одна скобка соответствует краткому слогу; две скобки, соединенные сверху горизонтальной чертой, — слогу продленному; две косые черты в конце — паузе. «Адонический ритм» бетховенского Allegretto рассмотрен в кн.: *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 19–20.

²¹¹ Проницательно отмечая в 7-й Симфонии Л. Бетховена в целом «вакхический порыв человеческого танца небесных сфер» (возможно, в финале ее с таким Вакхом, какой грезился композитору в Allegro неосуществленной 10-й), Р. Вагнер по поводу трио Allegretto заметил: «Мелодия обвивается вокруг торжественного ритма, уверенным шагом проходящего через все произведение (II часть. — А. К.), как дуб оплетается плющом, который без поддержки могучего ствола остался бы лежать спутанными пышными гирляндами на земле, а теперь — богатое украшение шершавого ствола — благодаря четким контурам дерева сам обретает твердую форму» (*Вагнер Р.* Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 189).

Allegretto (♩ = 76)

2 Flöten

2 Hoboen

2 Klarinetten in A

2 Fagotte

2 Hörner in E

2 Trompeten in D

Pauken in A-E

Violenen

Bratschen

Violoncelli

Kontrabässe

10

Br.

Vc.

Kb.

20

Br.

Vc.

Kb.

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

ten.

p *ten.*

p *ten.*

p

pp

pp

pp

[Allegretto ($\text{♩} = 76$)]

ten. 100

Hb.

Kl. (A) ten. 1. dolce

Fg. ten. 1. dolce

Hrn. (E) ten. dolce

VI. p 3

Br. p

Vc. u. Kb. pizz. p

Kl. (A)

Fg.

VI.

Br.

Vc. u. Kb.

110

Fl.
Hb.
Kl.
(A)
Fg.
Tr.
(D)
Vl.
Br.
Vc.
u. Kb.

тождеством их тетрахордов ($a-g-f-e = d-c-h-a$) и соответствующим утверждением квинты лада как устоя, эквивалентного его приме (нечто подобное Л. Бетховен имел в виду и в увертюре «Афинские развалины» ор. 113, где, по свидетельству К. Черни, необычное отклонение в субдоминанту в конце побочной партии дано «на древнегреческий манер»).

Еще один неожиданно-любопытный пример — главная партия 5-й Симфонии, ритмически точно соответствующая пеону — стопе, которая была принята в античном мире для сочинения благодарственных песен богам за спасение и просто для победных песен. Тем самым с легкой руки самого композитора укоренившееся представление об этой теме — «так судьба стучится в дверь» — может наполниться более глубоким и адекватным бетховенскому симфонизму диалектическим смыслом: финальное преодоление Судьбы зашифровано в ее ритмоформуле, и тем самым предрешиено уже в самом начале Симфонии.

4. ПОЗДНИЙ СТИЛЬ Л. БЕТХОВЕНА И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПОСЛЕДНИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ (ИТОГ РИТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ В МУЗЫКЕ)

«Позднее» в искусстве представляет собой особую проблему, в музыке впервые художественно поставленную Л. Бетховеном, но лишь в последнее время ставшую предметом общеискусствоведческого, психологического и научно-музыковедческого изучения²¹².

Поздний стиль, конечно же, — ответвление стиля индивидуального, который появляется в музыкальном искусстве лишь в эпоху классики, во второй половине XVIII века, окончательно утверждаясь как феномен у Л. Бетховена. Но поздний стиль не есть, как полагали многие (в частности и Дж. Вазари, автор знаменитых «Жизнеописаний» итальянских художников), «деградация», «рассеивание» стиля индивидуального, но его особое, подчас парадоксальное состояние, когда возможны самые неожиданные «повороты судьбы» привычных составляющих элементов стиля, их деформация, которая, разумеется, не означает «деградации», но явлена как парадоксальное совмещение прежних элементов между собой и их — с элементами, ранее не существовавшими в пределах данного стиля. У Л. Бетховена такова, например, I часть 28-й фортепианной Сонаты op. 101 — сочетание классической сонатной формы с позднеромантической «интимнейшей чувствительностью» исполнения, медленным, «сновиденческим» темпом, размытостью тематических границ, пророчеством о шёнберговском (!) феномене «парящей тоналности» — отсутствии заявленного главного A-dur вплоть до репризного проведения заключительной партии, создающей ощущение долгожданного «приземления» на тоническую опору (с т. 77)²¹³, ложной репризой (тт. 55–57), невесомо-«бестелесными», казалось бы антибетховенскими, импульсивными «наоборот», в разреженном регистровом пространстве, синкопами заключительной партии (см. нотный пример 68).

Среди других бетховенских поздних парадоксов — заключительные Вариации из 30-й фортепианной Сонаты, где тема синтезирует

²¹² Среди работ на эту тему: Арнхейм Р. О позднем стиле // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994; Якушкина А. Е. Поздний стиль в музыке как этап творческой эволюции (к теории музыкального стиля): Дипломная работа. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1999 (научн. рук. — А. Ю. Кудряшов).

²¹³ Как отмечал Ф. Гершкович, «...в этой теме произведения, основная тональность которой — A-dur, **тони́ка фактически** отсутствует... По своей **гармонии** она — самая что ни на есть побочная *тема*; причем побочная *тема сонатной формы*; сонатной формы *без главной темы!*» Однако «это сонатная форма, в которой, за исключением главной темы, „все есть“. И заключительная партия, и разработка (чешутся руки, чтобы ставить и эти слова в кавычки...), и, конечно, реприза, которая ставит все с головы на ноги. И какая прекрасная обувь на этих ногах...» (Гершкович Ф. О музыке. М., 1991. С. 114–115).

Allegretto, ma non troppo, con intimissimo sentimento

The musical score is written for piano and bass staves in A major (two sharps) and 6/8 time. It consists of five systems of music, each with a piano (upper) and bass (lower) staff.

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** Marked *poco ritard.* followed by *Tempo I*. Dynamics include *cresc.* and *mezzo f*. The right hand has a more active melody with some grace notes.
- System 3:** Features *dimin.* and *p* dynamics. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are *Leg.* markings with asterisks at the end of the system.
- System 4:** Includes *dimin.*, *p*, and *cresc.* dynamics. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are *Leg.* markings with asterisks at the end of the system.
- System 5:** Starts with *p* and *cresc.* dynamics. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. There are *Leg.* markings with asterisks at the end of the system. The system concludes with a *sf* (sforzando) marking.



жанровые признаки менуэта, сарабанды и хорала, а далее изящно «осветляется» вальсом, затем — скерцо в духе Р. Шумана, а в конце ее диминуция в сочетании с фактурно-регистровыми разрывами смотрит уже в далекое будущее музыки А. Скрябина или О. Мессиана. Упомянем также 3-ю вариацию из II части 32-й фортепианной Сонаты оп. 111, примечательную своим особым ритмом «буги-вуги» (И. Стравинский) (см. нотный пример 69).

В Багатели же C-dur (1823–1824), помимо тематической близости к главной партии финала моцартовского «Юпитера» (за которой, в свою очередь, стоит тематизм некоторых фуг И. Фробергера, И. К. Фишера и И. С. Баха, а также финала 13-й Симфонии Й. Гайдна), наблюдается изысканный лаконизм музыкального языка и удивительная диалектика ноты и паузы, звучания и тишины, в чем угадывается образ близкого Л. Бетховену музыкального прошлого («рубленая» мелодика с риторическими паузами Ф. Э. Баха), и гениальное прозрение очень далекого от него австрийского будущего (пуантилистическая фактура А. Веберна) (см. нотный пример 70).

Феномены подобного рода межтекстовых релятов сходства, обращенных не только в прошлое, но и историческое будущее европейской профессиональной музыки («подобие несуществующему», но творчески прозреваемому), вероятно, связаны с тем особым переживанием времени, которое присуще последнему периоду жизни художника-творца. Прекрасно отдавая отчет в близости своего биологически обусловленного конца, он неизбежно начинает обобщать, подытоживать свой путь, возвращаться к ранним творческим истокам (этот факт подтверждают и многочисленные автобиографии, записки, созданные в старости, и сознательное заимствование в поздних опусах

L'istesso tempo

49 *f*

50 *sempre forte*

51

52

53 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

The musical score is for the second movement of Beethoven's Sonata No. 32 in C minor, Op. 111, Part II, measures 49 to 53. The tempo is marked 'L'istesso tempo'. The key signature is C minor (three flats). The time signature is 3/2. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings: *f* (forte) at measure 49, *sempre forte* (always forte) at measure 50, and *sf* (sforzando) at measures 53, 54, 55, 56, and 57. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and articulation marks. There are also some handwritten-style markings like 'Pia' and asterisks (*) below the staff.

Allegro

mp mf

6 8

p

12 mf f p

18 mp p mp

24 mf f

29 8 1 ff

²¹⁴ Приводится по изд.: Л. ван Бетховен. Забытые страницы творчества // Ред.-сост. Л. Фишман. М., 1995. С. 36.

собственной музыки из опусов ранних)²¹⁵. В этом стремлении обнаруживается прообраз **циклического времени**, будто бы всплывающий из архаических глубин психики, из далекого «прасознания». Но, с другой стороны, **линейное время**, которое в преклонном возрасте напоминает о себе каждый день угасанием различных жизненных функций, заставляет работать художественное сознание в «режиме» поиска ответа на вопрос: «а что же там, дальше?», и интуиция его постоянно устремлена в будущее.

Констатируем: **парадоксальное сочетание двух образов времени в одном творческом сознании является глубинной предпосылкой для появления позднего стиля**. Осмысление указанной двойственности, попытка примирить раздражающие противоречия — вот причины, заставляющие «соединять несоединимое», искать новую гармонию, новое художественное единство и целостность, присущую любому состоянию художественного стиля, но здесь оборачивающимся как особое, «„неевклидово“ пространство и время позднего стиля, находящегося уже за пределами своего времени, в другом духовном измерении»²¹⁶.

Парадоксальное ощущение времени, в котором прошлое и будущее уравниваются в правах перед лицом неумолимо истаивающего настоящего, приводит к новой, последней фазе отношений человека с миром, — переходу в восприятии явлений наблюдаемой действительности от субординационно-иерархических связей к их «мирной» координации: здесь оказывается, «что сходство важнее различия и что организация скорее возникает в результате консенсуса равных, нежели при подчиненности иерархически вышестоящим принципам или силам», а поэтому «чувство насыщенного событиями действия уступает место состоянию или ситуации проникновенного восприятия»²¹⁷. В поздних музыкальных стилях (прежде всего у Л. Бетховена и Д. Шостаковича, а также у Г. Малера) этому соответствует преобладание в сонатно-симфоническом цикле центробежных прин-

²¹⁵ В последнем случае, разумеется, речь идет не только о Л. Бетховене (он, кстати, в I части последней 32-й Сонаты задействовал первоначальный набросок для Andante Скрипичной сонаты op. 30 № 1). В августе 1894 г. И. Брамс, в письме К. Шуман, указывая на факт использования им народной мелодии «Verstohlen geht der Mond auf» («Украдкой восходит луна») и в Andante 1-й фортепианной сонаты op. 1 (1852–1853), и в последней из сборника «49 немецких народных песен» WoO 33, иронически заметил: «Это имеет некоторое значение: это змея, кусающая себя за хвост, которая, стало быть, символически говорит: история теперь закончилась, круг замкнулся» (Роговой С. И. Письма Йоганнеса Брамса. М., 2003. С. 275). Вспомним вновь и о коде I части «Симфонических танцев» С. Рахманинова с цитатой главной партии I части его ранней 1-й симфонии. Как мы убедимся далее, аналогично поступал в своих последних произведениях и Д. Шостакович.

²¹⁶ Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 163.

²¹⁷ Арнхейм Р. О позднем стиле // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 312–313.

ципов (оппозиционность частей) над принципами центростремительными (тематическое единство): вспомним о семичастном Квартете № 14 op. 131 *cis-moll*, контрастах образно равновесомых двух частей в поздних фортепианных сонатах (27-й и особенно — 32-й) у Л. Бетховена, об одиннадцатичастной 14-й Симфонии или сходном с ней одиннадцатичастном вокальном цикле на стихи Микеланджело Д. Шостаковича, о «Песне о земле» Г. Малера. Закономерна поэтому и возрастающая значимость вариационных методов развития — «одного и того же в тысячах вариантов» (А. Веберн). Видимо, та же причина — устремленность к равноправному синтезу различных по природе компонентов художественного целого — объясняет в поздних композиторских стилях и присущее им сочетание музыкальной и словесной интонации, повышенную вокальность мелодического мышления в инструментальных жанрах, неизбежность появления в них конкретизирующего смысл Слова (как в последней части Квартета № 16 op. 135 *F-dur* Л. Бетховена с выписанным названием «*Der schwergefaste Entschluss*» — «С трудом принятое решение» и двумя фразами в партитуре: вопросом «*Muss es sein?...*» — «Должно ли это быть?» и ответом «*Es muss sein!*» — «Это должно быть!», или в 15-й Симфонии Д. Шостаковича, где прямые цитаты из Дж. Россини и Р. Вагнера выполняют, по сути, функцию вербального прояснения композиторского замысла).

Сказанное фиксирует некоторые межтекстовые парадоксы и внутритекстовые особенности в основном интрамузыкальной семантики поздних произведений Л. Бетховена. Но необходим ответ и на вопрос о том, какова экстрамузыкальная сторона их «неевклидова» измерения, в частности в двух последних фортепианных сонатах. Невзирая на то, что количество частей в позднем бетховенском цикле может быть самым различным, драматургически у Л. Бетховена из четырех классических ипостасей Человека зачастую остаются только две: Человек действующий и Человек созерцающий. Не менее существенным становится также пересмотр риторических принципов музыкального мышления, утверждение их в качестве необходимой составляющей такого индивидуально-поэтического мира, в котором универсальные бетховенские «два принципа» художественно осмыслены в духе двух идей: греческого стоицизма и христианской благодати (что подтверждают слова Л. Бетховена, записанные им в Шестой разговорной тетради в январе 1820 г. в связи с мучительным беспокойством по поводу судьбы племянника Карла: «Моя твердость и непоколебимость будут замечены. Сократ и Иисус служили мне образцами»)²¹⁸. В сущности, синтез двух этих идей следует признать уникальным, не имеющим аналогов в истории европейской музыки.

²¹⁸ Цит. по кн.: Письма Бетховена: 1817–1822 годы. М., 1986. С. 386.

Для выявления возможного скрытого замысла **Сонаты № 31 оп. 110 As-dur (1821)** обратимся к интересным наблюдениям в статье В. Апрезова²¹⁹, где автор (видимо обобщая устный фортепианно-педагогический «фольклор») советует приглядеться к контексту создания произведения. В 1818–1823 гг. композитор работал над *Missa solemnis*, что, вполне вероятно, оказало влияние на по преимуществу вокальную природу интонационного строя Сонаты, особенно ее последней части. Там обращает на себя внимание необычная для инструментальной сонаты жанровая специфика последований разделов тонально и тематически разомкнутой формы: адажио — речитатив (b-moll – as-moll) — ария (as-moll) — fuga (As-dur) — ария (g-moll) — fuga (G-dur–As-dur) — гимн (As-dur). Музыка явно речитативного характера, для человеческого голоса solo в инструментальном сопровождении, полифонически-хоровая, а в конце — словно бы звучание хора и оркестра — все это придает заключительной части Сонаты черты кантатно-ораториальных жанров, создавая как бы микроораторию в фортепианном изложении. Вполне возможный скрытый сюжет и текст ее может быть прочитан в соответствии с заключительными главами евангельского повествования. На это явно указывают кадансовые окончания обеих *Arioso dolente* риторической фигурой *passus duriusculus* в виде «креста»: *ces-b-es-as* в первом случае и *b-a-d-g (h)* — во втором, но второму ариозо, звучащему на полтона ниже первого, предписана авторская пометка «изнеможенно, жалобно, теряя силы», и, расчлененное паузами, оно представляет еще одну риторическую фигуру, традиционно обозначающую страх или предсмертную, задыхающуюся речь человека, — *tnesis*. По замечанию г. Нейгауза, «после чудесной „Жалобной песни“ наступает интеллектуальнейший разряд музыки — fuga. Fuga не кончается, доходит до большой кульминации, потом вдруг переходит из ля-бемоль мажора в соль минор, и повторяется „Жалобная песня“, но в гораздо более болезненно-упадочном духе, чем в первый раз. Вы здесь как будто слышите прерывистое дыхание совершенно больного, убитого горем человека. В первый раз это еще скорбь здорового человека. Мелодия тянется бесконечно длительно, на полном дыхании. Во второй раз — как будто теряя силы. И кончается еле заметным, идущим на третью долю движением синкопированных аккордов шестнадцатыми. Бюлов их очень умно называет ударами пульса»²²⁰ (нотные примеры 71а, б).

²¹⁹ Апрезов В. Г. О программности Сонаты № 31 Бетховена // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Сб. научн. тр. Казань, 1996. С. 96–106.

²²⁰ Нейгауз Г. Стенограммы двух семинаров по Бетховену // Генрих Нейгауз. Воспоминания. Письма. Материалы. М., 1992. С. 347.

71a Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, III часть, первое Arioso dolente

6 Adagio, ma non troppo $\text{♩} = 63-69$ Arioso dolente

p *tutte le corde* *cresc.* *dim.* *p*

9

11 *p* *p cresc.*

14 *decresc.* *pp*

16 *cresc.*

18

20

22

«крест»

dim.

pp

cresc.

716 Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, III часть, второе Arioso dolente

115 [Arioso dolente]

p

dim.

117

cresc.

dim.

p

poco cresc.

120

pp

122

poco cresc.

124 *p* *cresc.* *dim.*

126 *p* *poco cresc.*

128 *dim.*

130 *una corda* *pp* *a tempo* *cresc.*

Нетрудно поэтому предположить, что первое Ариозо может быть отражением глубокой скорби еще живого, но предчувствующего свою гибель Иисуса на Тайной вечере и в Гефсиманском саду (ведь следующая за ним fuga содержит традиционные в таких случаях 12 проведений темы — по числу учеников Христа!), а второе Ариозо — это болезненная экспрессия уже страдающего на кресте и гибнущего Иисуса, за которым, с неизбежной бетховенской логикой «от Мрака к Свету», следует его чудесное Преображение — fuga на тему в обращении (Воскресении!)²²¹ — «пир ума, оргия интеллекта», заканчивающаяся ликующим, гимническим финалом — «такая музыка,

²²¹ В дальнейшем мы убедимся, что семантику такого приема — вне полифонических форм, но вновь в связи с религиозной идеей — в конце XX века подхватит С. Губайдулина, в частности в *Offertorium*'е (Концерте для скрипки с оркестром, 1980).

Adagio, ma non troppo $\text{♩} = 63$

una corda *pp*

Recitativo *più adagio* *Andante*

cresc.

Adagio *p* *tutte le corde* *sempre tenuto*

cantabile *Meno adagio* *Adagio ten.*

dimin. *ritard.* *una corda* *cresc.* *dim. smorz.*

о которой Маяковский может сказать: „В сто сорок солнц закат сиял!“» (Г. Нейгауз).

В. Апресов интересно интерпретирует и речитатив в начале III части, ассоциируя 30-кратное проведение звука *a* в т. 5 (с учетом не только опертого a^2 , но его призвука и тона *a* в аккорде *H-dis-fis-a* в левой руке) со звоном монет — 30-ти сребренников, заплаченных Иуде за предательство Учителя (нотный пример 72).

А II часть, с точки зрения В. Апресова, — «неистовства подкупленной толпы»: в крайних разделах части (особенно во вторых частях их песенных форм) слышатся интонации простонародной авст-

рийской песенки «Я неряха, ты неряха, мы с тобой неряхи оба» (или «гуляки»)²²², в синкопированных ритмах трио — шаги идущего и спотыкающегося под тяжестью креста Иисуса, а в коде части — возласы «Распни его!» (громкозвучные аккордовые «выкрики» на *sf*, разделенные паузами) и вопрос: какое решение примет Понтий Пилат? (F-dur, «повисающий в воздухе» долгой фермой на *piano*) (нотный пример 73).

В соответствии с подобной интерпретацией экстрамузыкальной семантики II и III частей Сонаты логично выглядит и предположение о рождественском характере ее I части, снабженной авторской пометкой «*con amabilita (sanft)*» — «с любезностью» или «с лаской» («нежно»), в нисходящих ходах побочной партии которой можно ассоциативно расслышать поклонение волхвов или пастухов. Интересно, что и Г. Нейгауз, кажется, также имел в виду не просто

73 Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, II часть, реприза и кода

120 *p* Я гу - ля - ка, ты гу - ля - ка, мы с то -

130 бой гу - ля - ки о - ба. Я не - ря - ха, ты не - ря - ха...

a tempo 140 *ff* 2

²²² На сходство интонаций II части с этой песенкой впервые обратил внимание еще А.-Б. Маркс в одной из своих рецензий. «Не побоимся здесь простонародной грубоватости, — советовал пианистам и А. Корто. — Бетховен как будто записал народную песню, распеваемую немецкими студентами в кабачках, и ввел ее в мир самых возвышенных своих мыслей... Песенка трактована в характере гнева и скорбной иронии. За видимой веселостью здесь неудовлетворенность. Играйте это с неукротимостью» (Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С. 49).

1. 2. Coda

150

sf *dim.* *p* *poco ri - tar - dan - do*

Rea. *

74a Хорал «Freuet euch, ihr Christen alle», начальная строка

Je - su, nimm dich dei - ner Glie - der

74б Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, I часть, начало поб. партии

8 20

poco f *dim.* *p molto legato*

Rea. *

74в Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, II часть, начало главной темы
Allegro molto $\text{♩} = 126$

p *f* *sf* *f*

Rea. *

74г Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110,
III часть, начало второго Arioso dolente

p

просветленный, но именно по-рождественски изначальный характер I части, замечая, что звучать она должна «с нежной заботливостью, как бы закутывающей слушателя во что-то мягкое и теплое, погружающей его в море душевной чистоты (As-dur — тональность целомудрия!), освещающей его мысли светом лирического созерцания... Если рассматривать эту первую часть с точки зрения динамики выражения, то ни одного сильного момента в ней нет: и душа, и музыка пребывают в состоянии мечтательной неустойчивости, и, как всякая неустойчивость, она чревата будущим...»²²³.

В связи со сказанным невозможно не отметить факт удивительного мотивно-интонационного сходства двух исходно-центральных тематических зерен Сонаты — нисходящего поступенного хода в объеме квинты или кварты (побочная партия I части, главная тема II части, темы обеих Ариозо) и восходящей по мелодической секвенции квартовой «лесенки» (главная партия I части, тема первой фуги, гимническое заключение Сонаты) — с мелодическим содержанием соответственно первой и последней строк протестантского рождественского хора «Freuet euch, ihr Christen alle» («Возрадуйтесь, все христиане»), использованного И. С. Бахом в его 40-й кантате и отраженного в теме фуги A-dur из I тома W. Kl. (см. Главу II наст. изд.)²²⁴. Любопытно, что если первая строфа хора — с нисходящим ходом от V ступени (с) к I (f) — распевается на слова с надеждой на спасительный приход Христа, к которому благоговейно обращены взоры прихожан («Иисус, о защите нас, чад своих помилуй»), то последняя, с ее секвенционно восходящими квартами и мажорным окончанием, связана уже с обликом Христа не только благодатного, но и солнечно-просветляющего («Благодать на благодать! Ты ведь — солнце милости»); контуры ее отчетливо проступают также в теме фуги Gloria из Missa solemnis op. 123 (см. нотные примеры 74a–г, 75a–д).

Второе из тематических зерен Сонаты, в конце ее преобразованное Л. Бетховеном из умиротворенно-рождественской «изначальности» в победное, гимнически-глориозное, солнечное заключение,

²²³ Нейгауз Г. О последних сонатах Бетховена // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания. М., 1968. С. 13–14.

²²⁴ Памятуя, что среди неосуществленных замыслов Л. Бетховена в последние годы его жизни — Увертюра памяти И. С. Баха, а прелюдии и фуги из баховского W. Kl. он получил прямо из рук Ф. Нефе и даже исполнял их в юности публично, надо полагать, что Л. Бетховен неплохо разбирался в музыке своего великого предшественника. И, хотя знание Л. Бетховеном указанного хора пока не доказано, известно, что композитор внимательно изучал в библиотеке эрцгерцога Рудольфа не только образцы старинной музыки от Палестрины до И. С. Баха, но и различные духовные песнопения, повлиявшие на интонационный строй Торжественной мессы и поздних квартетов. Заслуживает внимания и упоминание композитором протестантского хора «Herr Gott, dich loben wir» в связи с неосуществленной 10-й Симфонией (см. выше).

75a

Хорал «Freuet euch, ihr Christen alle», заключительная строка

Won-ne, Won-ne ü - ber Won-nel er ist die Ge - na-den-son-ne.

75b

Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, I часть, начало гл. партии
Moderato cantabile molto espressivo

p con amabilità

p

75c

FUGA

Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, III часть,
начало первой фуги

Allegro, ma non troppo ♩ = 69

una corda

p

30

sempre piano

75d

Л. Бетховен. Соната № 31 As-dur op. 110, III часть, кода

più f

200

sf

Rea * *Rea* * *Rea* * *Rea* * *Rea* * *Rea* *

sf

Rea * *Rea* * *Rea* *

8

ff

Rea * *Rea*

210

ff

m.d.

750

Л. Бетховен. Missa solemnis op. 123, Gloria, тема фуги

360 P Allegro, ma non troppo e ben marcato

men,

men,

men,

in glo - ri - a De - i pa - tris, a - men, a -

ff

sf

и позволяет выявлять в ней сочетание начала *христиански*-смиреного, благодатно-милостивого и *антично*-солярного, прометеевского.

Огненно торжествующий Христос, словно духовный близнец древнегреческого Прометея, — не сближает ли это скрытый экстрамузикальный семантический слой 31-й Сонаты Л. Бетховена не только с его же *Missa solennis* op. 123 или ораторией «Христос на Масличной Горе» (1802–1803)²²⁵, но и с поэзией Гёльдерлина первых лет XIX века, где христианский триединый бог и святые восприняты как потомки языческих богов Эллады, Египта, Финикии, «страдающий воскресший Христос имеет прообразом Вакха-Диониса, а миф о воскресении трактуется аллегорически, олицетворяя возрождение духовных сил поколений»²²⁶? Приведем отрывок из стихотворения Гёльдерлина «Единственный» (первая редакция):

Вы, древние боги, и вы,
Сыны богов смелые,
Еще одного я люблю,
Еще одного я ищу среди вас,
Последнего в роде вашем,
Сокровище дома, которое вы от меня
От гостя чужого, скрыли.

Господь и учитель мой!
О мой наставник!
Зачем остался ты
Вдали? Когда
Искал я тебя среди древних,
Среди героев,
Среди богов, почему
Скрылся ты? И теперь полна
Душа моя скорбью,
Как будто вы, небожители,
Возревновали, как будто,
Служа ему, других позабыл я.
Что поделаешь, это
Моя вина. Слишком
К тебе я привязан, Христос,
Брат Геракла.
Провозглашаю смело тебя
Также и братом Вакха, который
Запряг в колесницу
Тигров и вплоть
До самого Инда,
Радостный труженик,
Насадил виноградные лозы,
Свирепость народов обуздывая.

(перевод В. МИКУШЕВИЧА)²²⁷.

²²⁵ Где, как замечает И. Горная, дана «новая расстановка в цепи евангельских событий. Бетховен отвергает изображение Христа в величественной статике и видит его героическое самопожертвование как результат победы над страхом страданий и смерти» (см.: *Горная И. Пассионные жанры в венском классицизме // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научн. тр. Л., 1986. С. 62*).

²²⁶ Дейч А. Фридрих Гёльдерлин // Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969. С. 39.

²²⁷ Цит. по кн.: Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969. С. 170–171.

Переходя к Сонате № 32 op. 111 c-moll (1822), вспомним об известной концепции ее II части, Ариетты, — «*прощание с миром*» и «*прощание с классической сонатой*». В литературно-художественной форме (но под влиянием мыслей Т. Адорно) ее замечательно запечатлел Т. Манн в романе «Доктор Фаустус» устами одного из его героев — доктора Венделя Кречмара.

«Ариетта, обреченная причудливым судьбам, для которых она в своей идиллической невинности, казалось бы, вовсе не была создана, раскрывается тотчас же, полностью уложившись в шестнадцать тактов и образуя мотив, к концу первой своей половины звучащий точно зов, вырвавшийся из душевных глубин, — всего три звука: одна восьмая, одна шестнадцатая и пунктированная четверть, которые скандируются примерно так: „синь-небес“, „боль любви“ или „будь здоров“, или „жил-да-был“, „тень дерев“ — вот и все.

Как дальше претворяется в ритмико-гармонической и контрапунктической чреде этот мягкий взглас, это грустное и тихое звуко сочетание, какой благодатью осенил его композитор и на что его обрек, в какие ночи и сияния, в какие кристальные сферы, где одно и то же жар и холод, покой и экстаз, он низверг и вознес его, — это можно назвать грандиозным, чудесным, небывалым и необычайным, так, впрочем, и не назвав все это по имени, ибо поистине оно безыменно! И Кречмар, усердно работая руками, играл нам эти немислимые пресуществления, пел что было сил: „дим-да-да“ и тут же перебивал свое пение криком: „Непрерывные трели, фиоритуры и каденции! Слышите допущенную условность? Вот-вот... речь... очищается... не от одной только риторики... исчезла ее... субъективность. Видимость искусства отброшена. Искусство в конце концов всегда сбрасывает с себя видимость искусства. Дим-да-да! Прошу внимания, мелодию здесь... перевешивает груз фуги, аккордов: она становится монотонной, статичной. Два ре! Три ре подряд! Это аккорды — дим-да-да! Прошу слушать, что здесь происходит“...

...Но до конца свершается еще многое, а под конец, в то время как этот конец наступает, в доброе, в нежное самым неожиданным, захватывающим образом врывается мрак, одержимость, упорство. Долго звучащий мотив, который говорит „прости“ слушателю и сам становится прощанием, прощальным зовом, кивком, — это ре-соль-соль претерпевает некое изменение, как бы чуть-чуть мелодически расширяется. После начального до он, прежде чем перейти к ре, вбирает в себя до-диез, так что теперь пришлось бы скандировать уже не „синь-небес“ или „будь здоров“, а „о, ты синь-небес!“, „будь здоров, мой друг!“, „зелен дольный луг!“, и нет на свете свершения трогательнее, утешительнее, чем это печально-всепрощающее до-диез. Оно как горестная ласка, как любовное прикосновение к волосам, к щеке, как тихий, глубокий взгляд, последний взгляд в чьи-то глаза. Страшно очеловеченное, оно осеняет крестом всю чудовищно разросшуюся композицию, прижимает ее к груди слушателя для последнего лобзания с такой болью, что глаза наполняются слезами: „по-за-будь печаль!“, „бог велик и благ!“, „все лишь сон один!“, „не кляни меня!“. Затем это обрывается. Быстрые, жесткие триоли спешат к заключительной, достаточно случайной фразе, которой могла бы окончиться и любая другая песня.

После этих слов Кречмар уж не переходил от пианино к кафедре, он повернулся к нам, сидя на своем вертящемся стуле в той же позе, что и мы, подавшись вперед, с руками между колен, и в нескольких словах закончил свою лекцию на тему, отчего в опусе 111 Бетховен так и не написал третьей части. Впрочем, говорил он, достаточно вам было услышать сонату, чтобы уже самим ответить на этот вопрос. Третья часть? Новое начало после такого прощания? Новая встреча после такой разлуки? Немыслимо! Случилось так, что соната в этой непомерно разросшейся части пришла к концу, к расставанию навеки. Говоря „соната“, он имеет в виду не только эту сонату в до-минор, но сонату вообще, сонату как традиционную музыкальную форму. Сама соната как жанр здесь кончается, подводится к концу: она исполнила свое предназначение, достигла своей цели, дальше пути нет, и она растворяется, преодолевает себя как форму, прощается с миром! Прощальный кивок мотива ре-соль-соль мелодически умиротворен проникновенным до-диезом — это прощанье, и в таком, особом смысле прощанье с сонатой, не уступающее по величию ей самой»²²⁸.

Вместе с тем, загадочная экстрамузыкальная семантика *всей* Сонаты не может быть найдена, исходя из одной лишь ее II части. Поэтому не только возможна, но и необходима другая смысловая интерпретация этого произведения, особенно если вспомнить о некоторых неосуществленных творческих замыслах композитора в последние годы его жизни (Месса *cis-moll*, Реквием, оратория «Саул», опера «Фауст» по И.-В. Гёте). Не исключено, что они могли своеобразно преломиться в этом действительно последнем фортепианно-сонатном опусе Л. Бетховена.

Поражает здесь ведь не только «странная» его двухчастная «незавершенность» (для композитора это уже не открытие), но и наглядно-отчетливая, словно намеренно воссозданная после значительного временного перерыва, риторичность I части и плана ее вступления, и композиционно-драматургической логики в целом²²⁹, причем — в сочетании с «трагической» для Л. Бетховена тональностью *c-moll*. Что это может быть иным, как не сознательным его возвратом к собственным более ранним фортепианным Сонатам (особенно 8-й «Патетической»), а с ним — и напоминанием об известных «двух принципах»: «Противлении» и «Мольбе»? Уже во вступлении риторические функции *exordium* и *narratio* воспроизводят традиционные героические пунктирные мотивы, в первом случае, и традиционное же *lamento*, интонационно весьма сходное с *confutatio* из вступления к «Патетической», — во втором. Однако смысл их здесь видится нам уже иным, *космически-*

²²⁸ Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1959. С. 85–87.

²²⁹ Закономерно, что I часть именно этой — действительно *последней классической сонаты* — и была выбрана В. Холоповой в качестве убедительнейшего в своей наглядности образца риторически обусловленной логики развития сонатной формы (см.: Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979).

вселенским, ибо фактурная прочерченность крайних регистров инструмента вместе с интонационной сжатостью, лаконичностью тематизма (что даст знать о себе впоследствии: так, побочная партия основной части сонатного Allegro занимает всего 6 т.) представляют как бы «фортепианный конспект» мироздания (нотный пример 76).

76 Л. Бетховен. Соната № 32 с-moll op. 111, I часть, вступление

Maestoso ♩ = 52

exordium

tr

f sf sf p cresc. f

3

tr

f sf sf p cresc. f

partitio

5

f sf sf p dimin. pp una corda

8

tre corde cresc. f

11

narratio

sf p sfp sfp sfp

Поэтому I часть 32-й Сонаты Л. Бетховена идейно созвучна другим его сочинениям позднего периода, в которых композитор выходит на уровень экстрамузыкального мышления поистине космогонического (античного-мифологического или христианского) масштаба, в первую очередь — 9-й Симфонии. Вспоминая начало ее I части, отметим, что вступление с его пустыми квинтами — отражение пустоты, незаполненности мироздания, а главная партия с ее призывными квартами — нисходящая от Бога энергия сотворения, мощное выражение идеи **становящегося бытия**, последующая раздробленность которого в финале «радостно» собирается в свет уже преобразованного Творения (кажется, что у Л. Бетховена за хорошо известным шиллеровским образом общечеловеческой радостной объединенности народов просвечивает и позднееэллинистическая — платиновская — мысль о Первоедином как Благе, особенно в связи с отмеченным выше его знанием античных поэтических, мифологических и философских идей)²³⁰.

Действительно, в дальнейшей экспозиции сонатного Allegro 32-й космогонический императив бытия мира с внутренне присущей ему диалектически-болезненной борьбой дорастает до идеи страдающего

77a Л. Бетховен. Соната № 32 c-moll op. 111, I часть, гл. партия (propositio)

Allegro con brio ed appassionato $\text{♩} = 66$

17 *cresc.*

19 *f* *ff* *f* *sf* *sf* *tirata* «крест» *tirata* «крест»

22 *poco ritenente* *a tempo* *mezzo piano* *cresc.*

²³⁰ В своих рассуждениях по поводу 9-й Симфонии мы отталкиваемся от мыслей В. Бобровского (см.: Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. С. 142–143).

и борющегося **Богочеловека** (в классическом понимании — **художника-демиурга**): ведь главная партия (propositio) начинается с гневной тираты — прерогативы богов в классическом музыкальном мышлении (вспомним главную партию I части 41-й Симфонии В. Моцарта — «Юпитер»!) и очертаний «креста» (символ христианского Бога-Сына), которые в побочной партии (confutatio) утешительно смягчаются внезапным мелодически-нисходящим лучом — духовным нимбом ангельски-нездешнего света²³¹ (нотные примеры 77a, б).

Как верно заметил по поводу интонационного хронотопа этой Сонаты В. Бобровский, в ее I части «время и пространство... насыщены частыми сменами событий. И лишь звучание побочной партии

²³¹ Небесная просветленность побочной партии I части 32-й Сонаты особенно впечатляет в исполнении М. Юдиной, которая, судя по всему, намеренно играла ее без правой педали, удивительно прозрачно и чисто.

в экспозиции и репризе предвещает будущее преобразование хронотопа во второй, финальной части. Можно сказать, что тема Ариетты — это отзвук до-мажорного проведения побочной партии в репризе *Allegro*²³². Но, рассматривая вслед за И.-В. Гёте структурно-семантическую организацию классического музыкального произведения как целостный *живой* организм, отдельные явления которого «становятся как бы *одним* великим явлением, части которого взаимно связаны» (курсив мой. — А. К.), мы имеем право добавить: побочная партия I части — звуковой ответ еще музыкально не существующего, но уже потенциально присутствующего здесь сияющего лика небесного воспарения вариаций II части Сонаты. В нем — целительный источник сил для дальнейшего продолжения борьбы и преодоления земных страданий (*confirmatio* — см. Пример 776 — и особенно разработка, где появляется знак всепобеждающего классического Разума — фугато). Однако в конце I части, в коде — смертельно «задыхающиеся», рассеченные паузами синкопированные аккорды (музыкально-риторическая фигура *tnesis*), что далее сменяются отдаленно-клокочущими на пиано шестнадцатыми, тематически и тонально (отклонение в *f-moll*) весьма напоминающими главную тему финала «Аппассионаты», звучащую здесь лишь глухим эхом своей былой мощной энергетики — отзвуком уже завершенных бурь земной человеческой жизни²³³.

²³² Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. С. 148 (сн.).

²³³ Напоминание о другой теме «Аппассионаты» — главной партии ее I части — дано Л. Бетховеном еще раньше, при расширении побочной партии репризы (тт. 124–126):

Adagio ♩ = 54

Tempo I

120

123

cresc.

p

meno allegro

ritardando

126

И, наконец, скорбно-просветленный мажор двух последних тактов части, с заключительным гулким, низким контроктавным колокольным ударом (C₁), продлеваемым фермой, — ее последняя похоронная «точка» (поэтому вполне вероятно, что кода I части и является своеобразным фортепианным отражением неосуществленного композитором Реквиема) (нотный пример 78).

78 Л. Бетховен. Соната № 32 с-moll op. 111, I часть, кода

143

145 8⁸ *tmesis*

149 *p* *«Аппассионата»*

152

154

156 *p dimin.* *pp*

158

Вышеприведенные наблюдения над I частью 32-й Сонаты закономерно приводят нас к глубокому сомнению в правоте Т. Адорно и легковерно согласившегося с ним Т. Манна, говорящих об экстрамузыкальной семантике следующей, II ее части, как о «прощании с сонатой». Не случайны ядовито-иронические слова С. Рихтера по поводу одной из рецензий на его концерты с исполнением этого бетховенского шедевра: «Вот еще написали... Немцы, конечно. „Тридцать вторую сонату Бетховена Рихтер играет точно по Томасу Манну!“. То есть как иллюстрации к лекциям этого заики (имеется в виду доктор Кречмар. — А. К.)... Я никогда ничего не иллюстрирую, я, наоборот, избегаю! И потом — что там иллюстрировать? Он слова подкладывает на тему из Ариетты. Глупее не придумаешь: „будь здоров“, „синь небес“, „не кляни меня“... Я бы придумал получше. Утверждает, что это последнее прощание, последний взгляд в чьи-то глаза... И что сонаты как жанра больше не будет. Вот новость — а как же Брамс, Шопен, Прокофьев? Это что — не сонаты??»²³⁴.

Но в Ариетте, как кажется, нет и манновского сентиментального «прощания с миром» — экстрамузыкального символа, присущего не бетховенскому — классическому, а скорее позднеромантическому, как мы убедимся в следующей главе, способу осмысления проблемы ухода человека из жизни (И. Брамс, Г. Малер, Р. Штраус). Есть же — непосредственное *пробывание в иной реальности*, музыкальный эквивалент состоянию *послесмертия* — таким, каким оно предстает, например, во второй части гётевского «Фауста». Это — принципиально другая точка зрения на Ариетту, убедительно обоснованная А. Корто и М. Юдиной (рекомендовавшей в связи с Ариеттой обратиться к диалогу Платона «Федон», где речь идет о бессмертии души, или к «Психее» Апулея, в которой выражается античное представление об умерших душах), а позже — В. Маргулисом²³⁵. Вспомнив к тому же об описанной ранее поливременной, «неевклидовой» парадигме позднего стиля, открытой самим Л. Бетховеном, мы должны присоединиться к этой концепции в главном и услышать здесь, в Ариетте, после заключающей риторически-ораторскую I часть поистине микеланджеловской *Pieta*, оплакивания трагически-конечного, противоречивого, насыщенного страданиями, но уже *прошедшего земного* человеческого пути — утверждение жизни иной — *будущей*, бесконечно *небесной* и оптимистически-светлой²³⁶. Видимо, единственно возможным реше-

²³⁴ Борисов Ю. По направлению к Рихтеру. М., 2000. С. 55.

²³⁵ См.: Юдина М. Стенограмма лекций. Романтизм. Истоки и параллели // Пянисты рассказывают. Вып. 3. М., 1988; Маргулис В. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена. М., 1991.

²³⁶ Если не сказать — радостно-зазорной! Пожалуй, таким, почти что пылким юношеским чувством, были проникнуты исполнения Ариетты М. Юдиной 1940-х гг. —

нием проблемы смерти для последнего из великих классиков и мог стать такой олимпийский исход личностно-субъективного во все-ленски-объективное, божественно-бессмертное.

Подчеркнем, что речь идет именно об исходе, а не пантеистически-бесличном растворении. На это указывает, с одной стороны, отчетливая «память» Ариетты о сравнительно недавнем *c-moll*'ном прошлом, когда перед последней 5-й вариацией, после вроде бы окончательного уже божественного блаженства в нездешних трелях небесных колокольчиков, душа в последний раз оглядывается назад, в трагически-мязежную жизнь I части, однако «крест» ее главной партии попутно и неожиданно отзывается еще более отдаленным символом — знаком великой европейской музыки, монограммой *BACH*, причем поданной с позиций как бы «мира иного» (в отношении к «миру этому» — зеркального), в инверсии²³⁷ (нотный пример 79).

79

Л. Бетховен. Соната № 32 *c-moll* op. 111, II часть, фрагмент 4-й вариации



с «небесной фанфарой» намеренно подчеркнутого пунктира в т. 8 темы, удивительно мощным динамическим профилем, артикуляционно-звуковой отчетливостью и очень быстрым темпом — волевыми импульсами к лучезарному торжеству бессмертного бетховенского духа.

²³⁷ Вновь вспомним о задуманной Л. Бетховеном «Увертюре памяти И. С. Баха». Что касается трелей-«колокольчиков», то, судя по всему, внутренний слух глухого композитора слышал их так отчетливо, что даже спустя пять лет после сочинения 32-й Сонаты, уже лежа на смертном одре (т. е. переходя в мир иной отнюдь не фигурально!), он обратился к присутствовавшему при его кончине певцу Л. Лаблашу с удивительными словами: «Hört Ihr die Glocke? Die Decoration wechselt!» — «Слышите — колокольчик? Перемена декорации!» (нем.) Как пишет Р. Роллан, приводя эту поразительную фразу по книге В. Ленца (*Lenz W. Beethoven, eine Kunststudie*, I, 1885. S. 78), она была намеком на венские театры, где сигналы к перемене декораций давались колокольчиком (см.: *Роллан Р. Музыкально-историческое наследие*: Вып. 5. М., 1990. С. 232).

119 *espressivo*
dim. *p* *p* *dimin.*

123 *pp* *sempre pp*

126 (H) (C) (A) (B) H C A

129 *cresc.*
 B *Rea* * *Rea* * *Rea* *

С другой стороны, несмотря на то, что тема после таких «воспоминаний» вновь выходит на единственно верный путь в просветленное будущее и возвращается в выпрямленно-неизменном виде (5-я вариация), в целом логика варьирования в этой части бетховенской Сонаты необычна для классических орнаментальных вариаций. Ее можно назвать «логикой очищения». Суть дела в том, что интонационная узнаваемость темы от одной вариации к другой последовательно «размывается» в фигурациях, ритмически усложняющихся и регистрово все более отдаляющих партию одной руки от другой. Но при этом, сужаясь в нашем восприятии до едва различимой точки в небесных ширях вариаций Ариетты — ее «перистых облаках» (Г. Нейгауз), — до конца сохраняет свою узнаваемость центральное, словно навеки «богом данное» зерно темы — ее *нисходящая* кварта. Оставляя отчетливый, неизгладимый след в памяти слушателя, в самом конце она утверждается наряду с квартой *восходящей*, напоминая о тирате главной партии I части. Тем самым напоследок провозгла-

шается мысль о духовном единстве и классической цельности мироздания, с какой бы стороны — «этой» (I часть) или «той» (II часть) — не был направлен на него взгляд художника с его бессмертной микрокосмической индивидуальной волей²³⁸ (нотный пример 80).

Зеркальность квартových мотивов как отражение зеркальности двух миров — в I части земного (имманентного), во II части — небесного (трансцендентного) с их синтезом в самом конце²³⁹ — находит философски-религиозную параллель и обоснование в замечательных словах П. Флоренского: «Одно близкое мне лицо, тоскуя по умершим близким, видело раз во сне себя гуляющим на кладбище. Другой

80

Л. Бетховен. Соната № 32 с-moll op. 111, II часть, кода

²³⁸ Духовный макрокосмос самого творящего Бога, как мы помним, дан в главной партии I части 9-й Симфонии, — и также в виде нисходящей кварты.

²³⁹ Один из возможных у Л. Бетховена прецедентов идеи интонационной зеркальности тем частей (нисходящий ход в объеме терции — восходящий ход в объеме терции) в сочетании с сопоставлением одноименных тональностей (с-moll — E-dur) — двухчастная Соната № 27 op. 90 e-moll.

мир казался ему темным и мрачным; но умершие разъяснили ему, насколько ошибочна такая мысль: непосредственно за поверхностью земли растет, но в обратном направлении, корнями вверх, а листьями вниз такая же зеленая и сочная трава,... такие же деревья и тоже вниз своими купами и вверх корнями, поют такие же птицы, разлила такая же лазурь и сияет такое же солнце — все это лучезарнее и прекраснее нашего, посюстороннего.

Разве в этом обратном мире, в этом онтологически зеркальном отражении мира мы не узнаем области мнимого, хотя это мнимое для тех, кто сам вывернулся через себя, кто перевернулся, дойдя до духовного средоточия мира, и есть подлинно реальное, такое же, как они сами. Да, это реальное в своей сути не что-либо иное в сравнении с реальностью этого, нашего мира, ибо едино благосотворенное Божие творение, но с другой стороны созерцаемое перешедшими на другую сторону, — то же самое бытие. Это — лики и духовные зраки вещей, зримые теми, кто в себе самом явил свой первоизданный лик, образ Божий, а по-гречески идею: идеи сущего зрят просветлившиеся сами идеей, собою и через себя являющие миру, этому, нашему миру, идеи горнего мира»²⁴⁰.

Таким образом, своеобразно преломляя классическое экстрамузыкальное триединство Чувства–Разума–Идеи, Л. Бетховен в 32-й Сонате синтезирует античные и христианские космогонические и религиозные идеи, представляя их в трех стадиях своего развития: всеобщее становление космоса и человека — конечная индивидуально-земная его жизнь — возвращение индивидуального и отдельного, «отпавшего» в преображающее блаженство посмертия, в заново обретенный Элизиум просветленного всеобщего. Для дальнейшей судьбы музыкального содержания существенно и то, что наблюдаемый в поздних произведениях Л. Бетховена необычный синтез принадлежащих различным стилям жанровых, композиционно-драматургических и интонационных элементов свидетельствует об использовании музыкально-риторических приемов выразительности как частных и подчиненных законам построения индивидуально-философских и поэтических концепций. В конечном итоге именно это и заставляет воспринимать последний этап творчества Л. Бетховена как величественный финал грандиозной эпохи риторического мышления в западноевропейской музыке (барокко и классика), с последующим применением выработанных риторикой способов художественной выразительности уже на уровнях музыкального «коллективно-бессознательного» (вольно используя известный термин К. Юнга).

²⁴⁰ Флоренский П. Иконостас. М., 1972. С. 88. Слова русского мыслителя, на фоне нашего обращения к проблеме позднего стиля (не только Л. Бетховена), кажется, должны привести нас к выводу, что «зеркало» — одна из самых точных метафор этого феномена с позиций как структурных его закономерностей, так и образно-ассоциативных связей.

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА



Музыкознание, вплотную занятое углубленным и подробным изучением практики, эстетико-художественных и теоретических посылок современной и, как раньше принято было говорить, «старинной» (доклассической) музыки, к рубежу XX–XXI столетий с удивлением стало обнаруживать, что «XIX век, который казался и кажется столь близким и понятным нам, на самом деле сейчас оборачивается одним из самых загадочных веков новейшей истории... Надо снова и снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным и все менее и менее знакомым»²⁴¹. С каждым годом становится все очевиднее, что и музыканты-практики (исполнители-интерпретаторы в первую очередь) в массе своей уже отнюдь не способны так естественно и просто заниматься романтической музыкой, как это было совсем недавно, каких-нибудь два-три десятилетия назад; уже в конце 1950-х гг. Г. Нейгауз с сожалением констатировал, что «романтическое искусство уходит из жизни современника. Это закономерно, это меня не радует, но это факт»²⁴².

Иными словами, выясняется, что тщательность проработки многих отдельных проявлений музыки эпохи романтизма пока не привела к осознанию и исполнителски-практическому ощущению романтической музыкальной эпохи как целостного культурно-художественного организма, наподобие эпохи барокко или классики, внутренне скрепляемых в нашем сознании специфическими эстетически-содержательными установками. Исключения появились лишь в самые последние годы: так, в работах А. Махова и Д. Петрова дана плодотворная попытка представить музыкальный XIX век, исходя из его

²⁴¹ Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 854–855.

²⁴² Рихтер Е. В 29-м классе // Нейгауз Г. Воспоминания. Письма. Материалы. М., 1992. С. 376.

собственного прочтения, основываясь на самосознании и самоощущении его творцов и теоретиков²⁴³. Разумеется, это лишь первое приближение к разгадке внезапно открывшегося современному взору таинственного «романтического феномена XIX столетия». В развитии историко-реконструктивных подходов такого рода и предложим настоящую главу нашего учебника.

1. СОДЕРЖАТЕЛЬНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА РОМАНТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И МУЗЫКА XIX ВЕКА

Прежде всего отметим неопределенность самого понятия «романтизм» как довольно расхожей категории познания историко-художественного процесса. Одна из причин тому — неясность представления о нем у самих же романтиков. «Когда от меня требуют, чтобы я дал определение романтизма, то для меня это непосильно», — признавался Л. Тик²⁴⁴. По словам русского поэта А. Вяземского, «романтизм как домовый, многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметы, как обозначить его? Как наткнуться на него палед?»²⁴⁵. В наши дни Ю. Габай отмечает наличие как минимум трех способов истолкования романтизма XIX века. Он, во-первых, в противоположность «классическому» (античному), обозначает христианское искусство (и это отнюдь не лишено основания, особенно в свете того, что любой классицизм, как мы заметили, одним из отличительных своих свойств имеет непреодолимую тягу к подражанию античным образцам, а за неимением таковых, как например в музыкальном искусстве, античным идеям); во-вторых, связывается с романской языковой традицией, именно — *romanse* — старофранцузским стихотворным романом; в-третьих же, определяет подлинно поэтическое одушевление, то, что делает великую поэзию всегда живой (в последнем случае романтики, всматриваясь в историю как в зеркало своих идеалов, находили их и у Шекспира, и у Сервантеса, и у Данте, и у Гёте, и у Гомера, и у Кальдерона)²⁴⁶.

Используя вышеозначенные наблюдения, а также традиции немецкой философии истории искусства²⁴⁷, предложим следующую

²⁴³ См.: *Махов А. Е.* Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М., 1993; *Петров Д. Р.* «Деятнадцатый век» как понятие истории культуры. Опыт музыкознания 1960–1990-х годов. М., 1999.

²⁴⁴ Цит. по кн.: *Берковский Н.* Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 97.

²⁴⁵ *Вяземский П. А.* Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 395.

²⁴⁶ *Габай Ю.* Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: Сб. научных трудов. Л., 1987. С. 8 (возможно, что поиски «живого искусства» и привели романтиков к открытию шедевров искусства отдаленного от них прошлого).

²⁴⁷ См., например статьи «Романтизм» и «Романтика» в кн: *Философский словарь* / Под ред. Г. Шмидта. М., 1961. С. 514–515.

трактовку столь неопределенных до сих пор терминов «романтическое», «романтика» и «романтизм». *Романтическое* — исходная историко-типологическая категория, характеризующая искусство необычных, «открытых», бесконечно изменчивых, незавершенно-загадочных, пребывающих в постоянном становлении форм. В таком смысле оно употребляется в искусствознании и литературоведении по меньшей мере еще со времен И.-В. Гёте (напомним его знаменитый афоризм: «Классическое — это здоровое, романтическое — больное») и предстает в целом как синоним «аклассического» (Г. Вёльфлин) и, тем самым, адекватно как романтизму XIX столетия, так и барокко, а также, вероятно, в значительной степени — и искусству XX века. Специфика же *романтики* состоит, в частности, в том, что здесь, в отличие от романтического — «аклассического» вообще — присутствует тенденция к свободе от рационально-научно разработанных правил создания произведения искусства. Романтика, однако, присутствует не только в искусстве XIX века, даже если рассматривать его как «романтизм». Примечательно в этой связи то, что «романтика» — понятие, возникшее в Англии еще в середине XVII века и быстро проникшее во Францию, а затем и в Германию, — первоначально обозначало свободную, романтически приподнятую народную поэзию, в отличие от строгой, латинской образовательной поэзии. Позже (но отнюдь не в XIX веке, а еще у швейцарского писателя и эстетика И. Бодмера в 1740 г.)²⁴⁸ слово «романтика» впервые приобрело смысл чего-то выдуманного и наполненного фантазией, а к концу XVIII столетия стало употребляться вообще как синоним всего чудесного и фантастического. В соответствии сказанному, *романтизм — это эпоха господствующей в искусстве романтики, приходящаяся, главным образом, на XIX столетие*. При внешне декларируемом отторжении от «неестественной» рациональной систематичности в искусстве, устремленного теперь в поэтическую безбрежность «фантастического» и «бесконечного», романтизм, однако, придает известной до него романтике новое качество: она становится вполне ясной, четко очерченной и обозримой системой идей, усматриваемых новым поколением творцов в самых разных поэтических явлениях прошлого и впоследствии ярко воплощенных в принципах организации художественного произведения²⁴⁹.

²⁴⁸ Bodmer J. J. Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Stuttgart, 1966.

²⁴⁹ Авторитетнейший исследователь Н. Берковский отмечает ту «особенность романтизма в понимании самих романтиков», что «он содержался для них во многих эпохах, во множестве течений, в самой истории он не был выделен, поэтому выделить его... составляло задачу, возложенную на филологов и теоретиков из их среды» (Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 98).

Без преувеличения можно сказать, что романтизм и во внутренних своих частных устремлениях (известная изначальная его ориентированность на «чудесное» и «неповторимое» как норму), и внешне, со стороны своих исторических границ, является чудесным и неповторимым исключением из правил тысячелетней теории и практики искусства, ибо переосмысливает в целом авторитетнейшее еще с античных времен представление об искусстве как о высоком и трудном ремесле, требующем особого умения (что отражено в таких традиционных понятиях о художественно-совершенном, как греческое *techné* и латинское *ars*). Риторические (а тем более — математические) обоснования и музыки, и других видов искусства в XIX столетии теряют былую актуальность, уступая место ориентации на «нездешность», «несказанность» и даже «бессвязность» — всему тому, что еще со времен Платона употреблялось отнюдь не как синоним искусства, но как обозначение особого «поэтического», творимого в состоянии озарения — наподобие изречений оракулов и предсказателей²⁵⁰. В 1824 г., в самый разгар разразившейся во Франции литературной войны между «классиками» и «романтиками», Э. Дешан в форме диалога с воображаемым собеседником так отвечает на его просьбу объяснить, «что вы понимаете под словом *романтик*?

В... Романтизм заключается не в эпохе и литературе, из которых берутся сюжеты, а скорее в той тенденции некоторых авторов, которые стремятся преодолеть правила искусства...

Говоря о правилах искусства, я хотел сказать о принципах вкуса, законах языка, стиля наконец, который романтики оскорбляют, и я бы, пожалуй, сказал, что в каждой строке они *совершают революцию*, если бы я не боялся высказываться, как они или как Ронсар.

А. О! Теперь я вижу, к чему вы ведете. Вы называете *романтическим* все то, что *поэтично*»²⁵¹.

Но уже в самом начале XIX века А. Шлегель, противопоставляя античное искусство и поэзию современному, «романтическому», говорил о последнем, что оно «выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах»²⁵². А гораздо позднее А. Блок, оглядываясь на искусство прошедшего века уже с позиций символизма с его устремленностью к художе-

²⁵⁰ Подробное и весьма интересное освещение вопроса о соотношении понятий «искусство» и «поэтическое» в истории европейской музыки содержится в работе: Харлап М. Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. М., 1976.

²⁵¹ Дешан Э. Война в мирное время (фрагменты) // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 418.

²⁵² Шлегель А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 133.

ственному экстазу — прерогативе поэтов, магов и предсказателей, также скажет, что «романтизм — условное обозначение шестого чувства» и он «есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией... Эта связь со стихией есть связь романтическая...»²⁵³. Добавим, что в музыке XIX века эта стихия либо предстает как внешняя непреодолимая сила, тогда она именуется Роком или Судьбой, в связи с чем на память приходит 4-я симфония П. Чайковского, либо (в других и, пожалуй, более частых случаях) она является выражением внутренней природы человека, непредсказуемой жизни его души: ведь в музыке «XIX век — психологическая эпоха» (Б. Яворский). Это закономерно отразилось и на уровне формально-структурной организации огромного числа музыкальных произведений романтической эпохи, моделирующих естественный ток эмоциональных переживаний человека с его тончайшими переходами и нюансами (самого пристального внимания заслуживает высказывание В. Лютославского, который именно «через романтизм... воспринял понимание формы как организованного во времени процесса психологических импульсов») ²⁵⁴.

Потому знамением времени в XIX веке становится принципиальная **антириторичность** эстетических позиций относительно жанра и стиля у художников, поэтов и писателей разных европейских стран. Так, английские поэты «озерной школы» давали в качестве важнейшей рекомендации избегать условного «поэтического языка» (по свидетельству Хэзлитта, «ораторский стиль ныне изгнан из всех хороших сочинений»); в Германии им вторит Ф. Шлегель, который в риторике усматривает лишь ее мертворожденного двойника — софистику, «декламаторские стилевые упражнения», а в фигурах речи — надувательство; о том же говорит Ж. Жубер: «Увлечшись ораторскими приемами, пишущий начинает лгать самому себе, а читающий — поддаваться обману» ²⁵⁵ (тут напрашивается естественная параллель с борьбой шумановских давидсбюндлеров против филистеров). А спустя несколько десятилетий во Франции П. Верлен пишет стихотворение «Искусство поэзии» (1874) — своеобразный манифест антириторических устремлений искусства XIX столетия к истинно поэтическому, синонимом которого стала чудотворная бесплотность, бестелесность и, как тогда казалось, ненаучно, непозитивистски возвышенная «неточность» музыки:

²⁵³ Блок А. О романтизме // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982. С. 358.

²⁵⁴ Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995. С. 52.

²⁵⁵ Жубер Ж. Дневники // Эстетика раннего французского романтизма. М., 1982. С. 317. Цитаты из Хэзлитта и Ф. Шлегеля приведены по ст.: Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 404–405.

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Не церемонься с языком
И торной не ходи дорожкой.
Всех лучше песня, где немножко
И точность точно под хмельком.

Так смотрят из-за покрывала,
Так зыблет полдни южный зной.
Так осень небосвод ночной
Вызвеживает как попало.

Всего милее полутон.
Не полный тон, но лишь полтона,
Лишь он венчает по закону
Мечту с мечтою, альт, басон.

...

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, — куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухой или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтаёт сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя
Наворочит ему заря...
Все прочее — литература.

(перевод Б. ПАСТЕРНАКА)²⁵⁶.

Взамен декларируемой отверженности от риторических установлений художественного творения (как и вообще в пределе научно-романтических его обоснований) романтизм предлагает особые и, осмелимся утверждать вслед за А. Михайловым, *нетрадиционные* для западноевропейской культуры в целом качества — «душевность», «естественность» и «непосредственность» самовыражения. Поскольку теперь сама *жизнь* «диктует формы, сюжеты и весь характер художественного творчества» — жизнь, которая, как «центральное понятие XIX века, сама воссоздает себя в искусстве в совершенно естественных, понятных и доступных формах»²⁵⁷, — постольку ме-

²⁵⁶ Цит. по кн.: Французские стихи в переводе русских поэтов XIX–XX вв. М., 1969. С. 479–480.

²⁵⁷ Михайлов А. В. Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избр. статьи. М., 1998. С. 135.

няется и способ отношений искусства и действительности. Связь их, столетиями опосредованная культурой риторически-предустановленного Слова, на рубеже XVIII–XIX вв. становится непосредственно-прямой, что можно показать следующим образом:



Идею воплощения в искусстве душевно-правдивых, непосредственных отношений человека и действительности мы находим, например в эссе «О театре марионеток» (1810) Г. фон Клейста. Одна из ошеломляюще парадоксальных его мыслей — доказательство преимущества танцующей куклы в сравнении с живым танцовщиком: кукла оказывается куда более душевно-естественной, грациозной и совершенной потому, что «она никогда не *жеманилась бы...* Ибо жеманство, как вы знаете, появляется тогда, когда душа (*vis motrix* — лат. движущая сила) находится не в центре тяжести движения, а в какой-либо иной точке... Поглядите-ка на П.,... когда она играет Дафну и, преследуемая Аполлоном, оглядывается в его сторону; душа находится у нее в позвонках крестца; она сгибается, словно вот-вот сломится, как наяда школы Бернина. Поглядите на молодого Ф., когда он, в роли Париса, стоит среди трех богинь и передает яблоко Венере: душа находится у него и вовсе (ужасное зрелище) в локтях. Такие промахи, — продолжает Г. фон Клейст устами своего героя, — ... неизбежны, с тех пор как мы вкусили от древа познания. Но рай заперт, и херувим за нами следит; мы должны обогнуть мир и посмотреть, нет ли лазейки где-нибудь сзади»²⁵⁹.

Почему подобное стремление «обогнуть» традиционно существующий в искусстве рационально-опосредованный мир с целью нахождения «лазейки» для его выхода к полноте жизненно-непосредственного, душевно-естественного стало аксиологической нормой целых

²⁵⁸ См.: Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литертурные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 331.

²⁵⁹ Клейст фон Г. О театре марионеток // Клейст фон Г. Избранное. М., 1977. С. 515. Более чем столетие спустя, в совершенно иных историко-художественных условиях, смысл слов Г. фон Клейста далеким эхом отзовется в романе Р. Музиля «Человек без свойств»: «...у поэмы жизни есть перед всеми остальными поэмами то преимущество, что она как бы набрана заглавными буквами, совершенно независимо от своего содержания. Вокруг самого маленького стажера, который трудится во всемирной фирме, кружится мир, и части света заглядывают ему за плечо, отчего ни одно из его действий не лишено значения; а вокруг одинокого автора, сидящего в своем кабинете, кружатся разве что мухи, хотя бы он из кожи вон лез» (Музиль Р. Человек без свойств: Кн. 1. М., 1984. С. 439).

поколений художников, поэтов, писателей и композиторов начиная именно с грани XVIII–XIX вв., ответить очень трудно; можно лишь обратиться к совсем не романтическим, но главным, на наш взгляд, предпосылкам преобладания романтики в искусстве и в музыке XIX века.

Философские предпосылки «феномена XIX века» как «века жизни в искусстве» можно обнаружить в эпистемологии французского философа М. Фуко: по его мысли, в конце XVIII — начале XIX вв. происходит смена классической эпистемы на эпистему современную, если для первой существенно **представление** — «язык есть не что иное, как представление слов, природа — представление существ, а потребность — представление потребности», то современная эпистема «совпадает с **устранением представления**, или же, скорее, с **освобождением**, в отношении представления, языка, живой природы и потребности» (курсив мой. — А. К.). В сфере естественных наук М. Фуко находит подтверждение тому в заново открытом мире живых существ: так, в анатомии французского ученого Кювье, с точки зрения философа, животный мир более не укладывается в строгие классификационные рамки. «Во времена классики, — пишет М. Фуко, — господствующее место в природе занимали растения, открыто являвшие напоказ примету любого возможного порядка: растение во всем своем облике — от стебля и до зерна, от корня и до плода — было для мышления, ограниченного пространством таблицы, четким и прозрачным объектом, щедро выявляющим все свои тайны. Однако с того самого момента, когда призники и структуры начинают все более погружаться в глубину жизни, устремляясь к ее постоянно ускользающему, бесконечно удаленному, но тем не менее властвующему средоточию, основным образом природы становится именно животное с его таинственным костяком, скрытыми органами и незримыми функциями, с той недоступной наблюдению внутренней силой, которая и поддерживает его жизнь. Если рассматривать живой организм как какой-то класс общего бытия, тогда, конечно, именно растения лучше всего выражают его прозрачную сущность; если же, однако, рассматривать живой организм как проявление жизни, тогда загадку ее лучше раскрывает животное. Существование животного держится на грани между жизнью и смертью. Смерть осаждает животное извне, она угрожает ему также и изнутри, поскольку ведь только живой организм может умереть, только жизнь позволяет смерти подкрадываться к живому. Ясно, что именно это и определяет ту двудединую значимость, которую обретают животные в конце XVIII века: именно животное является носителем той самой смерти, которой и сам он подчинен, именно в нем жизнь постоянно поглощает самое себя. Животное одновременно и включается в естество природы, и включает в себя нечто противоестественное. Переноса свою самую тайную сущность из растения в животное, жизнь покидает табличное пространство порядка и возвращается в дикое состояние. Жизнь оказывается смертоносной... Она убивает потому, что она живет. Природа уже более не умеет быть доброй». Но то же самое, по мысли М. Фуко, обнаруживается и в литературе: «о том, что жизнь неотделима от убийства, природа — от зла, а желания — от противоестественного, маркиз де Сад возвестил еще XVIII веку, который от этой вести онемел, и новому

веку, который упорно хотел обречь на безмолвие самого де Сада», и именно Сад «достигает предела классической дискурсии и классического мышления. Его царство у их границ. Начиная с него, насилие, жизнь и смерть, желания и сексуальность развернут под покровом представления бесконечное темное пространство, которое мы теперь пытаемся в меру своих способностей включить в нашу речь, в нашу свободу, в наше мышление»²⁶⁰. Напомним в связи с этим и о драме Георга Бюхнера «Войчек», написанной лишь несколькими десятилетиями спустя появления скандальных писаний де Сада, но также и по тем же причинам, по замечанию М. Тараканова, «долгое время надежно скрытой от читающей публики»²⁶¹. В тот же ряд, видимо, можно поставить также цикл гравюр Ф. Гойи «Капричос».

Отсюда и отрицание всех и всяческих «искусственных» систем художественного мышления («кто верит в какую-либо систему, тот изгнал из своего сердца всеобъемлющую любовь... суеверие лучше веры в систему», — писал В. Г. Вакенродер)²⁶²; отсюда признание превосходства искусства в сравнении с наукой (Ф. В. Й. Шеллинг провозглашает, что «наука поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству»)²⁶³; отсюда, наконец, и изменение ценностной ориентации искусства, когда критерием его истинности становится не только возвышенность идей, но и степень жизненной достоверности, очевидность означенной реальности (для нас, музыкантов, ее музыкально-интонационного претворения). «Музыка — звукожизнь, — говорил в своих «Лекциях по эстетике» в 1828–1829 гг. К. К. Ф. Краузе, — как человеческое искусство она обретает высшую красоту, когда воплощает жизнь души человека — в ее чувстве, склонности, силе»²⁶⁴. Позднее Р. Шуман, желая воздать похвалу гениям своей эпохи, не раз подчеркивал непосредственность жизненного в их творениях. В музыке шопеновских вальсов он находил «столько жизни, что действительно кажется, будто они симпровизированы в бальном зале», а значимость песен Ф. Шуберта для него заключалась в том, что в них найдены «звуки для тончайших чувств и мыслей, даже для происшествий и житейских обстоятельств», — равно как и в Седьмой симфонии C-dur, где, «кроме мастерской композиционной техники... жизнь во всех фибрах». У Р. Шумана же «сильнее всего чувствуются руки, когда иные заявляют, будто Бетховен в своих симфониях неизменно отдает себя во власть самых возвышенных сентиментов

²⁶⁰ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994. С. 236, 238, 302–303.

²⁶¹ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. С. 66.

²⁶² Цит. по ст.: Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: Сб. научных трудов. Л., 1987. С. 112.

²⁶³ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 387.

²⁶⁴ Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. Т. 1. М., 1981. С. 221.

и самых выпренных раздумий о божестве, бессмертии и заоблачных мирах, между тем как этот гениальный человек, хотя и указывает на небо, высоко поднимая свою увенчанную цветами голову, но все же глубоко уходит корнями в любимую землю»²⁶⁵ (как тут не привести и прямодушные слова все того же Г. фон Клейста о том, что «мир устроен поразительно, и самые божественные действия вызываются самыми низменными и неприглядными причинами. Человек... создание, конечно, возвышенное; и, однако же, в тот миг, когда его делают, нет нужды свято об этом помнить. Право же, тот, кто для этого причастился бы и приступил к делу с одним лишь намерением выразить свое понятие о человеке вещественно, породил бы непременно убогое и хилое существо; напротив, тот, кто ясной летней ночью целует, не долго думая, девушку, несомненно, произведет на свет малыша, который потом бодро ползает между землею и небом и задаст хлопот философам!»)²⁶⁶.

Ориентация на жизненно-подобное привела к общему изменению образа и семантики формы в музыке — теперь ей стала присуща незавершенность, открытость, постоянное изменение и переходность, «неправильность» и асимметричность как претворение естественно-жизненной закономерности. По мысли Новалиса, «собственно романтическая проза — в высшей степени меняющаяся — чудесная — особенные обороты — быстрые скачки — насквозь драматична»²⁶⁷, поэтому в один и тот же образно-содержательный ряд можно поставить живопись немецких художников-романтиков К. Д. Фридриха и О. Рунге с их интенсивным вниманием к переходным состояниям в природе и «открытые» в тональном и тематическом отношении формы Р. Шумана (например тонально-тематическая незамкнутость «Крейслерианы» и некоторых Новеллетт, тематическая «открытость» его же фортепианной «Юморески»), а также явление трансформирующих реприз одночастных инструментальных форм (с-moll'ный Ноктюрн Ф. Шопена) и **трансформирующих финалов** сонатно-симфонических циклов («Фауст-симфония» Ф. Листа, 2-я фортепианная Соната Ф. Шопена — см. ниже о ее трактовке проф. В. Мержановым). Важнейшим способом музыкального выражения всеобщей для романтизма идеи становления и изменения становится повышенная распевность, песенность, кантиленность, присутствующая у Ф. Шу-

²⁶⁵ Цит. по: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. Т. I. М., 1975. С. 233; Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. Т. II-А. М., 1978. С. 248; Житомирский Д. Литературное наследие Роберта Шумана // Шуман Р. Собр. ст. В 2 т. Т. I. М., 1979. С. 33.

²⁶⁶ Клейст фон Г. Письмо художника сыну // Клейст фон Г. Избранное. М., 1977. С. 511.

²⁶⁷ Цит. по ст.: Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 397.

берта и Ф. Шопена, Р. Вагнера и И. Брамса, как следствие изменившегося еще у ранних литературных романтиков отношения к самой сущности музыкального. Ведь «поток — одна из излюбленнейших у романтиков „моделей музыкального“. Жубер... доказывает это ложной этимологизацией: „Мелодия состоит из некоего течения звуков, льющихся и вязких, как мед (miel), от которого и произошло ее название“»²⁶⁸.

Констатируя, что непосредственно данная в ощущении жизнь во всей своей неисчерпаемой полноте становится центральной содержательной стороной искусства XIX века, стихию его непредсказуемого движения определить с логико-структурной точки зрения представляется невозможным. Выход видится в том, чтобы обобщенно охватить его с позиций двух господствующих романтических тем, которые вполне можно соотнести и с важнейшими рассмотренными выше философски-мировоззренческими основаниями романтизма, заложенными еще во времена его йенского становления, — «бесконечным» и «конечным». Это, соответственно, *Любовь*, чье присутствие наполняет собой вокальную и инструментальную лирику Р. Шумана, Ф. Листа, Э. Грига, чья жизненно-подобная вездесущность приводит к выдвиганию на первый план в условиях и бытового, и концертного музицирования целых любовных по тематике жанров: романс, опера (с кульминацией в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера), разнообразные «Песни без слов», ноктюрны, Liebesträume и т. д., и *Смерть*, воплощения которой в качестве онтологически-жизненной проблемы до эпохи романтизма в музыкальном искусстве, по-видимому, не существовало. Смерть была лишь риторически изображена и эмблематически обозначена (в частности в итальянской опере и мадригале конца XVI — первой половины XVII вв., в немецкой инструментальной музыке эпохи барокко — Г. Шютц, И. С. Бах); позже она представляла как идея в поздних произведениях Л. Бетховена (например в проанализированной нами в предыдущей главе 32-й фортепианной Сонате, в коде I части которой риторически — фигурой *tnesis* — символически отражается предсмертное дыхание человека, за чем следует следующий символ — «кода-реквием»). Музыка же романтической эпохи чаще всего представляет Смерть как иконический знак — неизбежное для всякого живого существа личностно обусловленное эмоционально-непосредственное переживание, причем весьма разнообразно. Поначалу к ней относятся со священным трепетом, мажорной и хоральной торжественностью, словно к потустороннему

²⁶⁸ Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М., 1993. С. 116. Так женская текучесть и структурная неопределенность мелоса, известная еще в античности, становится музыкальным воплощением всеобщей романтической идеи метаморфозы, которая теперь «не столько сюжет, сколько явление стилистики» (Н. Берковский).

божеству — древнегреческому Аиду (у Ф. Шуберта — песнь «К смерти», 1817); позже — скорбно-смятенно (финалы 2-й фортепианной Сонаты Ф. Шопена и 6-й Симфонии П. Чайковского, симфонии Г. Малера), успокоительно, мистически-просветленно (поздние сочинения И. Брамса, в частности песня № 3 из цикла «Четыре строгих напева» ор. 121 — «О, Tod!», или «Четыре песни», сочиненные в 1948 г. Р. Штраусом), а иногда — саркастически-издевательски, в связи со «злой» пересемантизацией танцевальных жанров («Чардаш смерти» Ф. Листа, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского — «Полководец», или финал «Симфонических танцев» С. Рахманинова, где традиционный экстрамузыкальный символ смерти — *Dies irae* — преобразован в экспрессивный танцевально-ритмический икон). Внимание к необратимости жизни, неуклонно движущейся к своему биологически обусловленному концу, рождает и обостренно-трагедийную семантику сквозных романтических форм. Таковы, к примеру, внешне программно прямо не связанные со «смертельной» тематикой шубертовские вокальные баллады, многие фортепианные сочинения Ф. Шопена: Баллады (1-я, 2-я, но особенно — 4-я, которая, по мысли Ю. Тюлина, скрыто программна: «Любовь и смерть») и Скерцо (1-е), разумеется, и 2-я Соната²⁶⁹.

Сказанное позволяет сделать то промежуточное заключение, что поскольку для искусства XIX века жизнь во всей ее непредсказуемой изменчивости, текучести, асимметричности и парадоксальности становится как порождающим явлением, так и объектом художественного моделирования, то в музыке в целом выделимы такие эвристические последствия: 1) тенденция к открытости, незамкнутости художественной формы; 2) возникновение разнообразных синтетических, сложно-составных явлений как в области формы (смешанные формы), так и жанра и стиля (полижанровость, в частности в фортепианных произведениях Ф. Шопена, и даже предвосхищение полистилистики у Л. Шпора, а затем у И. Брамса); 3) ориентация на нериторические, а стало быть, «правдивые», «истинные», с позиций романтических представлений о стиле, модели литературно-поэтического творчества (лирика и эпико-драматические жанры поэзии, а также романная логика повествования в новом, уже нериторическом смысле литературного романа с ее прямым отражением в симфонических концепциях Г. Берлиоза, Ф. Листа, Г. Малера, П. Чайков-

²⁶⁹ Выделенный тематический дуализм характеризует, по-видимому, не одну только музыку XIX века: он лежит и в основе изобразительного искусства эпохи. Например Делакруа, по наблюдениям Дж. Аргана, «черпает исторические мотивы картин не в „классических“ источниках, не у Рафаэля, а у Микеланджело, художника, который гениально передал чувство смерти и утраты, у Рубенса, наиболее сильно выразившего в живописи ощущение полноты жизни; жизнь и смерть — это два понятия, на которых возводится романтическая концепция искусства...» (Арган Дж. К. История итальянского искусства: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 213).

ского; по поводу 6-й Симфонии последнего выскажем гипотезу о ее драматургической близости роману Л. Толстого «Анна Каренина»).

Однако для романтического искусства — и в этом, видимо, главным образом и состоит его отличие от искусства реалистического — **жизненно-реальное** (в терминах философии йенских романтиков, признанных основоположников романтизма, — «**конечное**») всегда сопряжено с полюсом **божественно-мистическим** («**бесконечным**»). Романтическое представление о жизни и моделирование в произведении искусства непосредственно данного ее многообразия никогда не оставляет в небрежении утаенных за ней неисчерпаемых и таинственных глубин «бесконечного»²⁷⁰. Это легко усмотреть в шумановских циклах, особенно в «Карнавале», где за каждой из жизненно-характеристических «масок» скрыты таинственно-порождающие ее «Сфинксы». Последние отнюдь не случайно не остались в «творческой лаборатории» композитора, но «обнародованы» им в качестве отдельной части «Карнавала»: видимо, тем самым они, словно приоткрывая перед слушателем «покрывало Майи», призваны в самом тексте обнажить мистически-глубинный и вечно-неизменный (бревисы!) смысл, утаенный за пестрым многообразием жизненно-конечного²⁷¹.

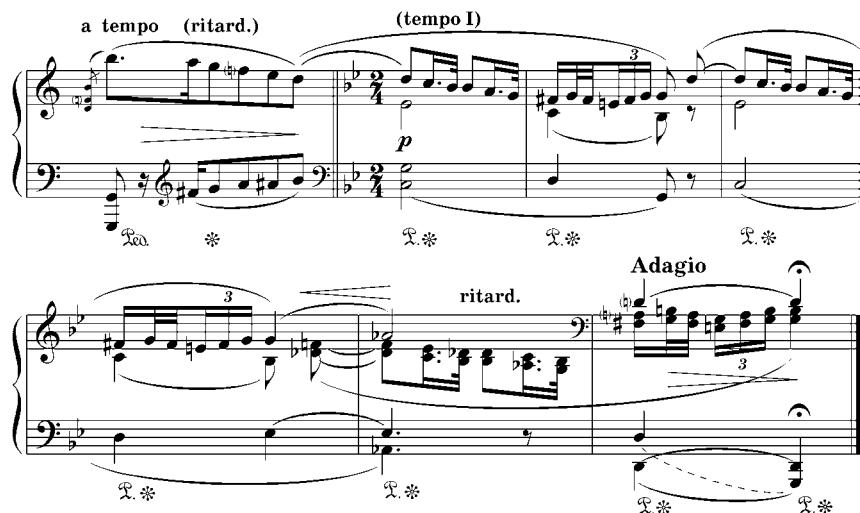
Иначе по способу музыкального высказывания, но по-своему не менее внятно диалектика экстрамузыкальных идей жизненно-конкретного и сокрытого за ним мистически-углубленного, божественно-бесконечного интонируется во II части «Венского карнавала» ор. 26 (1839). Симптоматично само ее название — «Романс»; в нем словно намеренно подчеркнута содержательная функция этой части в рамках цикла — средоточение растворенного в нем романтического миросозерцания («Венский карнавал», кстати, первоначально самим Р. Шуманом и был назван «большой романтической сонатой»)²⁷²:

■ троекратно проводимое «одинокое» нисхождение нарочито простой, безыскусной мелодии в экспозиционном разделе формы (при **неэкспозиционной** — в классическом смысле — гармонии с ее метрической опорой здесь на субдоминанту) — суггестия глубоко личного погружения в мир жизненно-«конечного» с печально-томительным ожиданием «бесконечного» (тт. 1–6);

²⁷⁰ В литературоведении эта замечательная идея была высказана еще в начале XX века В. Жирмунским (см.: *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современный мистика. СПб., 1996).

²⁷¹ Употребление слова «Майя» как категории древнеиндийской философии в данном контексте оправдано тем, что немецкий романтизм уже в первые десятилетия XIX века расширяет пределы своих позитивных (в отличие от эпохи Просвещения) интересов в область восточной философии и мистики; так общепризнанным остается тот факт, что первым индологом Германии стал йенский романтик Ф. Шлегель (см. его работу «О мудрости и языке индийцев»).

²⁷² См.: *Шуман Р.* Письма: Т. 1: 1817–1840. М., 1970. С. 448



- переход к середине (тт. 7–12) — хоралу, символу божественно-«бесконечного», поначалу бесстрастно-холодного в своей объективности (части, напротив, неэкспозиционной по композиционной функции, но с *экспозиционной* поначалу гармонией с метрической опорой на местную тонику C-dur — тт. 13–19);
- динамическая кульминация середины, как «вспышка» озаряющая романтика светом мистических глубин хорально символизируемого «бесконечного» (т. 19);
- репризный возврат к размышлениям над печально-конечной жизнью (тт. 20–25), однако уже с просветленным видением за ней столь ценной «изнанки» (хоральный аккорд в конце — т. 25) (нотный пример 81).

Необычность шумановской логики здесь — с подчеркнутой инверсией традиционных классических композиционно-гармонических функций, где главные «опоры» смещены с крайних разделов формы в ее центр (середину) — объяснима с позиций романтической логики поэтического философствования (так, по мысли Ф. Шлегеля, «философия всегда начинается с середины, подобно эпическому произведению»)²⁷³. Следы этого ощутимы и у других композиторов, в первую очередь у Ф. Шопена, для которого во многих его фортепианных шедеврах правилом стало наличие хоральной середины простой трехчастной либо средней части сложной трехчастной формы — сакрального

²⁷³ Шлегель Ф. Фрагменты // Шлегель Ф. Философия. Эстетика. Критика: В 2 т. Т. 1. М., 1983. С. 294 (о художественно-поэтическом способе философствования Ф. Шлегеля см., в частности: Кудряшов А. О поэтическом умозрении в философии Фридриха Шлегеля // Философия. Эстетика. Культурология: Статьи, заметки, документы. Вып. 1 / Научн. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского: Сб. 8. М., 1995).

центра композиции, символизируемого соответствующим жанром (среди наиболее ярких примеров — Ноктюрн c-moll op. 48 № 1, Скерцо № 2 b-moll), а также у Ф. Листа (фортепианная Соната h-moll, где демоничности крайних разделов противопоставлен хоральный свет среднего). На фоне стремления к сакрализации композиционного центра, недвусмысленно связанного с философской метафорой универсума в виде круга или эллипса с божественным центром (Ф. Шлегель, Ф. Шлейермахер), закономерным выглядит и распространение в XIX веке новой — концентрической музыкальной формы. Причем музыка в ряду искусств здесь не одинока: по наблюдениям исследователя, «у Т. Жерико в картине „Плот Медузы“ (1830) смысловые акценты расставлены так, что спиральное движение взгляда направляется от периферии к центру изображения, от пляски смерти к надежде на спасение. Концентрическая композиция свойственна также работам „Утренний туман в горах“ К. Д. Фридриха (1808), „Вихрь любовников“ У. Блейка (1818), „Смерть Сарданапала“ Э. Делакруа, „Снежный шторм“ У. Тернера»²⁷⁴.

Видимо, в свете сказанного и только в самых общих чертах можно найти общность на уровне стиля эпохи между индивидуально контрастными представителями музыкального романтизма: ведь сама категория индивидуального стиля в послебетховенское время прочно утвердилась как один из центральных постулатов аксиологии музыкального искусства. Вероятно, именно поэтому хронологические рамки романтизма как господствующего стиля эпохи крайне размыты; принято, однако, считать первым композитором-романтиком XIX века Ф. Шуберта; верхняя же историческая граница музыкального романтизма определима весьма приблизительно, в Европе — на уровне рубежа XIX–XX вв. (Г. Малер)²⁷⁵, в России — еще позднее (А. Лядов, А. Скрябин, С. Рахманинов).

Отмеченная устремленность искусства и музыки романтического столетия к стилевой индивидуализации, неповторимости художественного самовыражения совершенно очевидна и общепризнанна, особенно если вспомнить о ярчайших новациях в фортепианном творчестве у Р. Шумана или позже в оперном у Р. Вагнера. Заметим, однако, что истоки романтической эвристики чрезвычайно своеобразны в сравнении с предыдущим музыкальным столетием. Примечательно, что музыкальный романтизм зародился еще в эпоху музы-

²⁷⁴ Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону, 2002. С. 105. В музыкознании разработка понятия «концентрическая форма» принадлежит В. Цуккерману (см.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1983).

²⁷⁵ По мнению А. Копленда, «вместе с Рихардом Штраусом, Сибелиусом и, да, Шёнбергом Малер пропел последние печальные песни романтизма ушедшего века» (см.: Копленд А. Малер — его время пришло // «Советская музыка», 1968, № 3. С. 114–115).

кальной классики, в конце XVIII века, когда сама эта классика стала предметом особого постижения в философски-поэтических исканиях В.-Г. Вакенродера, Л. Тика, братьев А. и Ф. Шлегелей, Б. Брентано. В том, что эстетическая теория эпохи господствующей романтики обгоняла ее же художественную практику на несколько десятилетий, нет ничего странного: ведь «прекрасное, — как говорил Ф. Шлегель, —... это **духовное значение** предметов,... нечто, проистекающее из любящей души созерцающего»²⁷⁶. Эти слова вполне можно считать эстетическим манифестом романтизма. В самом деле, если середина XVIII века ознаменовалась кардинальным стилевым переломом от И. С. Баха к его сыновьям и «внукам» (венские классики), противопоставлявшим себя «тяжеловесности» и «запутанности» «барокко» и ставившим задачу **демиургически сотворить** «иное» искусство — ясно упорядоченное, возвышенное по идее и тем самым приобретающее статус немеркнувшего в веках канона²⁷⁷, — то романтизм изначально (и исторически, и сущностно, художественно-эстетически), исходит из особого типа **восприятия сотворенного**. «Сотворенное» здесь — это целый спектр реальных явлений и понятий, от простой вещи до мироздания, а в музыке — от мелкой музыкально-бытовой интонации до гигантского разнообразия выработанных норм музыкального (и шире — художественно-поэтического) языка во все обозримые композитором-романтиком предшествующие столетия²⁷⁸. Кстати, далеко небезразлично, что именно в XIX столетии, у Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, под именем «герменевтика» произошло возрождение религиозной экзегетики — древнего искусства интерпретации религиозных текстов, направленного уже на истолкование литературных и поэтических текстов вообще, а параллельно герменевтике философской и филологической к 1840–1850-м гг. возникло и другое искусство истолкования — текстов музыкальных, или исполнительская интерпретация в ее современном понимании (Ф. Лист, Ант. Рубинштейн).

Естественно, здесь нас должны интересовать лишь наиболее существенные ипостаси «сотворенного» и особым образом воспринятого

²⁷⁶ Шлегель Ф. Философия. Эстетика. Критика. Т. 2. М., 1983. С. 161. Ср. со словами Шеллинга: «поэзия та же философия, но ей подобает быть скромной и не позволять высказываться одному субъекту. Да будет она неким внутренним событием, присущим предмету, как музыка сферам. Сначала поэзия самих вещей, и только вслед за нею поэзия слов» (цит. по кн.: Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 40).

²⁷⁷ Вспомним упомянутое в предыдущей главе наглядное инструментальное воплощение идеи сотворения мира у Л. Бетховена в начале I части его 9-й Симфонии, которая еще раньше, но иным способом музыкального выражения воссоздана в оратории Й. Гайдна.

²⁷⁸ Так проявляется универсальная закономерность «вторичного» (Д. Лихачёв) стиля эпохи, он всегда чутько «откликаящийся» и по-новому «прислушивающийся» к великому предшествующему ему стилю «первичному».

романтиками. Оставляя за пределами подробного аналитического рассмотрения музыкальное отображение течения тончайших нюансов человеческой души (явление сколь новаторское в перспективе истории европейской музыки, столь и очевидное, однако во всем своем бесконечном многообразии не поддающееся сколько-нибудь полному теоретическому охвату), сосредоточимся на следующих главных моментах:

1) доставшийся в наследие от классиков музыкальный язык, главная дилемма которого — в способности одновременно не означать ничего, кроме него самого («абсолютная музыка») — и означать любые сюжетные внемузыкальные реальности (программная музыка);

2) заново открытое прошлое европейской музыки: моделирование отдельных элементов исторических стилей музыкального барокко, классицизма, индивидуальных стилей И. С. Баха, В. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена;

3) эпическая, драматическая и лирическая поэзия, чья структурно-семантическая организация выступает в качестве прототипа для целого ряда романтических музыкальных форм и жанров.

2. «АБСОЛЮТНАЯ МУЗЫКА И РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММНОСТЬ (Г. БЕРЛИОЗ, Ф. ЛИСТ, Р. ШУМАН, Ф. ШОПЕН)

Своеобразие того положения, в котором оказалась музыка эпохи романтизма, во многом состояло в том, что ее представители стали первыми в чреде сменяющихся поколений новоевропейских музыкантов, активно ищущих пути в будущее, однако вынужденных при этом восхищенно, болезненно-беспокойно или настороженно, но так или иначе беспрестанно оглядываться на величественную панораму неоспоримо совершенных, авторитетно непререкаемых творений венских классиков. Конечно, в своих «оглядках» на канонизированное близкое прошлое (которые, среди прочего, привели к такому значительному явлению, как теоретическая концепция музыкальной формы А. Рейха во Франции и А.-Б. Маркса в Германии)²⁷⁹ они не могли по-своему не откликнуться ни на один из существенных аспектов классического стиля — «автономную музыку». Под ней, вспомним, подразумеваются такие произведения, которые в глазах своих создателей все еще несут на себе отчетливые «следы» риторического слова, движения или жеста, некогда плотно окружавших и даже возвышавших музыку (как непосредственно, так и незримо сопутствуя ей), однако к концу XVIII века, благодаря трансформирующей воле композитора-демиурга, ставших имманентно присущими свойства-

²⁷⁹ Значимость последнего из них в процессе самоосознания европейской музыки XIX века сопоставима разве что с влиянием И. Маттезона на музыку века предшествующего.

ми музыкального языка. Видимо, сила воздействия классического стиля и его уникальная неповторимость во многом заключены в напряженном поле взаимодействий между полюсами «автономности» и самодостаточности этого языка, его потенциальной способности к бесконечной синтаксической и композиционной комбинаторике и устремленности к размышлению с его помощью над величественными экстрамузыкальными Идеями (как показано выше, едва ли даже Л. Бетховен мог помыслить свою «автономную» музыку — симфонии, сонаты, квартеты — без того, чтобы не иметь в виду конкретику заключенной в ней высокой нравственной идеи, ее наглядный, зримо становящийся музыкальный образ). В XIX веке восприятие инструментальных форм и жанров классики, уже не обладая ее идеями, порой отвлекается от «следов» «немузыкальной» семантики и в таком качестве обнаруживает в ней «чистую», *«абсолютную музыку»* (absolute Musik. — нем.)²⁸⁰. В конце 1820-х гг. Г. Берлиоз, в заключение своего анализа 6-й Симфонии Л. Бетховена, обратился к поэтам с победной реляцией: «Искусство... звуков в точном смысле этого слова, то есть независимое от всех остальных, появилось на свет очень недавно; оно в юношеском возрасте, ему лет двадцать, не больше. Оно прекрасно, всемогуще; это — Аполлон Пифийский новейшего времени. Ему мы обязаны целым миром чувств и ощущений — миром, который вам не был знаком. Да, обожаемые великие поэты, вы побеждены: Inclyti sed victi! (славные, но побежденные — лат.)»²⁸¹. В другом литературном тексте, немецкого романтика Л. Тика, было сказано о звуках инструментов, что «таинственным образом открыло искусство, что идет оно в самых разных направлениях», и разъяснен их «абсолютный» характер: «они составляют особенный мир для себя»²⁸². К концу XIX века заманчивый фантом «абсолютности» классической музыки оплотняется не только теоретически (вспомним о ненавистном для П. Чайковского Э. Ганслике!), но и творчески, в первую очередь в инструментальной музыке И. Брамса, прокладывая себе дорогу и дальше, в XX век (прежде всего к неоклассицистским идеям И. Стравинского).

Однако не следует забывать при этом, что «чистые» инструментальные формы, внешне уже почти не связанные ни со словом, ни с жестом или танцевальным телодвижением и «говорящие» на особом, не сопряженном более с «немузыкальным» смыслом музыкальном

²⁸⁰ «Идея абсолютной музыки возникла в романтической музыкальной эстетике около 1800 года», — замечает К. Дальхауз (Dahlhaus K. Die Idee der absoluten Musik. Leipzig, 1979. S. 1), подвергая далее эту идею детальному историческому и философскому рассмотрению.

²⁸¹ Берлиоз Г. Краткий очерк о симфониях Бетховена // Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956. С. 188.

²⁸² Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. Т. 1: Антология. М., 1981. С. 295.

языке, были поставлены в условия романтического идеала жизненной непосредственности искусства; неизбежно возникла и проблема разъяснения скрытого жизненного или литературно-поэтического смысла таких форм и их адекватной, а главное, понятной передачи слушателю (в первую очередь в исполнении). Поэтому в сознании романтиков музыка «абсолютная» диалектически сопрягается с музыкой, опирающейся на определенную программу (заявленную прямо, в слове, или лишь подразумеваемую), причем, в силу «завороченности» достигнутым в предыдущую классическую эпоху образным всемогуществом музыки, круг доступных ей экстрамузыкальных идей и эмоций расширяется необычайно — вплоть до негативного, уродливого, злого. Теоретическое подтверждение тому содержат интереснейшие повороты эстетической мысли XIX века, впервые в истории европейской художественной культуры дающей обстоятельное обоснование **безобразного**, в частности в исследовании одного из учеников Г. Гегеля, К. Розенкранца, под красноречивым названием «Ästhetik des Hässlichen» («Эстетика безобразного», 1853), где «безобразное» эстетически оправдано в силу «саморазрушения красоты»²⁸³. В сходном идейном русле находится и написанная ранее работа С. Кьеркегора «Стадии непосредственно-эротического, или музыкально-эротического» (1843), где высшей «стадией» предстает моцартовский «Дон Жуан» — самое гениальное обнаружение музыки как искусства, «которое христианство определяет, отрицая его» и которое, тем самым, «демонично».

Первое, что вспоминается в связи с этим в композиторской практике XIX века, — некоторые демонические по образному строю произведения Ф. Листа: знаменитый фортепианный «Мефисто-вальс», этуод «Дикая охота» с отражением древнегерманских представлений о разгуле ведьм и злых духов во время сильной метели или же «Фауст-симфония», финал которой дьявольски передразнивает главные темы предшествующих частей — и пытливо-ищущего Фауста из I части, и возвышенно-прекрасной Маргариты из II. Однако у истоков идеи соприращения Музыки и Дьявола стоял, по-видимому Г. Берлиоз. «Шабаш ведьм» — финальная V часть его «Фантастической симфонии» (1830) — представляет симфонический образ «черной мессы», гротескно перевернутую, отраженную в кривом зеркале, истинную христианскую обедню. Как известно, действие ее разворачивается под покровом наступившей темноты, в полночь, чему в музыке Г. Берлиоза соответствует бой часов, изображенный ударами колоколов с поддержкой фортепиано. Совершает ее чаще всего отлученный от церкви священник, ряса на котором одета задом наперед; при этом вместо выноса Св. Даров и Причащения и наступающей в храме после этого

²⁸³ См.: Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960. С. 477.

тишины духовного сосредоточения, в «черной мессе» совершается кровавое жертвоприношение, а затем участники, напротив, должны предаваться откровенному разврату, пьянствовать и танцевать, причем, как уточняют описания шабашей в XVI–XVII вв., танцевали обычно спина к спине, под звуки скрипок, флейт и кларнетов. Именно эти центральные моменты «черной мессы» мастерски воссозданы композитором в танце вакханки и хороводе ведьм, а также в двукратном проведении «темы возлюбленной» именно у кларнетов (среди них кларнет *in Es*, тембр которого в верхнем регистре к тому же обладает особым визгливо-развязным характером)²⁸⁴.

В фортепианной музыке, с точки зрения претворения в ней «всякой дьявольщины», показательна и чрезвычайно интересна концепция «Юморески» ор. 20 (1839) Р. Шумана. Чем можно объяснить странное признание композитора, что в ней, в противовес прямому смыслу слова «юмор» (забавная шутка), «мало веселья, это, возможно, самое грустное из моих произведений»²⁸⁵? Очевидно тем, что «Юмореска» следует идее жан-полевского *Humor*'а — ничтожнейшей, «дурной» бесконечности разнообразия всего конечного (отдельно взятых сторон бытия), или «отрицательной бесконечности», «возвышенного наоборот»? Ведь по словам Жан-Поля, великого духовного учителя Р. Шумана, «дьявола, как настоящий вывернутый наизнанку божественный мир, как огромную тень мира, которая именно потому и рисует очертания самого мира, легко можно представить себе величайшим юмористом...»²⁸⁶. В самом деле, по-неземному парящая начальная тема шумановской Юморески, безусловно устремленная к возвышенно-бесконечному, затем теряется в череде контрастных эпизодов (отдельных характеристически ярко представленных «осколков» земного, жизненно-конечного), в исходном, нетрансформированном виде возвращается лишь один раз. При этом Р. Шуман пользуется эффектом мотивно-динамического эха, когда интонации, поначалу звучащие полнозвучно, «истинно», затем даются в издевательской тени своего «двойника», «передразнивающего» повторения на *piano* (см. нотный пример 82).

²⁸⁴ Проблема соотношения «вечно женственного» и «дьявольского» в творчестве Г. Берлиоза получила интересное освещение в дипл. раб.: Никифорова О. Специфика гротеска Г. Берлиоза. Астрахань, 2003 (научн. рук. — О. И. Поповская).

²⁸⁵ Шуман Р. Письма: Т. 1. М., 1970. С. 501.

²⁸⁶ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 153. Разумеется, Жан-Поль опирается на богатую европейскую традицию понимания и описания Сатаны в качестве «злого юмориста»: давно известно о дьяволе, «дело которого — извращать истину, который даже самым священным таинствам подражает в идольских мистериях... кто с такой притворной подражательностью стремится выразить в делах идолослужения самые таинства (res), при помощи которых совершаются таинства Христовы» (*Квинт Тертуллиан*). Остается лишь добавить, что само слово «дьявол» в переводе с греческого и означает — «клеветник».

(Tempo I) $\text{♩} = 138$

Two systems of piano music in B-flat major, 3/4 time. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a tritone in the bass line. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The notation includes slurs, ties, and asterisks indicating specific rhythmic patterns.

Итогом сложных процессов тематических пресуществлений и отражений в форме ставится кода (Zum Beschluss) с заключающими ее тиратами тридцатьвторых. Их триумфальное ритмически-волевое шествие в нижнем голосе подчеркивает угловатые тритоны — негативную трансформацию возвышенного кварто-квинтового хода начальной темы произведения. В соответствии с его названием, они и становятся заключительным звеном развития юмора — финальным пиршеством антибожественного, дьявольски-сатанинского начала (нотные примеры 83a, б).

83a

Р. Шуман. «Юмореска» (первые такты начальной темы)

Einfach. Просто $\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = 132$)

Two systems of piano music in B-flat major, 3/4 time. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a tritone in the bass line. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The notation includes slurs, ties, and asterisks indicating specific rhythmic patterns.

Allegro

The musical score is written for piano in G minor, 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the bass line, marked with a circled '3' and an asterisk. The second system continues with similar triplet patterns in the bass. The third system shows a change in the bass line with more complex rhythmic figures. The fourth system features a forte (*f*) dynamic and a more active bass line. The fifth system continues with complex bass line patterns. The sixth system concludes with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section, and ends with a double bar line and a final chord marked with an asterisk.

Следует особо подчеркнуть, что романтическая программность не есть внешняя вербальная или картинная «оболочка» музыкального произведения, отвлеченный от специфически-музыкальной организации произведения лишь условный его образно-смысловой ряд; не является она и рационализированной эмблемой, «шифром» того или иного образа, события или действия (как это было особенно распространено в эпоху барокко). *Программность* как феномен музыкального мышления, в первую очередь романтической эпохи, предполагает и романтическую же направленность восприятия музыки на выявление в ней особой, *жизненно-очевидной организации «поведения» средств музыкальной выразительности*, которые, с точки зрения экстрамузыкальных типов знака, таким образом представляют собой символ, трансформированный в индекс. Еще на заре романтизма музыкальные тембры, аккорды, жанры осмысливались беспрецедентно-непосредственно — как живые, антропоморфные сущности, с которыми можно установить прямой человеческий контакт. Приведем фрагмент из наброска К. Брентано к неосуществленной опере «Фаон и Сапфо», в котором поэт описывает предполагаемую музыку будущей увертюры: она «начинается с отчетливо женственной нежностью; в ней переплетаются танец и декламация; она снижает, предложение любви сделано, она сопротивляется, вызывает о помощи; приближается охотничья музыка рогов, которая звучит все праздничнее; являются обольщения, и следует танец флейт, заканчивающийся на серьезной ноте. Любовное празднество, разворачиваясь, достигает вершины торжественности. Но то и дело всплывает величаяя нежность. Вся увертюра становится плачем отчаяния любящей и заканчивается с нежной, серьезной торжественностью». Аналогично воспринимал музыку и О. Рунге: в одном случае он ассоциирует свою трагическую судьбу с «аккордом в какой-то великой музыке, который обрывается в тот самый момент, когда ликует особенно громко»; в другом — описывает свои впечатления от прослушанной симфонии, «в которой то и дело начинала флейта, и когда она завладевала всеобщим вниманием, все инструменты вступали и били ее с размаху, но тогда она вступала снова, и скрипки отвечали ей и вели разговор; тогда появлялись тромбоны и ударные и снова рвали все без разбора; и все же, когда опять все стихало, те не желали расставаться, начинали жаловаться, а потом развеселились; медные инструменты перекрывали их вновь, но те продолжали шумно ликовать, пока наконец громкие инструменты, присоединившись к ним, не вынесли их ввысь в триумфе, и все вместе долго не могли насытиться хвалой»²⁸⁷. Впоследствии многие шедевры музы-

²⁸⁷ Цитаты из К. Брентано и О. Рунге приведены по кн: Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М., 1993. С. 109–111.

ки романтического века организуются по образцу определенных жизненных ситуаций, например Прелюдия f-moll Ф. Шопена, где вне всяких условных натяжек непосредственно находим выстроенность трагических «отношений» двух драматургически контрастных элементов: изломанно-взвинченных «вихрей души» (шестнадцатые) и «предсмертного оцепенения» (восьмые), катастрофически разрешаемых самоубийственным «выстрелом».

Проблему сложных взаимоотношений программности и «числотой музыки» мы покажем на примере творчества наиболее классического и лишь внешне «абсолютного» по духу и форме композитора-романтика — Ф. Шопена: ведь по его собственному признанию, «нет настоящей музыки без скрытого замысла». В прелюдиях **ор. 28** такого рода скрытый замысел можно обнаружить, опираясь на высказывания учеников композитора В. фон Ленца и г-жи Калержи (Мухановой), свидетельствовавших, что «прелюдии — это исповедь их творца», и описавших в своих воспоминаниях авторские программные истолкования каждой пьесы цикла²⁸⁸. Аналогичные программные пояснения Прелюдий можно найти и у А. Корто, и у М. Юдиной, которая по поводу них в целом заметила, что «прелюдии Шопена — философские категории. Это смерть и воскресение. Каждый человек гибнет и возрождается (о том же Семнадцатая соната Бетховена и его Девятая симфония). Нельзя сводить смысл прелюдий к печальным чувствам»²⁸⁹. Привлекает внимание идентичность программной трактовки некоторых Прелюдий у А. Корто и М. Юдиной, но особенно № 4 e-moll («На могиле») ²⁹⁰: по нашим наблюдениям, не только тональность этой Прелюдии, но и завершающий ее оборот с двойной доминантой удивительно схожи с романсом Ф. Шопена **ор. 74 № 9 «Мелодия»**, в конце которого та же двойная доминанта предшествует специально отделенным последним словам поэтической фразы — «И навсегда людьми забыты будут **их могилы**» (по-видимому, в сходном значении эта гармония, приобретающая тем самым для Ф. Шопена качество устойчивой музыкально-интонационной лексемы, соотносенной со сферой трагической, роковой безысходности, использована и в конце Прелюдии № 18 f-moll, в момент катастрофического «выстрела» — «самоубийства») (см. нотные примеры 84а, б, в).

²⁸⁸ Их позицию разделял и Г. фон Бюлов (см.: Прелюдии Шопена (ор. 28). Заметки Лауры Раппольди-Карер, сделанные по указаниям Листа, фон Ленца и фон Мухановой, изданные д-ром Ю. Капп // РМГ, 1912, № 15, стлб. 363–367 и № 16, стлб. 389–393).

²⁸⁹ См.: Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965. С. 288–289; Решетовская Н. А. Незабываемые встречи // Музыкальная жизнь, № 8, 1998. С. 19–20; Дроздова М. Уроки Юдиной. М., 1997. С. 54–56.

²⁹⁰ Ант. Рубинштейн в «Лекциях по истории фортепианной литературы» назвал ее «реквиемом» (Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. Т. 3. М., 1986).

не свер - шить - ся чу - ду. Це - ли до - стиг - нуть
nie we - jda prze - strze - ni! Do go - dów ży - cia

им не хва - тит си - лы. И на - все - гда людь - ми за -
ni - gdy nie za - sią - da, i na - wet, na - wet mo - że

бы - ты бу - дут их мо - ги - лы, да - же
za - po - mnie - ni, za - po - mnie - ni, za - po -

их мо - ги - лы.
mnie - ni be - da.

Musical score for Chopin's Prelude Op. 28 No. 4, measures 17–25. The score is in E minor, 3/4 time. It features a treble and bass staff. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 17, followed by a decrescendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A "Rea *" marking is under the first measure. A "smorz." marking is under the eighth-note accompaniment in measure 22. A circled measure 24 shows a half note in the right hand and a half note in the left hand. The piece ends with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 25.

Musical score for Chopin's Prelude Op. 28 No. 18, measures 15–21. The score is in F minor, 3/4 time. It features a treble and bass staff. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A "Rea *" marking is under the first measure. A circled measure 16 shows a half note in the right hand and a half note in the left hand. The piece ends with a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 21.

Таблица 4

<i>№ и тональность</i>	<i>В. фон Ленц и 2-жа Калерджи</i>	<i>А. Кортю</i>	<i>М. Юдина</i>
1 — C-dur	«Примирение»	«Трепетное ожидание возлюбленной»	«Торжественное, радостное начало, вход, ожидание чего-то большого, прекрасного. Триумфальная арка»
2 — a-moll	«Предчувствие смерти»	«Скорбное раздумье; пустынное море вдали...»	«Диалог человека со своей совестью»; «пустой костел. Застывшее состояние души...Страдания в одиночестве»
3 — G-dur	«Ты как цветок»	«Песнь ручья»	«Ранняя весна, возрождение»; «узоры летающих птиц на вечернем небе»
4 — e-moll	«Припадок удушья»	«На могиле»; в конце, «вслед за коротким и зловеющим молчанием, три медленных, глухих аккорда, кажется, отмечают вечность у порога открытой могилы»	«На могиле»
5 — D-dur	«Сомнение — неуверенность»	«Дерево, полное звуков»	«Дерево»
6 — h-moll	«Погребальный звон»	«Тоска по родному краю»	«Родственная с Чайковским тоска, „Слезы“ Тютчева»; «осенняя грусть, примиренное меланхолическое настроение»
7 — A-dur	«Польская танцовщица»	«Восхитительные воспоминания, подобно благоуханию, возникают в памяти»	«Свет души»
8 — fis-moll	«Отчаяние»	«Идет снег, завывает ветер, беснуется вьюга, но в сердце моем буря еще страшнее»	—
9 — E-dur	«Видение»	«Вещие голоса»	«Шествие. Хоровая звучность. Торжественный обряд»
10 — cis-moll	«Ночная бабочка»	«Взлетая и вновь падая»	«Мимолетность бытия»
11 — H-dur	«Стрекоза»	«Желание девушки»	—
12 — gis-moll	«Дуэль»	«Ночная скачка»	«Подвиг»
13 — Fis-dur	«Потеря»	«На чужой земле, звездной ночью, в мыслях об отдаленной возлюбленной»	«Философия. Поэзия ночи»

<i>№ и тональ- ность</i>	<i>В. фон Ленц и г-жа Калержи</i>	<i>А. Корто</i>	<i>М. Юдина</i>
14 — es-moll	«Страх»	«Бурное море»	«Вихрь душевный или при- родный»
15 — Des-dur	«Дождевые капли»	«Но смерть там, в тени»	«Тревога о Жорж Занд»
16 — b-moll	«Ад»	«Бег в бездну»	«Огонь под пеплом»
17 — As-dur	«Сцена на площади Нотр-Дам в Париже»	«Она сказала мне: люблю тебя...»	«Часы били 11, и она при- шла»; «собор Нотр-Дам»
18 — f-moll	«Само- убийство»	«Проклятие»	«У порога отчаяния»
19 — Es-dur	«Истинное счастье»	«Хотел бы иметь крылья, чтобы умчаться к вам, о любимая»	«Крылья»
20 — c-moll	«Траурный марш»	«Похоронное шествие»	—
21 — B-dur	«Воскресе- ние»	«Одинокое возвращение к местам, где некогда про- звучало признание»	—
22 — g-moll	«Недо- вольство»	«Мятежное»	«Активное противостояние злу»
23 — F-dur	«Прекрас- ная лодоч- ка»	«Играющие наяды»	«Звон в горах, распятие, часовня на распутии»; «Сен Шапель в горах. Пение ручья. Мир, покой, тиши- на, звон колокольчика. Пасторальное настроение»
24 — d-moll	«Буря»	«Крови, наслаждения, смерти!»	«Печаль, трагизм, катаст- рофа, гибель героя (не де- монизм!)»; «борьба, при- зыв»

Известные программные истолкования шопеновских Прелюдий схематически представим в таблице 4.

При всех различиях приведенных программно-смысловых интерпретаций Прелюдий ор. 28 Ф. Шопена (идущих по разграничительным линиям «изобразительного — выразительного», «конкретно-чувственного — метафизически-абстрактного»), они имеют одну явно прослеживаемую закономерность, которая, на наш взгляд, является отражением объективно присутствующей в них экстрамузикальной семантики. Во многом инспирированные произведениями И. С. Баха, особенно W. Kl. — барочным музыкально-религиозным микрокосмосом (в идее «обхода» всех тональностей европейской

темперированной системы, воплощения богатства окружающей композитора актуальной в его эпоху соносферы, а подчас и в интонационно-тематических связях — так 1-я Прелюдия соотносима с прелюдией C-dur из I тома, 4-я еще более явно — с *Crucifixus* из Мессы h-moll)²⁹¹, — шопеновские прелюдии предстают как 24-частный **мик-рокосмос**, иной — **романтический** — в его измерении и интра-, и экстрамузыкальном, как вариации на тематические альфу и омегу искусства XIX века: Любовь и Смерть. Поэтому скорее всего прав был И. Бэлза в своем предположении, что цикл Прелюдий Ф. Шопена имеет отношение к «Божественной комедии» Данте, которую композитор хорошо знал еще со времен обучения в лицее и Варшавском университете у проф. Себастьяно Чампи. Согласно позиции исследователя, в основе цикла лежат эмоционально-психологические контрасты человеческих характеров, представленных в вечности: и Ада (преступников и грешников), и Рая (мудрецов и поэтов), данные в лаконичной, сжатой форме²⁹². Шопеновская поэтика фортепианной миниатюры становится, таким образом, интуитивно-совершенным в своей музыкальной отлитости отражением мига, зеркалом истинного бытия, в литературе и философии первой половины романтического столетия от Новалиса до С. Кьеркегора с его переосмыслением платоновской идеи о мгновении как атоме не времени, но вечности²⁹³.

Продолжим разговор о программности шопеновских музыкально-«абсолютных» «мгновений» и обратимся к **Сонате № 2 b-moll op. 35**, особенно в связи с ее финалом, необычность которого заключена не только в том, что он вышел у Ф. Шопена «лишенным мелодии и радости», как «не музыка, а нечто с присутствием ужасающего духа» (*Р. Шуман*), но и в краткости, феноменальной для

²⁹¹ Попутно отметим оstinatное проведение мотива *Dies irae* в партии левой руки Прелюдии № 2 a-moll, интонационную близость заключительной Прелюдии № 24 d-moll главной партии I части бетховенской «Аппассионаты» (что выявил еще Г. Лейхтентритт), а также явное влияние скорбной мелодической речитации Прелюдии № 4 e-moll на главную тему II части Большой сонаты G-dur П. Чайковского.

²⁹² Бэлза И. Фридрих Францишек Шопен. М., 1991. С. 93–94.

²⁹³ См.: *Выховский Б. Э.* Кьеркегор. М., 1972. С. 84–85. Любопытно, что главная проблема предвеченной С. Кьеркегором философии экзистенциализма XX века — «страх и трепет» человека перед лицом не судьбы, а личной ответственности за свое существование — гениально предвосхищена другим великим романтиком XIX столетия — П. Чайковским. В его 6-й Симфонии новым является не только «отказ от введения темы, связанной с представлением о судьбе, роке» (*В. Цуккерман*), но и доказанное А. Климовицким отсутствие «финала в его классико-романтическом представлении: симфония может завершиться 1-й частью, финалом может стать 3-я и становится 4-я... И проблема выбора, оказывающаяся в фокусе художнического интереса Чайковского, трактуется им едва ли не в экзистенциалистском плане: свобода выбора — это иллюзия, за которой открывается фатальная обреченность» (*Климовицкий А.* Заметки о Шестой симфонии Чайковского (к проблеме: Чайковский на пороге XX века) // Проблемы музыкального романтизма: Сб. научн. тр. Л., 1987. С. 127).

сонатно-симфонического цикла первой половины XIX века (по форме — повторенный период — он напоминает именно Прелюдии ор. 28). Объяснения тому давались самые разные: вспомним о знаменитых словах А. Рубинштейна — «ночное веяние ветра над гробами на кладбище», а по поводу всей Сонаты — «Поэма смерти» (хотя, быть может, именно поэтому великий русский музыкант впервые и утвердил ее в концертной практике как целостный цикл)²⁹⁴. На сегодняшний день более интересными и точными представляются иные трактовки экстрамузыкальной семантики этой Сонаты, например предложенная проф. Московской консерватории В. Мержановым²⁹⁵. С его точки зрения, если I часть Сонаты представляет «эмоциональный мир человеческой жизни», то во II части слышится «quasi-Мефисто-вальс». Соглашаясь с таким программно-смысловым слышанием этой части В. Мержановым, добавим, что тем самым здесь, в рамках столь свойственной Ф. Шопену *классически*-выстроенной, ясной и совершенной в своих пропорциях сложной трехчастной формы, узнается хорошо известная нам по произведениям Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа и мыслям К. Розенкранца и С. Кьеркегора *романтическая* идея музыкально-торжествующего зла, демонического, дьявольски-безобразно высмеивающего и разрушающего жизнь; после чего, естественно, следует смерть (символизируемая похоронным маршем III части). Финал же, где, по словам В. Мержанова, «можно найти следы практически всех тем всех предыдущих частей», представляет собой образ того места, где человек в силу древнейших представлений обретает свою посмертную вечную участь, — античной «Леты — реки забвения, куда все прошедшее уходит, но ничто не пропадает бесследно», — иначе говоря, все тот же гениальный в своей краткости миг шопеновского «высвечивания» вечности. На наш взгляд, принимая во внимание явное сходство интонационно-изломанных линий финала Сонаты не только с Прелюдией ор. 28 № 14 es-moll²⁹⁶, но и с шестнадцатыми Прелюдии b-moll, речь должна идти об ужасной вечности Ада — той бездны, в которую человека трагически вовлекает жизненный водоворот интонационных событий еще I части: в ее главной партии слышится тот же «задыхающийся» ритм восьмых, что и в сопровождении темы Прелюдии b-moll, а доминантовый

²⁹⁴ Впрочем, сам Ф. Шопен в ответ на критику «странного» финала этой Сонаты отвечал так: «А чего вы хотите? Траурный марш означает похороны, а после похорон, как известно, каждый как можно скорее удирает домой» (цит. по кн.: *Шопен Ф. Письма: В 2 т. Т. 1. М., 1982. С. 383*).

²⁹⁵ Сведения приведены по конспекту его устного выступления перед студентами фортепианного факультета Московской консерватории 8 декабря 1999 г.

²⁹⁶ На это было указано А. Соловцовым (см.: *Соловцов А. Фридерик Шопен. М., 1960. С. 405*).

Presto con fuoco

8

f

Lea *

[Doppio movimento] *agitato*

Lea *

164 [stretto] *sostenuto*

rit.

Lea *

предыкт к побочной партии репризы фактически точно воспроизводит ее начальный такт²⁹⁷ (нотные примеры 85а, б, в).

Обращаясь к шопеновским **ноктюрнам**, отметим специфически романтический смысл этого жанра (ср. с *Nachtstücke* — нем. ночная пьеса), который в его наивысшем расцвете в XIX столетии можно рассматривать как частный случай **лунного топоса романтизма**: ведь «романтизм — лунный свет» (*Жан-Поль*). Эта идея, генетически связанная еще с барочным отражением меланхолического темперамента в аллемандах, а далее — и с классически-музыкальным топосом меланхолии медленных частей сонатно-симфонического цикла, возникает в силу особого «лунного» восприятия мира и искусства, романтического «бегства от света» (*Э. Курт*). В своем художественном воплощении она отличается особенными, матово-затемненными оттенками, передающими отрешенность романтика от банальности солнечно-дневного (повседневного) в поисках «истинного неба в ночи», к которому устремлялся, в частности, взор Новалиса в «Гимнах к ночи»²⁹⁸. Сам Жан-Поль в классическом романе «Комета, или Николай Маргграф» (1822) «выводит, наряду с живописцем „голландской школы“ Ренованцем, еще и Рафаэля, его брата, живописца „школы италийской“», который «погружен в свои грезы и лишь редко бодрствует, но „отделы его мозга“ — это „рафаэлевские лоджии“, и стоит ему уронить свой взгляд на совершенное произведение художнического волшебства, как оно горячими лучами поражает его нежные, легко ранимые глаза, и вечером, *при свете луны* (курсив мой. — А. К.), он видит его на стене в качестве своей собственной картины, но только куда более идеальной, — так что создания своих грез он принимал за первозданный образ, а чужую картину — за его слабое подобие»²⁹⁹ (характерно, что русский художник и график

²⁹⁷ Еще одна интонационная параллель, существенно проясняющая семантику I части 2-й Сонаты (трагизм человеческой жизни с ее тщетными упованиями и надеждами) — между отрешенно-возвышенной хоральной побочной партией и Прелюдией B-dur («Воскресение»), — отмечена В. Цуккерманом (см.: Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. С. 304). Интонационная целостность шопеновской Сонаты № 2 особенно глубоко и убедительно выявлена В. Бобровским (*Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Цит. изд.*). В свете сказанного предоставим читателю возможность самому судить о верности следующего мнения о Сонате b-moll: «цикл как таковой... не складывается. Две первые части — сонатное Allegro и скерцо — объединенные общим мрачно-встревоженным настроением, быстрым темпом и резкими переменами динамики — противопоставляются самостоятельному циклу-антитезе — *Marché funebre* и *Moto perpetuo* — со своей задачей и замыслом. Траурный марш ни в коем случае не относится к герою первых двух частей» (*Наумов А. Двести лет траурного марша. М., 2001. С. 39*).

²⁹⁸ См.: Новалис. Гимны к ночи. М., 1996.

²⁹⁹ Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997. С. 680.

XIX века С. Щедрин, по замечанию В. Турчина, «стремясь приблизиться к задачам пленэрной живописи... переживает кризис, в результате которого вообще отказывается от изображения солнца, перейдя к новой для себя теме ночного пейзажа, пейзажа с луной»³⁰⁰.

Укажем на некоторые существенные проявления «лунного топоса» в романтической музыке и музыкальном восприятии вплоть до начала XX века:

- ноктюрн как жанр «ночной песни» (Ноктюрны Дж. Фильда и Ф. Шопена, *Nachtstücke* Р. Шумана);
- «Лунная» Соната Л. Бетховена (а не «Соната-фантазия» ор. 27 № 1 самого композитора) — название, инициированное берлинским поэтом Людвигом Рельштабом, «духовным родичем Жан-Поля» (*Р. Шуман*), который сравнил музыку I части с пейзажем Фирвальдштетского озера в лунную ночь (сам Л. Бетховен не соглашался с таким обозначением, но оно надолго прилипло, видимо в силу его созвучия романтической ментальности. Против этого названия выступал и А. Рубинштейн, который по поводу всей Сонаты говорил, что лишь «маленькая вторая часть допускает минутное лунное сияние»; но, отрицая «лунный топос» I части, А. Рубинштейн очень точно и определил его, говоря, что «лунный свет требует в музыкальном изображении чего-то мечтательного, меланхолического, задумчивого, мирного, вообще нежно светящего»)³⁰¹;
- «Романс» из 1-го фортепианного Концерта e-moll ор. 11 Ф. Шопена — его II часть, о звучании которой сам композитор в письме Т. Войцеховскому сказал так: «Оно не мощное, а скорее романсовое, спокойное, меланхолическое, и должно производить впечатление ласкового взгляда, устремленного на место, рождающее тысячи приятных воспоминаний. Это какое-то раздумье в прекрасную весеннюю пору, но при луне. Поэтому я дал аккомпанемент с сурдинами, т. е. поручил его скрипкам, приглушенным чем-то вроде гребешков, которые, прижимаясь к струнам, придают им какой-то носовой, серебристый тембр»³⁰²;
- Прелюдия C-dur из I тома W. K1. И. С. Баха, в восприятии Ф. Шпитты, — «картина лунного света»;
- «Лунный свет» (III часть Бергамасской сюиты) К. Дебюсси, сочиненный в 1890 г., который окончательно был отредактирован композитором лишь в 1905 г.; и наконец,
- позднеромантическое, уже экспрессионистское преломление романтического «лунного топоса» — «Лунный Пьеро» А. Шенберга.

³⁰⁰ Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981. С. 446.

³⁰¹ Рубинштейн А. Музыка и ее представители // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 114.

³⁰² Цит. по кн.: Балза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1991. С. 66.

Говоря о программности в конкретных ноктюрнах Ф. Шопена, упомянем, например, g-moll'ный (ор. 15 № 2): первоначально он был снабжен авторской пометкой — «После представления Гамлета», и в резких септаккордах перехода ко второй его части можно услышать знаменитый гамлетовский вопрос «Быть или не быть?», а в самой хоральной второй части сложной безрепризной двухчастной формы (которая во многом и исходит от указанного скрыто-программного замысла пьесы) — траурный эпизод похорон Офелии.

Из этюдов вспомним ор. 25 № 6 gis-moll — «шествие на каторгу польских повстанцев, засыпаемых снегом» (*Г. Нейгауз*), а также ор. 25 № 11 a-moll — «зимний вихрь», в основе темы которого лежит старинное польское религиозное песнопение «O gloriosa Domina» («О, прекрасная Госпожа»), превращенное в боевой гимн, вдохновлявший воинов Яна Собеского в XVI веке и в таком качестве созвучном патриотическим настроениям Ф. Шопена во время польского восстания 1830 г.

Не забудем и о фортепианных балладах Ф. Шопена, которые «...навеваны некоторыми стихотворениями Мицкевича» (*Р. Шуман*). Так, 2-я имеет своей программной основой поэму «Свитезь» (*А. Рубинштейн* считал иначе, представляя контраст двух образов этой баллады как «полевой цветок и налетевший вихрь»), 3-я — «Свитезянку». 4-я, последняя, может опираться на скрытую, «жизненную» программу, тематически заключающую в себе уже освещенные нами содержательно-тематические «альфу и омегу» музыки эпохи романтизма — «Любовь и смерть»³⁰³.

Говоря о программности в русской музыке, обратимся, в частности, к известному письму С. Рахманинова О. Респиги от 2 января 1930 г., где автор не только благодарит О. Респиги за согласие оркестровать некоторые из его «Этюд-картин», но и дает «несколько пояснений», «которые... помогут... лучше понять характер этих „Этюд-ов“ и, оркеструя их, найти нужные краски...

Первый этюд (a-moll [ор. 39 № 2]) — это море и чайки.

Второй этюд (a-moll [ор. 39 № 6]) — вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка.

Третий этюд (Es-dur [ор. 33 № 7]) — это ярмарочная сцена.

Четвертый этюд (D-dur [ор. 39 № 9]) — того же характера, напоминающий восточный марш.

Пятый этюд (c-moll [ор. 39 № 7]) — похоронный марш... Другая тема представляет собой хоровую песню. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в c-moll и немного далее в es-moll, я представляю себе мелкий, непрестанный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в c-moll, это церковный звон»³⁰⁴.

³⁰³ Подробнее см.: *Тюлин Ю. Н.* О программности в произведениях Шопена. М., 1968.

³⁰⁴ *Рахманинов С.* Литературное наследие: В 3 т. Т. 2. М., 1980. С. 270–271.

3. РОМАНТИЗМ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОШЛОЕ

Можно смело утверждать, что ценность исторически отдаленных музыкальных эпох и своеобразие представляющих эти эпохи великих творческих индивидуальностей была открыта именно романтиками. Хрестоматийный факт первого публичного исполнения баховских «Страстей по Матфею» Ф. Мендельсоном в 1829 г. стоит в одном ряду с иными, менее известными, но столь же интересными явлениями из истории музыкальной культуры XIX столетия. Среди них, например, 6-я «Историческая» симфония Л. Шпора, в каждой части которой композитор (задолго до И. Стравинского или А. Шнитке — в 1839 г.!) сознательно моделирует стили И. С. Баха, раннего классицизма (Й. Гайдна, отчасти В. Моцарта), Л. Бетховена. Вот что писал по этому поводу Р. Шуман в рецензии на одиннадцатый концерт (7 января) из серии абонементных концертов в Лейпциге 1840–1841 гг.: «Самым интересным номером концерта был, бесспорно, последний, и вся публика ждала его с напряжением. В афише он значился: „Историческая симфония в стиле и во вкусе четырех разных эпох. Первая часть — период Баха и Генделя, 1720. Adagio — период Гайдна и Моцарта, 1780. Скерцо — бетховенский период, 1810. Финал — новейший период, 1840“». При этом, как отмечает Р. Шуман, в своих попытках воссоздания «старого времени» Л. Шпор был отнюдь не одинок: «так, года три назад О. Николаи дал в Вене концерт, в котором он тоже исполнил целый ряд сочинений, написанных „в стиле и во вкусе других столетий“». Мошелес написал пьесу в честь Генделя и в его манере. Тауберт выпустил недавно сюиту, также с использованием старых форм и т. п. Даже Шпор сам предвосхитил свою симфонию в скрипичном концерте „Когда-то и ныне“, в котором он ставил себе подобную же цель»³⁰⁵. В том же ряду стоят и исторические концерты польского пианиста французского происхождения М. де Фонтена и — лишь многими годами позже! — Антона Рубинштейна, а также оригинальная теоретическая концепция Ф. Фетиса, впервые пришедшего к идее ценностного равенства музыки современной и той, что создана в прошлом. Такого рода явления, возможно, исходят от романтической идеи о потаенной связи любых, сколь угодно удаленных точек мира, которые творцу надлежит с гениальной парадоксальностью соединить в художественное целое своего произведения (концепция романтической иронии, типологически параллельная барочному «остроумию»). В свете дальнейшей судьбы европейской музыки представляется важным то, что в XIX веке индивидуальные стили композиторов как про-

³⁰⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах // Шуман Р. Собр. ст.: В 2 т. Т. 2-Б. М., 1979. С. 14.

шлого, так и настоящего («Шопен», «Паганини» из шумановского «Карнавала») становятся объектом для творческой работы у многих композиторов и исполнителей. Напрашивается вывод, что неоклассицизм первой половины и полистилистика второй половины XX века своими корнями уходят в эпоху музыкального романтизма. Важный момент в рассуждениях на эту тему — обращение к творческой эволюции Р. Шумана с целью выделения своего рода архетипа изменения ценностно-стилевых ориентиров в музыке XIX века. Это, метафорически говоря, — парабола, поначалу устремленная в романтическую бесконечность творческих инноваций, но в конечном счете возвращающаяся к классическим первоначалам европейской музыки. И творческий путь Р. Шумана, как известно, завершившийся заново обретенной им в 1840–1850-е гг. классикой, видится нам своеобразным микрокосмосом индивидуального стилового развития, повторенным впоследствии макрокосмосом романтической музыки всего XIX века, что становится особенно отчетливо ясным при взгляде на кардинальную антиромантичность многих выдающихся фигур первой половины следующего столетия (П. Хиндемит, И. Стравинский, С. Прокофьев).

Касаясь упомянутого явления конкретно в композиторском творчестве XIX века, укажем на некоторые тональные планы в камерных циклах Ф. Шуберта: их терцовость (в частности однотерцовость) явно восходит к Л. Бетховену (например, в I части фортепианной Сонаты B-dur в репризе побочная партия проводится в тональности h-moll). Позже нередко случаи прямого использования интонационных оборотов и тематизма композиторов прошлого в музыке романтиков. Это Этюд op. 10 № 1 C-dur и Прелюдия op. 28 № 1 C-dur Ф. Шопена — романтические фактурно-гармонические интерпретации Прелюдии C-dur из I тома W. Kl. И. С. Баха, или Этюд op. 10 № 12 c-moll («Революционный»), в нисходящем басу которого проводится типичная для барочных жанров пассакалии и арии ламенто риторическая фигура *passus duriusculus*, преломленная сквозь призму фактуры клокочущих шестнадцатых финала бетховенской «Аппассионаты», а мелодическая линия верхнего голоса явно напоминает второй мотив вступления к Сонате № 8 («Патетической»). Главная партия ранней фортепианной Сонаты c-moll Ф. Шопена тонально, интонационно и фактурно (имитация) обнаруживает связь с двухголосной клавирной Инвенцией c-moll И. С. Баха³⁰⁶.

Одной из моделей прошлого европейской музыки, исторически очень давней, но в то же время весьма созвучной романтическому духовному поиску бесконечного, оказался григорианский хорал,

³⁰⁶ Подробнее о реминисценциях музыки И. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена и других композиторов в произведениях Ф. Шопена см.: *Bronarski L. Szkice Chopinowskie*. Kraków, 1961.

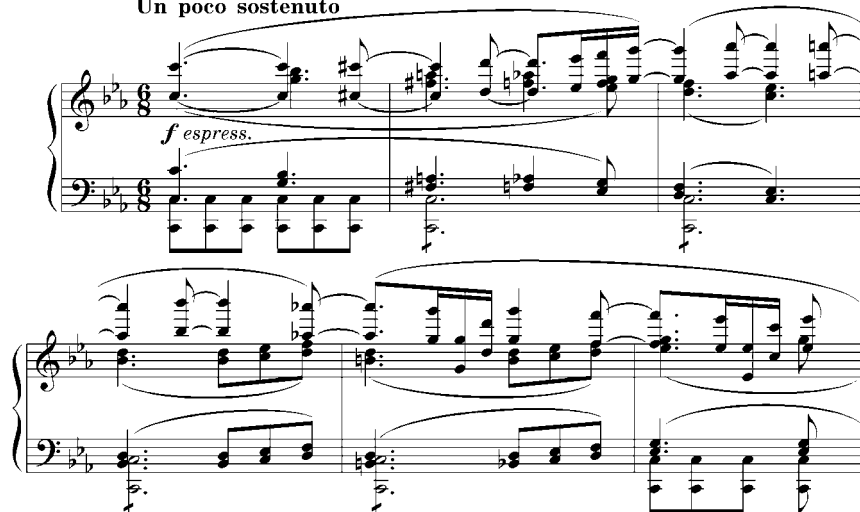
в эпоху Возрождения перешедший из области сугубо обиходной и монодической музыки в сферу интонационно значимых элементов развитой полифонической фактуры композиций месс. Впоследствии он оказался оттесненным на периферию магистрального пути развития европейского профессионального музицирования, но в XIX веке вновь активизировался в связи с цецилианским движением. Символ его — св. Цецилия, католическая покровительница музыки и музыкантов, в средневековье изображавшаяся сидящей за органом, а в начале XIX столетия поэтически воспетая Г. фон Клейстом и Л. Тиком. Это направление послужило импульсом к решению проблемы чистоты церковного искусства (особенно в виду преобладания инструментального стиля в духовной музыке венских классиков), причем не административными действиями церковных иерархов, но усилиями музыковедов и музыкальных философов³⁰⁷. Влияние идей цецилианства на творчество крупнейших композиторов XIX века — от Л. Бетховена до С. Франка — подтверждается не только намеренным воссозданием в их музыке архаики старинных жанров (месса, реквием, оратория), но и прямыми интонационными связями с григорианским хоралом (в частности в оратории Ф. Листа «Христос», 1866, в легенде «Св. Цецилия», 1874, или в его же «Via crucis» для хора и органа, 1878).

Особое место в ориентации композиторов XIX века на прошлое занимает наследие И. Брамса. После ярких новаций Р. Шумана, Л. Шпора и одновременно с устремленным в будущее грандиозным детищем Р. Вагнера — *Gesamtkunstwerk* — он впервые в истории европейской музыки осознанно устремляется «назад», художественно реализуя эстетический и этический идеал классического музыкального наследия (в широком смысле) и непосредственно готовя почву для неоклассики XX века. Как подчеркивает Е. Царёва, «именно с Брамса начинается столь характерная уже для XX века тенденция к сознательной ретроспекции, обращение к семантически определенным знакам выражения, помогающим читать музыкально содержательный текст произведения»³⁰⁸. Несомненна аллюзия на начало баховских «Страстей по Матфею» во вступлении к I части 1-й Симфонии op. 68 c-moll —

³⁰⁷ «Caecilianismus» — «цецилианство» — возникло ок. 1810–1812 гг. на почве увлечения старыми итальянскими мастерами и Палестриной. В дальнейшем существенную роль в распространении этого движения сыграла публикация книги «О чистоте стиля в музыке» (1825) А.-Ф. Тибо — апологета Палестрины. Проблема цецилианства в музыке XIX века в связи с воздействием стиля Палестрины на творчество Л. Бетховена затронута А. Климовицким (*Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л., 1979*). Укажем также на ст.: *Карцовник В. Г. О романтической рецепции средневекового хорала // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: Сб. научн. тр. Вып. 5. Л., 1990*.

³⁰⁸ *Царёва Е. Брамс у истоков нового времени // История и современность: Сб. ст. Л., 1981. С. 139.*

Un poco sostenuto



«принцип единовременного контраста» (Т. Ливанова) и элементы жанра пассакалии (остинатный бас). Хотя здесь лишь только намек, ибо смысл применяемых композитором барочных формы и жанра совершенно небарочные: если у И. С. Баха это эмблема объективно-религиозного события (шествие на Голгофу), то у И. Брамса «прочитывается» отражение субъективно-выстраданного мучительного творческого пути к первой своей Симфонии, к которой он шел, слыша за собой, по собственному признанию, «шаги гаганта» — Л. Бетховена (вероятно, поэтому в главной теме ее финала намеренно воссозданы интонации бетховенского «Гимна радости») (нотный пример 86).

Среди других примеров — и хорошо известная 4-я Симфония op. 98 e-moll, в тональности и интонациях главной партии I части которой слышится финал скрипичной Сонаты В. Моцарта e-moll, а в основу IV части положена тема барочной пассакалии (в обращении)³⁰⁹, и оркестровые Вариации на тему Й. Гайдна op. 56a B-dur с полностью воспроизведенной формой и тональностью оригинальной темы, и финал Сонаты № 1 для виолончели и фортепиано op. 38 e-moll, где используется тема из баховского «Искусства фуги» с имитационно-каноническими формами ее развития, и главная партия I части 1-й фортепианной Сонаты C-dur op. 1 с явным интонационным «следом» I части бетховенской 29-й фортепианной Сонаты op. 106 (Hammerklavier) (см. нотный пример 87).

³⁰⁹ И. Соллертинский указывал, что при ее сочинении композитор увлеченно читал трагедии Софокла.

Allegro

5

9

13

17

f

f

più f

p ben marcato

rf

4. О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО И ЛИТЕРАТУРНО-ПОЭТИЧЕСКОГО В XIX ВЕКЕ. ЭПИКО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ И ЛИРИЧЕСКИЙ ПРОТОТИП МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (Ф. ШОПЕН, И. БРАМС)

Благодаря выработанной в эпоху музыкальной классики способности непосредственно воплощать любую мысль и любую эмоцию и умению внушать их особенно убедительно (*absolute Musik*), инструментальная музыка среди других искусств в XIX столетии заняла первенствующее положение. Поэзия, литература и даже живопись, стремясь поднять себя до высоты музыки, пытались овладеть безграничностью музыкального смысло- и чувствовыражения, ибо сам материал музыки — звук — понимался как внутреннее откровение человека (микрокосма вселенной — *Фр. Баадер*) и космической воли (*А. Шопенгауэр*). «Я рассматриваю это искусство (музыку. — *А. К.*) как корень или... алгебраическую формулу всех остальных искусств... Думаю, что в генерал-басе содержатся важнейшие указания о поэтическом искусстве», — уже в самом начале XIX столетия полагал Г. фон Клейст, с мнением которого несколько позже наверняка согласился бы берлинский архитектор и художник К. Ф. Шинкель, убежденный, что «изобразительное искусство в его наивысшем совершенстве должно стать музыкой»³¹⁰. «Когда я охвачен волнением и хочу его выразить, я ищущу не слов, но звуков», — признавался Жан-Поль³¹¹. Известно, что Э. Т. А. Гофман многие свои повести и рассказы строил непосредственно по хорошо знакомым ему законам музыкальной композиции. Его повесть «*Sanctus*» написана по принципу 2-й формы рондо, а в основу структуры «*Элексиров сатаны*» самим писателем положены музыкально-темповые и музыкально-аффектные соотношения — *grave sostenuto e piano*, *andante sostenuto*, *allegro forte* и т. д. В России Н. Огарёв пишет три стихотворения под названием *Nocturno*, а одно — «Симфония» — имеет отдельные заглавия к каждой строфе: *Allegro*, *Adagio*, *Presto*. Вспомним и уже цитированное стихотворение П. Верлена «Искусство поэзии» с его пламенным призывом к поэзии стать музыкой («Так музыки же вновь и вновь!»).

Овладение литературой и поэзией закономерностями музыкального выражения — на уровне не только фоническом и синтаксическом (мелодика стиха и строфический ритм), но и композиционном — продолжалось вплоть до начала XX столетия, достигнув своего апогея

³¹⁰ Цит. по ст.: Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века: Т. 1. М., 1981. С. 41. Добавим, что с появлением сначала картин М. Чюрлёниса, а затем и первых абстрактных полотен В. Кандинского слова К. Ф. Шинкеля стали воистину пророческими.

³¹¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 131.

у символистов. Испанский поэт Рамон дель Валье-Инклан, предвосхищая в художественном слове живописные «сонаты», «прелюды» и «фуги» М. Чурлениса, дал своему прозаическому произведению наименование «Сонаты» — четыре повести: «Осенняя соната» (1901), «Летняя соната» (1903), «Весенняя соната» (1904) и «Зимняя соната» (1905)³¹². А. Белый, вспоминая свою работу над словесной симфонией «Кубок метелей» (1908), писал: «С материалами фраз я хотел поступить так, как Вагнер с мелодией; мыслил тематику строгого линией ритма; подсобные темы — две женщины, „ангел“ и „демон“, сливающиеся в духе героя — в одну не по правилам логики, а — контрапункта. Но фабула не поддавалась формуле: фабула виделась мне монолитной; а формула ее дробила в два мира: мир галлюцинаций сознания и материальный; слияние искусственных этих миров воплощало иллюзии, диссоциируя быт; сама фабула перерождалась теперь в парадокс контрапункта; я был обречен разбить образ в вариации вихрей звучаний и блесков; так строился „Кубок метелей“»³¹³. Позже В. Брюсов также попытался поэтически воссоздать форму симфонии в своей поэме «Воспоминанье» (1918), названной «патетической» и имеющей четыре части.

Все это несомненно свидетельствует о том, что в XIX столетии музыкальное искусство, став синонимом не просто жизни (романтического идеала искусства вообще), но самой ее сердцевины, «достигло предела» и как таковое «должно подать руку другому — сродному» (*Р. Вагнер*)³¹⁴. Однако влияние одного вида искусства на другой не может быть односторонним: ведь, по словам академика М. Алексеева, «в динамике исторического процесса отдельные искусства движутся по путям последовательных и периодических сближений и расхождений, которые, по-видимому, естественны и необходимы: эти искусства взаимно действуют друг на друга, давая тем самым неожиданные импульсы для дальнейшего раздельного развития и самостоятельного роста каждого из „встречающихся“ искусств»³¹⁵. И поэтому музыка, дополняя достигнутую автономность и «абсолютность», продолжала активно расширять сферу своей экстрамузыкальной семантики, впитывая темы, структурные принципы и мето-

³¹² Как отмечает Г. Степанов, «внутренним содержанием термина „сонаты“, используемым Валье-Инкланом, является... транспонировка (в смысле переложения музыкально звучащего слова из одной тональности в другую)» (см.: *Степанов Г. В. Вступительная статья // Валье-Инклан Р. Сонаты. Записки маркиза де Брамодина. М.-Л., 1966. С. 12).*

³¹³ Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 137–138.

³¹⁴ Музыка у романтиков «выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни... Тайна жизни, как бы ни были мы от нее далеки в нашей жизненной практике, уже доступна нам через музыку» (*Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб., 2001. С. 21).*

³¹⁵ Алексеев М. П. Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования. М.-Л., 1960. С. 421–422.

ды развития родственных искусств, в первую очередь поэзии, ибо разрушение ее вековых связей с риторикой отнюдь не означало ее прощания со Словом вообще. «Музыкальные композиции — перевод стихов на язык музыки», — говорил еще Ф. Шлегель; позже Ф. Лист уже не философски-отвлеченно, а вполне конкретно, как творец-композитор, не только прямо поставит перед музыкой задачи «художественного освобождения индивидуального содержания от схематизма» и «обновления путем ее внутренней связи с поэзией», но и по-своему решит их в своих симфонических «Прелюдах» или в фортепианной Сонате «По прочтении Данте».

Даже такой сверхсущественный (ибо стилистически-объединяющий) аспект музыкального языка у композиторов-романтиков XIX века как «расширенная тональность», непосредственно вытекает из воздействия на их творчество драмы и поэзии (на этой связи, среди прочих исследователей, особенно настаивал А. Шёнберг в X разделе — «Расширенная тональность» — своей посмертно изданной книги «Структурные функции гармонии»)³¹⁶. Мы, однако, не станем подробно рассуждать о нем; в данном случае нас будет больше интересоваться даже и не программность (хотя она, являясь идейной константой романтизма, будет подразумеваться в качестве незримой смысловой ауры сочинения), но **новая логика развития музыкального произведения**, теперь уже не риторически-ораторская, а **литературно-поэтическая**. При этом необходимо помнить, что каждый из трех основных родов литературно-поэтического творчества — эпос, драма и лирика — обладает своими специфическими и содержательными, и структурными особенностями. Особо ощутимым явилось влияние на музыкальную композицию синтетических, **эпико-драматических**, жанров стихотворной баллады и поэмы. Очевидно, они и привели к появлению в инструментальной музыке романтиков целого ряда новых композиционных структур — сквозных, контрастно-составных, смешанных.

Начнем с того, что баллада в поэзии и литературе — «стихотворение, повествующее об объективно существующих человеческих образах», но при этом, чаще всего, — «страшная история», «рассказ о встрече, имеющей роковые последствия», и «необходимо должна вместить в себе и краткую экспозицию, и сообщение о развитии действия, и показать развитие характеров в момент их рокового столкновения, и, наконец, сообщить о развязке, большей частью трагической»³¹⁷. В. Холопова, отмечая в музыкальных произведениях романтиков «децентрализованное единство» с равнозначностью

³¹⁶ Schoenberg A. Structural functions of harmony. N. Y., 1969.

³¹⁷ Со ссылками на работы современных немецких литературоведов В. Кайзера и К. Гамбургера эти мысли доказывает Т. Сильман (см.: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 123–125).

главной и побочной тем, «стремление к сквозной и необратимой линии образов, по схеме *a, b, c, d...* без возвращения к начальному „*a*“, а благодаря этому и «характерное... расхождение между музыкальной драматургией и музыкальной композицией, по-прежнему сохранившей принцип репризности» (сквозной принцип *ABC* на равных сочетается с репризным *ABA* или *ABA₁*), формулирует следующие особенности их внутренней логики, отражающие главные семантические признаки литературной баллады³¹⁸:

- приподнятый характер музыки, достигающей большой эмоциональной силы;
- сквозное образное развитие, разомкнутая драматургия;
- главная кульминация — в конце;
- трансформация репризы, метод тематической трансформации вообще;
- введение контрастных эпизодов в центре³¹⁹;
- возможное вступление, типа Пролога.

Без особого труда их можно обнаружить в вокальных и инструментальных сочинениях Ф. Шуберта (фантазия «Скиталец»), Ф. Шопена (фортепианные баллады, Скерцо, Фантазия), Ф. Листа (симфонические «Прелюды», Соната *h-moll*), И. Брамса (рапсодии), Э. Шоссона («Поэма» для скрипки с оркестром *op. 25*), М. Балакирева («Исламей», «Тамара»). К сказанному можно добавить и аналитически показать, в первую очередь в вокальных произведениях Ф. Шуберта (например «Лесной царь») и в шопеновских балладах, другие моменты, сближающие балладу стихотворную с балладой музыкальной на уровне отдельных элементов музыкального языка. Это, в частности, отмеченные Г. Балтер шестидольный размер, а также специфическая повторность построений, ассоциирующаяся с литературными балладными строфами: первая часть строфы часто заканчивается вопросительно (в музыке — гармонически неустойчиво), а вторая — ответно-утвердительно (в музыке — устойчивый или отнюдь не устойчивый каданс)³²⁰.

Вышеприведенные факты изучены уже с достаточной степенью полноты. Вместе с тем в инструментальной музыке XIX века есть и такие явления, необычность которых состоит в том, что выходя

³¹⁸ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001. С. 349–350.

³¹⁹ То, что основным композиционным принципом баллады является неожиданность переходов, скачкообразность действия, отмечал еще Г. Гердер.

³²⁰ Балтер Г. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности) // От Любли до наших дней. М., 1967. Вопросительные предложения — центральный момент, движущий действие в литературно-поэтической балладе (*Schneider W. Stilistische deutsche Grammatik. Freiburg i. Br., 1959. S. 418*):

— Кто скачет, кто мчится под холодной мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.

(И. В. ГЁТЕ. Из баллады «Лесной царь»).

далеко за пределы канонизированного формального распорядка классической «абсолютной» музыки, они в то же время не подлежат объяснению и с позиций поэмно-балладной логики: не то что с композиционной, но даже с драматургической точки зрения, в них нет главного ее признака — необратимости, зато есть весьма прихотливая и даже, на первый взгляд, хаотичная внутренняя структура. Таковы прежде всего «сюитные одночастные формы, скрепленные репризой» (В. Бобровский), или «слитно-сюитные формы» (Л. Мазель) — хорошо известные в музыкознании определения, едва ли способные прояснить семантику описанных с их помощью композиционных структур. Причем среди примеров особо примечательны неоспоримо глубокие по содержанию и всегда убедительно совершенные шопеновские произведения: Ноктюрн *cis-moll* посм. соч. с короткими вступлением и кодой и простой трехчастной формой с двумя серединами (*вст. a b c a кода*); Вальс ор. 34 № 2 *a-moll*, написанный в сложной двухчастной форме с обрамлением, вступительный период которого в коде перерастает в простую трехчастную форму (*a c d e f (= e¹) a b a*); целый ряд мазурок, формальной особенностью которых становится «цепь экспозиционных построений, замыкаемых репризой первой или первых двух тем»³²¹, да еще в условиях, например четверной сложной трехчастной формы с сокращенной репризой и кодой — ор. 33 № 4 *h-moll*: *A (= a b a) B A₁ B₁ C D A₂ (= a b) кода*. Семантическая непроясненность такого рода композиций усугубляется к тому же характерным для музыки XIX столетия проявлением знаковой интерференции — музыкальной полижанровостью. Как и полистилистика второй половины XX века, она имеет две главных разновидности: диффузную, когда наблюдается единовременное взаимопроникновение разных жанров, например хорала и марша в средней части *c-moll*'ного Ноктюрна Ф. Шопена, или менуэта и хорала в Этюде-картине *d-moll* С. Рахманинова, и коллажную, когда различные жанры контрастно противопоставлены во времени (романс и хорал во II части «Венского карнавала» Р. Шумана, ария и мазурка в *cis-moll*'ном Ноктюрне Ф. Шопена посм. соч., шопеновские многообразные «мазурки в мазурке», «вальсы в вальсе» — Б. Асафьев).

На наш взгляд, если пытаться дать им объяснение, то необходимо встать на позиции иного **лирического** прототипа музыкальной композиции³²². Писатель Г. Гессе, пожалуй, более других в XX веке

³²¹ Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: В 2 вып. Вып. 1. М., 1989. С. 170. Цит. автор объясняет подобные явления с позиций пары «индивидуализированное — общее», что кажется верным в свете наших дальнейших рассуждений.

³²² Проблема эта поставлена и решена в работе: Фейзулла Г. Фортепианные миниатюры Шопена в связи с семантикой лирической поэзии. Дипл. работа. М.: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1998 (научн. рук. — А. Ю. Кудряшов).

генетически связанный с традицией немецкой романтической литературы и поэзии предшествующего столетия, выявлял в них преимущественно лирическую доминанту: «...рассказ как облачение лирики, роман как условное наименование опытов поэтической души; выражение ее взглядов на мир и себя самое... это превосходная, неприкрытая, истинная лирика. Но лирика, — продолжал Г. Гессе, — не одно лишь стихотворство, *лирика прежде всего создание музыки*» (курсив мой. — А. К.)³²³. Обращаясь непосредственно к романтическому контексту музыки XIX века, приведем важнейшее свидетельство — воспоминания Ф. Листа о тех редких вечерах на парижской квартире Ф. Шопена с присутствием Г. Гейне, Д. Мейербера, Э. Делакруа, А. Мицкевича, когда «Гейне часто рассказывал Шопену о своих бесцельных экскурсах в царство фантастики, а Шопен повторял его речи, пересказывал описания, воспроизводил рассказы, и Гейне, слушая его, забывал о нашем присутствии»³²⁴. То, что Ф. Лист говорит здесь именно о распространенных в то время салонных импровизациях, исполнявшихся Ф. Шопеном в качестве непосредственно вдохновенного музыкального отклика на произносимые Г. Гейне поэтические слова (так же, как это делал и сам Ф. Лист), с фактической достоверностью подтверждают слова Г. Гейне: «Шопена следует признать гением в полном значении слова; он не только виртуоз, он также и поэт, он может сделать для нас зримой ту поэзию, что живет у нас в душе, он композитор, и ничто не сравнится с наслаждением, которое он дает нам, садясь за рояль и импровизируя»³²⁵. Нельзя забывать также о глубоком духовном родстве двух великих романтиков-поляков — Ф. Шопена и А. Мицкевича.

Структурно-семантическая логика лирического высказывания, в отличие от высказывания эпического или драматического, подробно описана Г. В. Ф. Гегелем. «Содержание лирики, с одной стороны, составляют размышления... а с другой стороны, — многообразие всего особенного», но «эта широта содержания... найдет свое оправдание в том, что живет в субъективном воспоминании и в подвижности комбинационного дара. Поэтому подлинную точку единства лирического стихотворения мы должны видеть в субъективном внутреннем мире». Следовательно, «в лирическом чувстве и рефлексия вовлекают *внутрь себя* наличный мир, переживают его в своей внутренней стихии и уже только после того, как мир этот стал чем-то внутренним, выражают его, находя для него слова. Поэтому принципом лирики, в отличие от эпической широты, становится *стянутость*, сжатость». По той же причине «нельзя изгнать из лирики наглядное

³²³ Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика. М., 1987. С. 130, 131.

³²⁴ Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956. С. 218.

³²⁵ Гейне Г. Полное собр. соч.: Т. 6. М., 1936. С. 371.

изображение внешних предметов. Напротив, по-настоящему конкретные лирические произведения представляют субъект и в его внешней ситуации и потому вбирают в себя также природу, место действия и т. д.»³²⁶. Слова Г. В. Ф. Гегеля находят блестящую параллель в диалоге немецкого поэта Г. фон Гофманстала «О стихах», где некто Клеменс задает вопросы, а некто Габриэль отвечает: «Когда мы хотим обрести себя, нам нет надобности углубляться в наш внутренний мир: мы обретаем себя вовне, только вовне... Мы не обладаем своим собственным „я“: оно навевается нам извне, оно надолго бежит нас лишь для того, чтобы вернуться снова вместе с каким-нибудь дуновением... Если поэзия что и делает, так это вот что: из каждого создания действительности и мечты она с жадностью высасывает все самобытное, все существенное, подобно тем светлячкам, что отовсюду умеют извлекать крупички золота». Сходные мысли о лирическом возникновении сложнейшего синтеза «внутреннего мирового пространства» (*Weltinnenraum*. — нем.) в поэтической форме высказывал и Р.-М. Рильке в одном из стихотворений 1914 г.:

Почти все вещи ждут прикосновенья.
За каждым поворотом, нас маня,
когда-то неприметное мгновенье
вдруг властно просит: вспомни про меня!

Кто выигрыш измерит наш? И в чем
разлука наша с прошлыми годами?
Ведь только то и остается с нами,
в чем мы себя, как в друге, узнаем.

И что в себя приемлем без изъятья:
о, дом, о, роща, о, вечерний свет...
как страшно близок нам любой предмет:
он обнял нас и к нам упал в объятья.

Единое пространство там, вовне,
И здесь, внутри. Стремится птиц полет
и сквозь меня. И дерево растет
не только там: оно растет во мне.

И все живет слиянностью одной.
Из недр моих забот воздвиг дом.
И я любим. И на плече моем
любимая в слезах найдет покой.

(перевод Т. СИЛЬМАН)³²⁷

Отсюда вытекают особенности структуры лирического высказывания, в котором совершенно особенную функцию, по мысли Г. В. Ф. Гегеля, выполняют контрастные эпизоды: «Лирический поэт может использовать и *эпизоды*, прибегая к их помощи, однако, по

³²⁶ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: Т. 3. М., 1971. С. 510, 513–514.

³²⁷ Цитата из Г. фон Гофманстала и стихотворение Р.-М. Рильке приведены по кн.: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 119–121.

совершенно иной причине, чем эпический поэт... В лирике эпизоды оправданы субъективно. Ведь живой индивид гораздо скорее может обозреть весь внутренний мир, он вспоминает по различнейшим поводам самые различные вещи... и созерцанием увлекается в разные стороны, не отступая при этом от своего основного настроения или же от предмета своей рефлексии... Вообще же всякие отступления, если только они не нарушают единства... принадлежат как раз лирике, и только ей». При этом, что особенно существенно для романтической музыки, философ подчеркивает: «Лирика... требует свободы и самостоятельности... для отдельных частей. Но если в эпосе такая относительная изоляция идет от формы реального явления... то лирический поэт, напротив, сообщает характер свободной объединенности тем особенным чувствам и представлениям, в которых он выражает себя»³²⁸.

Итак, суммируем наиболее существенные черты **структурно-семантического инварианта лирико-поэтического высказывания** — своеобразного аналога музыкально-риторической диспозиции в контексте антириторического XIX столетия, — как он теоретически обоснован русским филологом и переводчицей Т. Сильман (на основе вышеприведенных принципиальных положений эстетики Г. В. Ф. Гегеля) и часто встречается в инструментальных сочинениях композиторов-романтиков:

- отражение особого, психологически насыщенного и в то же время лаконично выраженного, «мига постижения» поэта, необычного состояния «концентрированной душевной настроенности» («konzentrierte Stimmung des Gemüts»), или «сердечной концентрации» («Konzentration des Herzens») (Г. В. Ф. Гегель)³²⁹. Этой для поэзии внетекстовой «ауре» лирического художественного высказывания в музыке иногда может соответствовать короткое выразительное вступление (первые такты Ноктюрна *cis-moll* посм. соч., меланхолическая созерцательность которого имеет отдаленным прообразом Прелюдию *cis-moll* из I тома баховского W. Kl.);
- наличие фиксированной, постоянно возвращающейся субъективно предопределенной «основной точки отсчета», некоего «презенса изложения» — «сейчас» и «здесь» лирической концентрации. Ее эквивалентом у Ф. Шопена, например, служит интонационное *initio* многих мелодических тем лирических произведений, особенно минорных, в виде чистой квинты или ундецимы — интервально-интонационного знака «одиноким души поэта» — мазур-

³²⁸ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: Т. 3. М., 1971. С. 515–516.

³²⁹ Отсюда — повышенная интонационно-смысловая напряженность лирико-поэтического текста, присущая этому роду поэзии «теснота стихового ряда» (Ю. Тынянов), «перенаселенность стихового пространства» (Т. Сильман).

ки, ноктюрны, вальсы и даже скерцо (см., в частности *cis-moll*'ную тему среднего эпизода в Скерцо № 2 *b-moll*);

- излучение из указанной «точки отсчета» — поэтического настоящего — пространственных или временных проекций в объективно-эмпирический мир, в прошлое или будущее; именно эту функцию выполняет у Ф. Шопена введение контрастного бытового жанра — мазурочной «второй середины» простой трехчастной формы в Ноктюрне *cis-moll* посм. соч., хорала в средней части Ноктюрна *g-moll* op. 37 № 1, — или различных жанровых наклонений в рамках одного жанра: «мазурки в мазурке», «вальса в вальсе» и т. д.; в средней части *b-moll*'ного Скерцо подобную трансформацию претерпевает вальс (от медитативно-хоральной распевности в *cis-moll* к инструментально-блестящему «кружению» в *E-dur*);
- частое выстраивание целых циклов лирического «дыхания», неоднократно проделывающих путь от внутреннего к внешнему, от настоящего к воспоминаниям о прошлом или мечтам о будущем, как в стихотворении А. Пушкина «Подъезжая под Ижоры». Такого рода индивидуализированная музыкальная композиция — **одночастная цикличность лирического рода** — находится, например, в шопеновской Мазурке *h-moll* op. 33 № 4, или в Вальсе *a-moll* op. 34 № 2 (исходя из традиционной классификации музыкальных форм, удовлетворительно объяснить шопеновскую логику здесь весьма проблематично);
- распадение произведения на две части: той, где происходит собирание и накопление фактов реальности («эмпирической»), и обобщающей, с гораздо меньшим объемом, но большей значимостью, нередко заключающей смысловой «толчок», сдвиг, краткий и выразительный вывод (так называемая пуанта — концовка с остроумным выражением, афористической мыслью или неожиданным выводом); яркими ее примерами из фортепианных произведений Ф. Шопена могут послужить хоральные окончания ноктюрнов *b-moll* № 1 op. 9 и *g-moll* № 3 op. 15 или трагический речитатив в конце Ноктюрна *H-dur* op. 32 № 1³³⁰, а также контраст оцепенения и внезапного решительного движения в последних тактах Мазурки *h-moll* op. 33 № 4.

При всем бесконечном разнообразии своих конкретных литературно-поэтических воплощений, описанный структурно-семантический инвариант лирического высказывания встречается у самых разных авторов независимо от эпохи и национальной принадлежности.

³³⁰ В курсах анализа музыкальных произведений в Московской консерватории жива традиция рассматривать этот Ноктюрн как инструментальный аналог оперной сцены, включающей арию с ригурнелем, дуэт-согласие и трагический речитатив-развязку.

Т. Сильман указывает в связи с этим на стихи А. Ахматовой, японские хокку XVI века, поэзию И.-В. Гёте, А. Пушкина и М. Лермонтова. Мы проиллюстрируем его в одном из самых распространенных вариантов — смысловом движении от настоящего в прошлое с заключительной неопределенной «остротой» (пуантой) — в стихотворении «Старинная песня у камина» Г. Гейне, столь близкого Ф. Шопену (пуанта содержится в двух последних строчках последней строфы):

Воет вьюга-завируха,
Бьются хлопья о стекло.
А в моей каморке сухо,
И уютно, и тепло.

Как приятно у камина
В тишине мечтать, когда
Бормоча напев старинный,
В котелке кипит вода.

Кот лениво лапы греет
И мурлычет в полусне.
А в камине пламя реет...
Как-то странно стало мне.

И встает из дали дальней
Позабывший век былой
С пестротой карнавальной
И отцветшей красотой.

Дамы, ласковы и чинны,
Томно знак мне подают.
В буйной пляске арлекины
Скачут, прыгают, поют.

В бликах лунного сиянья,
Белораморно-чисты,
Дремлют в парках изваянья
И колышутся цветы.

Выплыл замок из тумана
В блеске факельных огней,
И под грохот барабана
Гонят всадники коней.

Вот уже труба пропела,
Мчатся рыцари вперед...
Ах, вода перекипела,
И мяучит мокрый кот!

(перевод Л. ГИНЗБУРГА)³³¹.

Каким образом лирическая диспозиция проявляется на уровне композиционных и жанровых закономерностей отдельно взятого произведения лирически-**музыкального**, мы покажем на примере Ноктюрна *cis-moll* посм. соч. Ф. Шопена, сопоставив его с одним из сонетов А. Мицкевича (табл. 5).

³³¹ Гейне Г. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1956. С. 242–243.

Таблица 5

А. Мицкевич	функции лирической диспозиции	Ф. Шопен
	настройка на состоя- ние «сер- дечной концен- трации»	вступление
Как ты бесхитроствна! Ни в речи, ни во зоре Нет фальши. Ты сердца влечешь не красотой, Но каждому милы твой голос, облик твой, Царицей ты глядишь в пастушеском уборе.	настоящее	тема (cis-moll)
Вчера текли часы в веселье, в песнях, в споре, Твоих ровесниц был прелестен резвый рой. Один их восхвалял, и порицал другой, Но ты вошла — и все, как в храме, смолкло вскоре.	прошлое	первая песенная середина (A-dur — Gis-dur)
Не так ли на балу, когда оркестр гремел И буйно все несло и мчалось в шумном зале, Внезапно танца вихрь застыл и онемел.		вторая танце- вальная середина (Gis-dur)
И стихла музыка, и гости замолчали, И лишь поэт сказал: «То ангел пролетел!» Его почтили все — не все его узнали. <i>(перевод В. Левика)³³².</i>	«пунта»	внезапная оста- новка на квази- импровизацион- ном арпеджио с фермой (Gis-dur)
	настоящее	реприза темы (cis-moll) Кода (арпеджио в Cis-dur с фермой)

Обращает на себя внимание тот знаменательный факт, что лирико-поэтическая диспозиция у Ф. Шопена в наибольшей мере оказывается сопряженной со сферой танцевальных жанров, или, по выражению Г. Лейхтентритта, «идеализированных танцевальных форм». Знаменательность его видится нам в том, что композитор тем самым гениально реализовал заложенное еще ранним литературно-поэтическим романтизмом особое понимание и восприятие танца — восприятия над безлико-серой повседневностью, музыкальной метафоры свободного, «вертикально» взмывающего в небеса полета человеческой души, преодолевающей материальные оковы земного тяготения. В одном из писем Б. Брентано к брату читаем такие строки: «Моя душа — страстная танцовщица, она скачет себе под внутреннюю

³³² Мицкевич А. Стихотворения. М., 1974. С. 100. Возвращение к «настоящему» у Ф. Шопена, в отличие от А. Мицкевича, обусловлено универсальной закономерностью интрамузыкальной семантики — репризностью формы с неизменным эффектом прекрасной закругленности, эстетического совершенства.

танцевальную музыку, которую слышу только я и никто другой. Все кричат, что я должна успокоиться, и ты тоже, но моя душа, радуясь танцу, не слушает вас...» Ж. Жубер в своем дневнике (19 марта 1802 г.) пишет: «Необходимо, чтобы танец давал, если можно так выразиться, представление о бестелесной легкости и гибкости. Достоинством всех изящных искусств должно стать исполнение одной задачи: они должны дать возможность вообразить душу посредством тела»³³³. Дополним сказанное и размышлениями Г. фон Клейста. Продолжая разговор о парадоксальном предпочтении танцующей куклы живому танцору, герой его эссе говорит следующее: «Вдобавок... у этих кукол есть то преимущество, что они **антигравны**. О косности материи, этом наиболее противодействующем танцу свойстве, они знать не знают, потому что сила, вздымающая их в воздух, больше той, что приковывает их к земле... Куклам, как эльфам, твердая почва нужна только для того, чтобы ее **коснуться** и заново оживить полет членов мгновенным торможением, нам она нужна, чтобы **постоять** на ней и отдохнуть от напряжения танца: самый этот момент, конечно, не является танцем, и единственное, что с ним можно сделать, — это по возможности свести его на нет»³³⁴. А поэтому, вспомнив о противоположном, дьявольском танце — «Мефисто-вальсе» Ф. Листа или «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, — можно прийти к обобщающему заключению, что в романтическом XIX столетии бытовая танцевальность — важнейшая часть соносферы любой исторической эпохи в сравнении с религиозно-космологической объективностью своего воплощения в музыкальном барокко и игрового у венских классиков (Номо ludens менуэтов и скерцо) — претворяется в двух новых семантических аспектах: поэтически-возвышенном (линия: Шуберт — Шопен — Брамс, в XX веке во многом — Прокофьев) и демоническом (линия: Берлиоз — Лист — Вагнер — Малер, далее продолженная Д. Шостаковичем и А. Шнитке), и завершается гениальным синтезом их обоих в музыке А. Скрябина (4-я фортепианная соната ор. 30, «Сатаническая поэма» ор. 36).

В плане влияния поэзии на инструментальную музыку трудно пройти мимо жанра интермеццо у И. Брамса, имея в виду поздние егоopusy. С одной стороны, здесь в произведениях композитора, бывшего знаменем классицизирующего академизма Лейпцигской школы, перед нами — «абсолютнейшая „absolute Musik“», стремящаяся к семантической венаходимости, реализация идеи музыки «в себе и для себя» (ведь по самому своему определению интермеццо, не связанное с концептуальностью симфонических или сонатных

³³³ Цит. по кн.: Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М., 1993. С. 89, 91.

³³⁴ Клейст фон Г. О театре марионеток // Клейст фон Г. Избранное. М., 1977. С. 515.

форм, есть музыка «между чем-то и чем-то», «чистое» высказывание в звуках, неперебиваемое на естественный язык). С другой стороны, воспринимая брамсовские интермеццо как музыку, находящуюся «между двумя мирами», где отражено драгоценнейшее для любого романтика (даже столь классического как И. Брамс) состояние переходности, в моменты которого перед его внутренним взором начинает сиять свет Истины, в них вполне обнаруживается и глубочайшая символичность.

По мысли М. Юдиной, у И. Брамса «многие из прекраснейших его созданий этого жанра являются *элегиями*, а некоторые — *гимнами*»: «мы констатируем в интермеццо Брамса чеканно, соразмерно, концентрированно, непререкаемо, безупречно построенные подобию песен, элегий, сонетов, гимнов, идиллий, где напряжение сердца или созерцание и размышление ума неотделимы от интонационно-ритмической структуры, как сияние света... от звезды или благоухание от цветка»³³⁵. Сравнивая И. Брамса с С. Боттичелли (!), М. Юдина говорит о том, что оба они «помещены на пороге жизни и смерти, никого не осуждая и не осудив. И поразительная колористика, истинная интенсивность сущности цвета (своего рода „удар цвета без модуляции“) ... перекликается иной раз с ярчайшим неожиданным звуковым феноменом у Брамса, аккордовым рядом, внезапным появлением новой темы или ее... поразительной реконструкцией»³³⁶.

В трактовке М. Юдиной содержание поздних интермеццо И. Брамса таково:

- **ор. 116 № 2 a-moll (1880):** сербская песня, «одна из бесчисленных „Песен девушки“, покинутой, обманутой или выданной за нелюбимого», где есть «интермеццо в интермеццо»: «в центре пьесы ритмическое поле сжимается, вместо 3/4 появляются 3/8, и в безутешном кружении шестнадцатых, в зигзагах и изломах высоко помещенных интонаций, наподобие умоляющих рук обиженной или жемчужного ожерелья слез, до удушья сжимающих сердце, мы как бы слышим „почему, почему, почему?!“ Стенания о несправедливости, о незаслуженности своей скорбной участи; затем 9 тактов — призрачное „утешение“ в A-dur, „Фата Моргана“ надежды; она не сбывается, 6-титактовый аккордовый ход в щемящем хроматизме — и снова изначальная безутешная доля. Композиция закругляется, возвращается к неизбывной обиде, и для этой бедной Гретхен ни в земном ее бытии, ни Брамсом не написана вторая часть „Фауста“»;

³³⁵ Юдина М. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978. С. 245; Юдина М. Шесть Интермеццо Иоганнеса Брамса // Мария Юдина. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.—СПб, 1999. С. 236.

³³⁶ Юдина М. Шесть Интермеццо Иоганнеса Брамса // Мария Юдина. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.—СПб, 1999. С. 238.

- **op. 117 № 1 Es-dur (1892)**, по признанию композитора, «колыбельная песнь моей скорби» с предпосланным эпиграфом «Спи, сладко спи, дитя мое, Чтоб не видать мне слез твоих!»: «поражает замкнутый круг, символ равновесия, покоя и тишины», а в связи с es-moll'ной средней частью М. Юдина вспоминала слова А. Пушкина, вложенные в уста Моцарта из «Моцарта и Сальери»:

Вдруг виденье гробовое,
Внезапный мрак иль что-нибудь такое...;

- **op. 118 № 2 A-dur (1892)** — «здесь мы уже не на пути, не на пороге „мировой гармонии“, а как бы в ней самой». Но и тут — «интермеццо в интермеццо» — эпизод в fis-moll, где «пред нами — идея Памяти, Вечной Памяти... Просветленное Былое»;
- **op. 118 № 6 es-moll (1892-1893)** с остинатно проводимым интонационным зерном — фрагментом «Dies irae»: «во множестве ритмических модификаций, в перестановках центра тяжести, в перемещениях интонаций, в нагромождении чужеродных гармоний — мы слышим подобие отчаяния души и человеческой судьбы об участии своей утрачиваемой жизни. Неправильное, несправедливое былое терзает память и сердце. Но этими огромными дугами аккордов через всю клавиатуру, в немыслимом диапазоне стремительных модуляций, истерзанная личность, вернее, ее обломки, даже опилки, подбираются примиряющими гигантскими крылами архангелов»;
- **op. 117 № 2 b-moll (1892)** и **op. 119 № 2 e-moll (1893)**: общее в них — исчезновение «земного тяготения» («Интермеццо b-moll находит свою тонику лишь в предпоследнем такте сочинения, в такте 84-м, скитаясь в загадочно-сумрачных, то горьких и горестных, то мгновенно-неожиданных, призрачно-светлых интонациях»), а также — «искание правды в целом, удивление, вопрошание, поиски и своего жребия, и разгадки причины скорби мира („Causa mali“), и вообще непостижимых уму тайн вселенной»³³⁷.

Со своей стороны отметим возможную связь фортепианных интермеццо И. Брамса с жанром античной поэтической элегии не только в образном, но также в структурно-метрическом и композиционном отношении (правда с музыкально-репризной «коррекцией»). Так, преобладающая трехдольность брамсовских интермеццо может быть отражением дактилических пентаметра и гексаметра античных элегий (композитор отлично знал античную метрику, о чем свидетельствует, в частности, сапфический одиннадцатисложник его «Песни Сапфо»), а почти обязательное наличие среднего контрастного эпизода — «интермеццо в интермеццо» — возможно, имеет отношение

³³⁷ Юдина М. Шесть Интермеццо Иоганнеса Брамса // Мария Юдина. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.—СПб, 1999. С. 243–249.

к семантической амбивалентности этого лирико-поэтического жанра, проникнутого смешанным чувством радости и печали, часто — в форме особого «элегического дистиха»³³⁸.

К гениальным прозрениям М. Юдиной хотелось бы добавить и наши наблюдения над **Интермеццо оп. 119 № 1 h-moll (1893)**. Помимо явно выраженной тональной семантики (скорбно-ламентный, пафосно-трагический h-moll с фигурой *katabasis* здесь И. Брамс следует немецкой традиции, заложенной еще И. С. Бахом в h-moll'ной Высокой Мессе, а далее продолженной Л. Бетховеном в *Missa Solemnis*). Обратим внимание на главную интонационную составляющую этого произведения — данную в первом же такте нисходящую терцовую нить. Благодаря ей Интермеццо оп. 119 № 1 можно воспринимать в качестве особой «*элегии смерти*» (кстати, само слово «элегия» происходит от *греч.* «элегос» — траурное пение в сопровождении авлоса). Повисая вначале гроздьями диссонантно-томительных нон- и ундецимаккордов, лишь в самом конце репризы она замыкается долгожданной тоникой, образуя тем самым «смертельный круг терций» — символическое выражение идеи успокоительного замыкания земного человеческого пути. Такая точка зрения подтверждается тем обстоятельством, что Интермеццо h-moll интонационно близко не только главной партии I части 4-й Симфонии И. Брамса³³⁹, но и его песне № 3 «О, Tod!» («О, смерть!») из «Четырех строгих напевов» для баса и фортепиано на библейские тексты оп. 121 (1896), где мысль о «смерти горестной» выражена с помощью тех же нисходящих терций, а также первой органной хоральной прелюдии из оп. 122 (1896) — «Mein Jesu» (см. нотные примеры 88а, б, в, г).

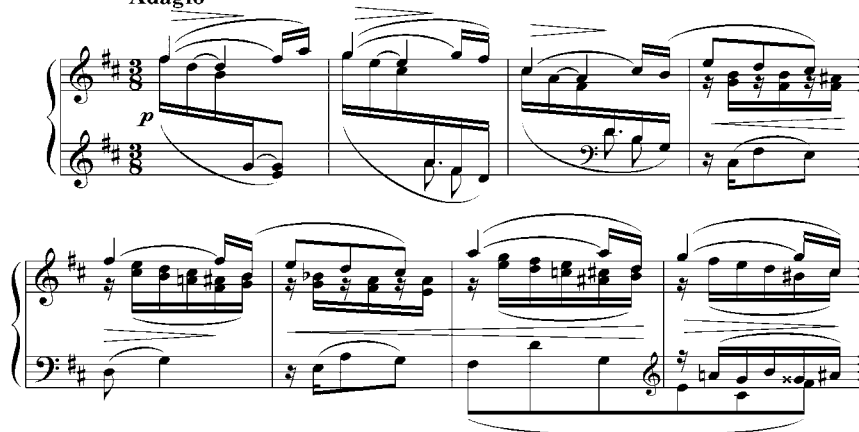
Более того, при пристальном взгляде на интонационно-лексическую «генетику» терцового тематизма Интермеццо в нем обнаруживаются следы и известного нам по анализу клавирных произведений И. С. Баха «символа искупительного вочеловечивания», «связанного» в нисходящее движение по звукам минорного трезвучия в *Et incarnatus* из Высокой мессы (в той же тональности h-moll), в заключительном номере «Страстей по Матфею» («Положение во гроб»), а также в прелюдии es-moll из I тома W. Kl. («Снятие с креста», по

³³⁸ Подробнее об этом см.: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 350–351. Нашу мысль подтверждает и М. Друскин, который отмечает, что брамсовские интермеццо оп. 116–119 «проникнуты чувством сдержанной скорби или просветленной печали — они близки по духу лирико-философским песням позднего Брамса. Здесь раскрываются личные, интимные грани душевной жизни автора — это словно его дневниковые записи, лирические монологи» (Друскин М. И. Брамс. Л., 1988. С. 74).

³³⁹ Ее верная образная характеристика дана Е. Царёвой: по причине отсутствия вступления «первые такты симфонии воспринимаются не как начало, а как печально-усталое продолжение безначального, извечного пути — простого и общего удела многих» (Царёва Е. М. Иоганнес Брамс. М., 1986. С. 259–260).

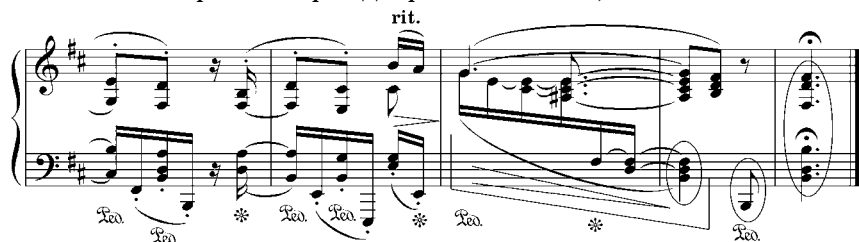
88a

И. Брамс. Интермеццо оп. 119 № 1 h-moll, начальные такты



88б

И. Брамс. Интермеццо оп. 119 № 1 h-moll, заключительные такты

88в И. Брамс. «Четыре строгих напева» оп. 121, № 3 «O Tod, wie bitter bist du»
Grave

88г

И. Брамс. Тема из хоральной органной обработки
оп. 122 № 1

Mein Je - su, der du mich

Б. Яворскому). Не менее любопытно, что от И. Брамса она далее переходит в главную тему (серию) Скрипичного концерта А. Берга — произведения, как известно, также несущего трагическую концепцию и посвященного безвременной смерти 19-летней Манон Гропиус, доче-

ри Альмы Малер, — «Памяти Ангела» (влияние И. Брамса на всех представителей нововенской школы общеизвестно).

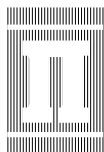
Во многих из рассмотренных нами случаев (в первую очередь у Ф. Шопена и Р. Шумана) вторжение логики словесно-художественного выражения или разветвления оригинальной философско-поэтической идеи в сферу заложенных классиками музыкально-композиционных норм приводит, казалось бы, к внутреннему «разложению», «размыванию» стройной архитектурной (а подчас и тонально-гармонической) выверенности последних. Но нет ничего странного в том, что возникающее в итоге великолепное целое музыкального произведения отнюдь не производит впечатления ущербности или неорганичности. Напротив, непосредственность восприятия необычных с точки зрения «классической» *absolute Musik* явлений, в частности композиционной полиморфности и полижанровости, коренится в жизненно-естественном и необходимом на новом этапе развития европейской музыки воплощении художественных принципов столь же жизненно-непосредственного литературно-поэтического высказывания. Так открытая в XIX веке для инструментальной музыки новая экстрамузыкальная семантика (исходящая теперь уже не от отвергнутых романтиками «строгих» риторических предустановлений или религиозно-символических соответствий предыдущих столетий, а от образцов различных родов «свободного» словесного творчества — эпико-драматического, лирического) становится порождающей для семантики интрамузыкальной и приводит к романтически «чудесному» поэтическому преобразению привычных средств выразительности — ладогармонических, жанровых, композиционно-формообразующих... Видимо, поэтому и совершенно справедливы (по крайней мере относительно первой половины XIX века) слова С. Фейнберга: «Музыка становится свободно-элегичной, как выражение внутренней мысли, не подчиненной силам необходимости, связанным с пластическим воплощением и конкретным звучанием... Музыка умолкает, превращаясь в условный язык немых буквенных обозначений... Единство музыкального образа расшатывается движущимся смыслом скрытых звуковых символов. Музыка устремляется к новому слову, чтобы связать ответшую форму, разрушенную в огне последних свершений... Таким образом перед нами встают... затемненные в своих очертаниях, рождающиеся на мгновение в индивидуальной интерпретации музыкальные наброски. Новая лирика умаляет величие пластической формы. Музыка становится более интимной. То, что раньше было выражением духа, становится языком души, чуждой стихийности космических переживаний и мощного устремления к реальности и общезначимости»³⁴⁰.

³⁴⁰ Фейнберг С. Судьба музыкальной формы // Фейнберг С. Е. Пианист. Композитор. Исследователь. М., 1984. С. 79.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

1. ПРОБЛЕМА СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ МУЗЫКИ XX ВЕКА



переходя в следующий, в широком смысле слова, современный музыкально-художественный «зал» и явно выделяя на слух представленные в нем шедевры, отнюдь не уступающие музыкальным свершениям прошлого, мы, в силу инерции восприятия уже пройденной анфилады великих эпох в истории европейской музыки, вновь ожидаем встретиться с привычной и столь комфортной для нашего разума упорядоченностью его внутреннего устройства, пускай по-своему, по-новому выраженной. Однако ожидания эти, по крайней мере на первый взгляд, совершенно не оправдываются. Даже сейчас, когда хронологические сроки XX столетия фактически исчерпаны, интерьер его музыкального «зала» в наших глазах по-прежнему выглядит необычайно пестрым и запутанным в своих внутренних противоречиях.

В самом деле, давно уже стали банальными в их явной очевидности рассуждения о том, что развитие музыкального искусства в XX веке принесло с собой невиданное многообразие подчас диаметрально противоположных друг другу техник музыкальной композиции. Сознательно воплощаемые экспрессивные «знаки хаоса» (свободная атональность, звуковысотно недифференцированная сонористика, тембро-шумовые эффекты, алеаторика) мирно уживаются со вновь обретенными «знаками космоса» (двенадцатитоновая хроматическая тональность, неомодалность, серийность, сериальность), порой даже в рамках одного произведения. Понятие полифонии необычайно расширяет свои владения и переходит из специфической для нее композиционно-технологической сферы в ранг универсального принципа художественного мышления, общеэстетической категории³⁴¹: «поли-тональность», «поли-ладовость», «поли-техни-

³⁴¹ См.: Франтова Т. В. Полифония в русской советской музыке 60–70-х годов: Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 1986.

ка» (Ю. Холопов), «поли-стилистика» (ряд можно продолжить). Может показаться даже, что неприемлемый ранее крайний плюрализм и методов сочинения музыки, и способов ее исполнительского воссоздания, и типов ее слышания становится угрожающим для целостности самой европейской музыкальной культуры, где теперь в поистине вавилонском столпотворении стилей, традиций, жанров и форм сосуществуют абсолютно противоречащие, но ценностно равноправные точки притяжения: театрализованные представления авангардного хэппенинга (Дж. Кейдж, М. Кагель) — и сознательное преломление многовековых устоев классического музыкального мышления (И. Стравинский, П. Хиндемит, С. Прокофьев); традиционное западное концертно-сосредоточенное индивидуальное слушание музыки (за примерами ходить далеко не надо) — и восточная коллективная медитация (К. Штокхаузен); декларируемая бессмыслица музыкального футуризма, брюттизма и дадаизма (Э. Сати, А. Авраамов) — и точная, математически-выверенная, «высокая» по духу структурность нидерландской полифонии (композиторы нововенской школы и их сериальные последователи в послевоенной Франции и Германии).

Удовлетворительно объяснить этот феномен вряд ли удастся ссылками на объективную имманентную логику развития самой европейской музыки, направленной на выявление своих ранее нереализованных акустически-выразительных возможностей, либо вырвавшимся на свободу субъективизмом творческой воли ее создателей. Дифференцированность и разомкнутость отдельных составляющих музыки XX столетия являются отличительными характеристиками современной культуры в целом, когда благодаря развитию коммуникаций мир стал как никогда до этого тесен, а человек постоянно находится на пересечении множества разнородных информационных воздействий. На это справедливо указывает французский социолог и культуролог А. Моль: по его мысли, современная культура, в отличие от культуры классической, в основе своей картезианской, т. е. логически упорядоченной, — «„мозаичная“, потому что... представляется по сути своей случайной, сложенной из множества соприкасающихся, но не образующих конструкций фрагментов, где нет точек отсчета, нет ни одного подлинно общего понятия, но зато много понятий, обладающих большой весомостью.

Эта культура уже не является в основном продуктом университетского образования, то есть некоторой рациональной организации; она есть итог ежедневно воздействующего на нас непрерывного, обильного и беспорядочного потока случайных сведений»³⁴².

³⁴² Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973. С. 45.

Тем самым вырисовывается некий парадокс — результат скорее аберрации научно-исторического зрения, нежели позитивно-созидающего восприятия и размышления. Суть его — в единственной за всю новоевропейскую историю европейского искусства и его теоретического осмысления незаметной *подмене качественно-стилевого* осознания или самосознания эпохи (наподобие Ренессанаса, барокко или классики) истолкованием чисто внешним, *количественно-хронологическим* («XX век»). Не случайно и теория ритма «первичных» и «вторичных» стилей эпох, выдвинутая академиком Д. Лихачевым, внезапно обрывается в его рассуждениях XIX веком, оставляя век XX «за скобками» — такова безмолвная констатация принципиальной невозможности нахождения в культуре и вырастающем на ее основе искусстве этого столетия, в том числе и музыкальном, желанных «точек опоры» для сколько-нибудь устойчивой ориентации во множестве его содержательно-стилевых ликов (а порой и изменчивых личин)! Сложившееся положение вещей едва ли можно признать удовлетворительным, особенно в виду наступившего века XXI (правда, лишь хронологически), художественные реалии которого еще менее предсказуемы. Становясь на непростой путь его преодоления, рассмотрим музыку XX столетия с самых общих позиций и выделим в ней два главных ценностных ориентира: *модернизм* и *неоклассику*³⁴³.

2. МОДЕРНИЗМ И НЕОКЛАССИКА. НЕОКЛАССИЦИСТСКИЙ ЭТОС СТИЛЕВЫХ МОДЕЛЕЙ В МУЗЫКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (И. СТРАВИНСКИЙ, А. БЕРГ, Д. ШОСТАКОВИЧ)

Начиная с первого из них, придется сделать небольшое отступление. К нему нас принуждает то обстоятельство, что слово «модернизм» в современном русском языке продолжает нести на себе нелегкий груз ассоциаций с пресловутым пугалом отечественной эстетики советского периода, когда под ним подразумевалось, в сущности, все то, что выходило за рамки консервативно понятой традиции. В таком значении «модернизм» был фактически сино-

³⁴³ В научной литературе о музыке XX века в последнее время укоренилось представление об Авангарде-I и Авангарде-II, т. е. о двух волнах Новой музыки, относящихся, соответственно, к периодам 10–20-х гг. и 50–60-х гг. (см., в частности: *Холопов Ю.* О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. ст. М., 2003). Для нас термин «модернизм» предпочтительнее, ибо видится и обобщающим относительно любого авангарда XX столетия, и способным органично связывать музыку с общехудожественными процессами истекшего столетия, и имеющим за собой более богатую традицию содержательно-эстетического обоснования.

нимичен «формализму» — важнейшему критерию оценки в системе реакционной сталинско-ждановской культурной политики, под который попадали все те значительные художественные явления, что с недалеких эстетических позиций законодателей такой политики казались «непонятными» и «чуждыми» в свете построения «нового общества»: и экспрессивно-заостренные оперы Д. Шостаковича («Нос», «Катерина Измайлова»), и классически стройная поэзия А. Ахматовой, и сатирическая проза М. Зощенко, и уж тем более подавляющее количество произведений, созданных писателями, художниками и композиторами «загнивающего буржуазного Запада» (вплоть до начала 50-х гг. XX века — по понятным современникам идеологическим причинам, к искусству не имеющим ровным счетом никакого отношения, — в СССР среди них негласно значился не только эмигрировавший Н. Метнер, между прочим выражавший воинствующе *анти*модернистские взгляды³⁴⁴, но даже великий русский традиционалист С. Рахманинов)³⁴⁵. Ситуация за рубежом была немногим лучше, что отмечал еще И. Стравинский: «все, что кажется... критикам неясным и туманным, автоматически относится к области модернизма»³⁴⁶. Крайний субъективизм и профессиональная несостоятельность такого навязанного извне подхода к искусству нынче очевидны, но ровно в той мере, в какой назрела и необходимость перевести до недавнего времени коллективную мифологию «модернизма» на иной, трезвый и рациональный язык, очертить дозволенные ему пределы в ряду иных полноценных понятий, позволяющих, по возможности объективно, вместить содержание идей определенного музыкально-исторического этапа.

Итак, слово «modernus» (*лат.* новый, современный) в европейском словоупотреблении известно еще с конца V века н. э., когда им стали обозначать только что обретшее статус официальной христианской религии настоящее — в отличие от языческого римского прошлого. Изначально заданный ему смысл — сознание эпохи, сопоставляющей себя с античным культурным наследием (в широком смысле), — в последующие века не претерпел сколько-нибудь существенных изменений, поэтому и во времена Карла Великого, и в переломном от Средневековья к Возрождению XII веке, и даже

³⁴⁴ См.: Метнер Н. Мода и муза. Париж, 1935.

³⁴⁵ Например, в насыщенной интереснейшими наблюдениями дважды изданной статье М. Михайлова «О классицистских тенденциях в музыке XIX — начала XX века» необходимой во время ее написания данью советской идеологической нелепице является утверждение о неоклассицизме как одном из ответвлений... «современного нам модернизма»! (Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990. С. 190).

³⁴⁶ Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 44.

в эру европейского Просвещения понятие «модерн», варьируясь, не изменяло генетически заложенному в нем основному значению. Однако в конце XIX — начале XX вв. в искусстве в связи с ним возникает несколько иная ситуация, которую трудно понять вне ее соотношенности с генеральными линиями развития европейской художественной культуры последнего тысячелетия, а именно — ее прогрессирующей автономизации и десакрализации³⁴⁷. В самых общих чертах их картину можно представить следующим образом.

После длительного периода существования искусства в условиях средневекового «синтеза храмового действия» (П. Флоренский) эпоха европейского Возрождения впервые ставит его в ранг области, являющейся, наряду с религией, прерогативой божественно-прекрасного. Тем самым имплицитно был указан и путь его обмирщения — освобождения от обязательных формальных духовно-религиозных связей, что после временного барочного теоцентрического «отступления» и произошло в сравнительно скором будущем: в ходе XVIII столетия статус автономности от официальных форм отправления христианского культа или аристократически-придворного быта быстро приобретают литература, изобразительное искусство и музыка. Апогей в устремлении европейского искусства и к технологической, и к социальной самостоятельности приходится на середину XIX столетия, причем «своеволие эстетического» проявляется именно таким его светским образом, какой сам принимает на себя функции религиозного служения, не подвластного большинству непосвященных (в музыке ему в равной мере способствовали и сопровождающий ее романтический образ «отвергнутого и непонятого толпой» художника, который принимал в своих первых биографиях и И. С. Бах, и повсеместное распространение социального института публичного концерта — светского аналога духовно-религиозного ритуала). Тогда же возникает и концепция «*l'art pour l'art*» (фр. искусство для искусства) — идеологическое и практическое закрепление хорошо известного философского тезиса И. Канта об эстетическом как «удовольствии без цели», «удовольствии, свободном от всякого интереса» (о том, как далеко зашло искусство в своей отвлеченности от любой нехудожественной «цели» и «интереса», свидетельствует яркий эпизод публичного судебного процесса между выдающимся английским художником Дж. Уистлером — истцом, и критиком Дж. Рескиным — ответчиком, проходившем в Лондоне в ноябре 1878 г., когда впервые в истории европейской юридической практики предметом разбирательства стал, по существу, вопрос о праве искусства всегда и везде оставаться самим

³⁴⁷ См.: Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект // Вопросы философии, 1992, № 4.

собой вне зависимости от его отношения к природе, истории или обществу)³⁴⁸.

Однако, несмотря на то, что искусство и музыка XIX века, как мы уже показали, в то же время становятся беспрецедентно естественными в выражении жизненно-непосредственного, все же между самым искусством и окружающей его действительностью продолжают складываться односторонние отношения — реальная жизнь отнюдь не спешит ответить ему «взаимностью», не испытывает столь же интенсивного ответно-модифицирующего воздействия. В результате уже со второй половины XIX столетия неприкасаемая «абсолютность» европейского художественного творчества оборачивается его болезненной отверженностью и затаенной жаждой нового воссоединения с жизнью. В связи с этим вспоминается многое: и сетования Ш. Бодлера на враждебность искусства окружающему миру («Цветы зла»), и богоборческие литературные философствования о «сверхчеловеке» Ф. Ницше («Так говорил Заратустра»), и идея *Gesamtkunstwerk* (нем. синтетическое произведение искусства) Р. Вагнера, в поэзии продолженная попытками русского символизма «серебряного века» возродить античную мистериальную диалектику, с одной стороны, дионисийского экстаза, возводящего человека на Олимп божественного всеединства, с другой — нисходящего на него аполлонического трезвения (идея, отчетливо сформулированная Вяч. Ивановым, а музыкально выраженная А. Скрябиным в произведениях среднего и особенно последнего периода творчества), и, наконец, гениальное ретроспективное обобщение происходящего в искусстве рубежа XIX — XX вв. мировоззренческого «разлома» в романе Г. Гессе «Игра в бисер», его Касталии — замкнутой «башне из слоновой кости», размеренное, вплоть до структурированности всех моментов пространства и времени, абстрактно-отвлеченное спокойствие высокого духа которой исподволь разрушает «неправильный», «асимметричный» герой с символическим именем Дезидерио.

Поэтому если XIX столетие можно охарактеризовать как «век преломления жизни в искусстве», то столетие XX, напротив, начинается долгожданным «прорывом искусства в жизнь», поскольку единственно возможным на тот момент выходом из сложившегося положения стал «выброс» в общество накопившихся в нем за предшествующие

³⁴⁸ Поводом для судебного иска Джеймса Уистлера послужил оскорбительный отзыв на его картину «Ноктюрн в черном и золотом». Автор отзыва — Джон Рескин, профессор кафедры искусства Оксфордского университета — утверждал, что «самодовольный скоморох» посмел «нагло запросить двести гиней» за произведение, «где невежественное тщеславие художника столь смахивает на преднамеренное плутовство» и где он «швырнул горшок краски в лицо публики». Дело, в котором не посвященные в искусство присяжные не смыслили ровным счетом ничего, было выиграно Дж. Уистлером с компенсацией за убытки величиной в полшутку (см.: *Уистлер Дж. М. Н. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970*).

столетия «подпольных» энергий. В таких художественных течениях первых десятилетий XX столетия, как футуризм, брюттизм, дадаизм, сюрреализм или даже генетически связанный с поздним романтизмом экспрессионизм по-разному, но сполна и выявилась *главная цель и идея модернизма XX века — уничтожить автаркию прежнего «изнеженного» искусства и в едином творческом порыве «опрокинуть» искусство в жизнь, а жизнь — в искусство*, вернуть ему утраченные в течение христиански окультуренных веков изначальные магически-суггестивные свойства³⁴⁹. В отличие от туманной символистской мечты об антично-первозданном художественном синтезе, так и оставшейся невоплощенной, модернизм не ограничивался одними лишь многочисленными литературными манифестациями с призывами к расторжению академических конвенций о границах эстетического и неэстетического, искусственного и жизненного, замкнутого художественного текста и веками противоположного ему контекста грубой материальной действительности. Теперь к «синтезу» приближались и практически — либо путем снятия векового «табу» на ранее культурно-«прирученные» иррациональные стороны выразительности (вспомним языческое пиршество полиритмов «русских» балетов И. Стравинского), либо еще радикальней, с помощью активного внедрения принципиально новых средств, связанных с достижениями технического прогресса и социальными катаклизмами (потому вполне закономерно и прямое взаимодействие некоторых модернистских течений в искусстве первой половины XX века — особенно в России, Италии и Германии — с политическими доктринами коммунизма или фашизма в их ранней, дототалитарной фазе).

Каждый чуткий художник начала столетия слышит повелительный зов к высвобождению скрытых выразительных сил своего искусства, экспрессивному обнажению его специфических основ. На заре эры европейского тонального мышления, в XVI — начале XVII вв., новой и вполне естественной была связь между **обретением** музыкальным произведением структурирующих его в единое целое тяготениями централизованной тональности — и открытой художниками Возрождения живописной линейной перспективой³⁵⁰. В другую эпоху, на рубеже XIX–XX вв., ей соответствует вполне объяснимая, но уже обратная взаимосвязь. Так же, но вслед за **исчезновением** функциональных гармонических отношений и тонической опоры, на смену которым в атональных опусах нововенцев

³⁴⁹ Поэтому и неосуществленный А. Скрябиным великий замысел постановки Мистерии на берегах Ганга с участием тысяч людей в объединенном действе музыки, поэзии, танца, архитектуры и света — проект уже вполне модернистский, хотя и генетически связанный с идеями русского символизма «серебряного века».

³⁵⁰ См.: Баранова Т. К проблеме композиции в музыке и живописи Возрождения // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научн. тр. Л., 1986.

приходит экспрессия темброокрашенных мотивов, вокального *Sprechstimme* или *Sprechgesang*, а у К. Дебюсси — «бесконечный тембромотив» и «чистый звук... с элементарно акустическим воздействием, независимым от художественного соединения звуков на функциональной основе»³⁵¹, — изобразительное искусство реализует давно вынашиваемую идею свободного парения «чистых» красок, геометрических фигур, плоскостей и линий вне сковывающих оков земного притяжения в старом иллюзорном трехмерном изображении (отказ от традиционной линейной перспективы в пользу перспективы объемно-сферической — на полотнах К. Петрова-Водкина, М. Шагал, или от миметического реализма — в цветофигурных композициях В. Кандинского и живописном супрематизме К. Малевича). До тех пор, пока не был выработан универсальный закон двенадцатитоновой серийной композиции, музыкальный экспрессионизм нововенцев смыкается с мнимым (с широких позиций) абстракционизмом изобразительного искусства: в обоих — живописно-красочная или музыкально-интонационная конкретика вибраций «оголенной души». Она и роднит содержание полотен В. Кандинского с произведениями А. Шёнберга и раннего А. Веберна, а Фр. Марка или О. Кокоски — с операми А. Берга (в России это по-своему преломляется в музыкальном языке С. Прокофьева 1910–1920-х гг. — Второй фортепианный Концерт, опера «Огненный ангел», впоследствии — в симфониях и балетах Д. Шостаковича 1920–1930-х гг.).

Впрочем, в музыке речь должна идти не только о разрушении функциональных основ классической тональности, а вместе с ней — «доброе старое» распевно-кантиленного тематизма и хорошо известной по словам А. Шёнберга «эмансипации диссонанса». Происходит всестороннее раскрепощение и иных средств музыкальной выразительности с их новой, ранее чаще всего второплановой, семантикой экспрессивного «шока», «удара»: это «эмансипация» и ритма (ошеломившая современников в 1913 г. «Весна священная» И. Стравинского, позже — инструментальная музыка Б. Бартока, О. Мессиана), и тембра (К. Дебюсси и его сонористические последователи во Франции и послевоенной Польше, отчасти — А. Шёнберг с идеей *Klangfarbenmelodie*, особенно развитой А. Веберном), и фактуры (например, примененные в 1912 г. еще совсем юным, 15-летним американцем Г. Кауэллом в пьесе «*Adventure in Harmony*» — «Гармонические приключения» — приемы извлечения на фортепиано кулаком, ладонью или всем предплечьем «*tone-clusters*», «звуковых гроздьев» — кластеров, впоследствии, под усиленным влиянием тембровых открытий К. Дебюсси, привившихся и на европейской почве — в частности в фортепианной

³⁵¹ *Westphal K. Die moderne Musik. Berlin, 1928. S. 49.*

и оркестровой музыке Б. Бартока³⁵² — и послуживших одним из важнейших толчков к послевоенному развитию сонористики).

Среди наиболее радикальных и последовательных воплощений модернизма XX века — итальянский и русский **футуризм** начала 1910-х гг. Непреодолимая тяга к заново обретенной мощи фонетизма искусства, к «пра-выразительности» откликается здесь фонизмом нового, живительно-самодовлеющего поэтического слова, выступающего в своей первобытной гипнотической силе вне обязательных для него синтаксических и традиционных семантически-опосредованных связей с «мертвой» действительностью культурного прошлого. Таковы принципиально антисимволистские опыты гениальных «будетлян» В. Хлебникова или В. Маяковского, в ранних стихах которых начисто «выбелены» все знаки пунктуации и чье кредо — «Самовитое Самоценное Слово» («нам слово нужно для жизни, — проповедовал В. Маяковский. — Мы не признаем бесполезного искусства», поэтому «слово не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — организм живой, а не только значок для определения какого-нибудь понятия»)³⁵³.

Центральный момент деклараций и практики футуристов и русских, и итальянских — безоглядное движение «вперед», к безбрежной художественной реальности, сплавленной с ширящейся реальностью урбанистической³⁵⁴. Приведем выдержки из «Футуристской речи к англичанам, произнесенной в Лицейском клубе в Лондоне» итальянским поэтом Филиппо Томмазо Маринетти (главой итальянских футуристов, будущим культурным сподвижником Б. Муссолини); фрагмент называется «Мы отрицаем наших учителей-символистов, последних любовников луны»:

«Мы негодуем на них за то, что они плыли по реке времени, непрерывно обращая головы назад, к отдаленному голубому источнику Прошлого, к *прежнему небу, где цветет красота...* Наши отцы символисты питали страсть, которую мы считаем смешной: страсть к вечным вещам, стремление к бессмертному и нетленному шедевр. Мы же, напротив, считаем, что нет ничего более низкого

³⁵² Известно, что Б. Барток явился организатором гастролей Г. Кауэлла в Париже в начале 1920-х гг. и испросил у своего американского коллеги разрешения использовать кластерную технику. Позже Г. Барток дал один из первых ее образцов в своей музыке в финале Фортепианной сонаты (1926). Сам Г. Кауэлл применял кластеры и в оркестровых пьесах — «Some Music» и «Some More Music» (1915–1916).

³⁵³ В. Маяковский. Без белых флагов. В. Нежданов. Футуристы. «Трудовая газета», Николаев, 26 января 1914 г., № 1419. (цит. по изд.: *Маяковский В. В. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 1. М., 1939. С. 370, 494).

³⁵⁴ Безоглядное — ибо «футуристы сами отвергают сегодня то, что ими было сделано вчера. С таким же пафосом футуристы выступают против своего же искусства, если оно становится мертвым и старым» (*Маяковский В. В. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 2. М., 1939. С. 666).

и жалкого, чем думать о бессмертии, создавая произведение искусства... История в наших глазах неизбежно фальсификатор или по крайней мере жалкий собиратель почтовых марок, медалей и поддельных монет... Прошлое по необходимости ниже будущего...». Поэтому, по мысли автора, в литературе и поэзии «надо во что бы то ни стало бороться» и «уничтожить» «четыре интеллектуальные яда: 1) болезненную и тоскливую поэзию расстояния и воспоминания; 2) романтический сентиментализм, струящийся лунным светом и поднимающийся к женщине — Красоте, идеальной и фатальной; 3) наваждение сладострастия с треугольником адюльтера, перца кровосмешения и возбуждающей приправой греха; 4) глубокую страсть к прошлому, усиленную антикварской и коллекторской манией»³⁵⁵ (чуть позже из «Облака в штанах» доносится знаменитое маяковское: «Долой вашу любовь! Долой ваше искусство! Долой ваш строй! Долой вашу религию!»). Мало того: нужно еще и «разрушить музеи», затопить их погреба и поджечь «полки библиотек»: ведь «война — единственная гигиена мира»!

Что же Ф. Т. Маринетти предлагал взамен? Поскольку, по его словам, «принцип футуризма есть полное обновление человеческой чувствительности под влиянием великих научных открытий», то «слезам красоты, нежно склоняющейся над могилами, мы противопоставляем резкий, острый профиль пилота, шофера и авиатора», «любовь к машине», «геометрию огромных мостов и фабрик», «царство божественного электричества» и «красоту скорости» — «абсолютно победоносную и окончательную эстетику больших локомотивов, спиральных тоннелей, броненосцев, миноносцев, монопланов Антуанетта и беговых автомобилей»³⁵⁶. Как справедливо заметил Ю. Кудряшов, «такие тезисы футуристской эстетики, как „беговой автомобиль... прекраснее чем победа Самофракии“ или „нет ничего прекраснее лесов строящегося дома“ отражали не просто большое субъективистское мировоззрение Маринетти, они являлись выражением нового технического века, в котором искусство, его средства и функции резко отличались от прежних, становились выражением

³⁵⁵ *Маринетти Ф. Т. Футуризм.* СПб., 1914. С. 78–79, 81.

³⁵⁶ *Маринетти Ф. Т. Футуризм.* СПб., 1914. С. 167, 79, 106, 92. В начале 1914 г. ему вторит В. Маяковский: «Поэзия футуризма — это поэзия... современного города. Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого... Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады домов, копоть и дым — вот элементы красоты в новой городской природе. Электрический фонарь мы чаще видим, чем романтическую луну... А самое главное, — изменился ритм жизни. Все стало молниеносным, быстротечным... Лихорадочность — вот что символизирует темп современности. В городе нет плавных, размеренных, округленных линий, углы, изломы, зигзаги — вот что характеризует картину города. Поэзия... должна соответствовать новым элементам психики современного города» (*Маяковский В. В. Собр. соч.*: В 12 т. Т. 1. М., 1939. С. 494).

индустриального прогресса, взгляда на мир как „движение, жизнь, борьбу, надежду“»³⁵⁷.

Прямой проекцией футуристской идеи «выражать музыкальную душу толпы, больших промышленных предприятий, поездов, трансатлантических пароходов, броненосцев, автомобилей и аэропланов» явился **брюитизм**, или искусство шумов (*bruit* — фр. шум). У его истоков стоял соратник Ф. Т. Маринетти — итальянский живописец Луиджи Руссоло. В датированном 1 марта 1913 г. манифесте «Искусство шумов» он писал, что «музыкальное искусство ищет амальгаму самых диссонирующих, самых странных и самых резких звуков... **Эволюция музыки параллельна растущему умножению машин**, участвующих в человеческом труде... музыка развилась, отыскивая более сложную полифонию и более значительное разнообразие инструментальных тембров и красок. Она попыталась получить самые сложные последовательности диссонирующих аккордов и подготовила, таким образом, **музыкальный шум**». Едко высмеивая симфонические оркестры — «госпитали анемичных звуков», автор манифеста призывал находить гораздо большее удовольствие в **«комбинировании шумов трамваев, автомобилей, экипажей и кричащей толпы, чем в слушании, например, „Героической симфонии“ или „Пасторали“**». «Мы будем забавляться, оркеструя идеально скрипящие на блоках двери магазинов, гул толпы, различные шумы железнодорожных станций, кузниц, прядилен, типографий, электрических мастерских и подземных железных дорог», — продолжал Л. Руссоло, добавляя, что «не следует забывать абсолютно новые шумы современной войны», дабы и их **«превратить в музыку и регулировать гармонически и ритмически»** (!). Далее художник выстроил таблицу шести категорий музыкальных шумов, которые, с его точки зрения, необходимо реализовать в новом футуристском оркестре механическим способом³⁵⁸ (табл. 6).

Таблица 6

1	2	3	4	5	6
Грохоты. Взрывы. Шум падающей воды. Плеск нырка. Ревы.	Свистки. Пыhtение. Сопение.	Рокоты. Бормотанье. Шорохи. Ворчанья.	Шипы. Трески. Жужжанья. Хлюпанья. Топоты.	Шумы ударов по металлу, дереву, коже, камням, глине и проч.	Голоса людей и животных, крики, стоны, вой, смех, хрип, рыдания.

³⁵⁷ Кудряшов Ю. В. Художественно-эстетические проблемы западноевропейской музыки XX века (рукопись). Л., 1985. С. 71.

³⁵⁸ Цит. по кн.: Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 209–211, 213–214.

Революционно-художественный пыл эпохи был столь неудержим, что от эстетической теории Л. Руссоло до ее практического воплощения не прошло и трех месяцев: уже 2 июня 1913 г. в Модене (Италия), в театре Сторки, он продемонстрировал перед 2000 зрителей первые в истории западноевропейской музыки шумовые аппараты, сконструированные им совместно с другим живописцем — Уго Пиацци, а 11 августа 1913 г. в «Красном Доме» Милана на первом футуристском концерте под управлением самого автора состоялось исполнение его «Четырех первых сетей шумов» под следующими названиями.

1. Пробуждение столицы.
2. Свидание автомобилей и аэропланов.
3. Обед на террасе казино.
4. Схватка в оазисе.

Шестнадцать оркестрантов-«шумистов» Л. Руссоло распределил на девять партий: трое «жужжателей», двое «взрывателей», один «громыхатель», трое «свистунов», двое «шуршателей», двое «булькателей», один «трещатель», один «скрипун» и один «хрипун». По словам анонимного очевидца, в этом произведении, «благодаря умелой вариации тонов, шумы теряют свой эпизодический случайный и подражательный характер и становятся абстрактными элементами искусства»³⁵⁹.

Общественный резонанс выступлений итальянских футуристов был весьма широк. 29 июня 1913 г. в соседней Франции Гийом Аполлинер восторженно откликнулся на них шокирующим «манифестом-синтезом» — «Футуристская антитрадиция», где, наподобие русской «Пощечины общественному вкусу» с лозунгом «сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с Парохода Современности» (В. Маяковский), призывал к упразднению театров, консерваторий, оркестров, заодно и всех традиционных музыкальных жанров и форм, вместо которых должна быть только музыка шумов, а всем композиторам прошлого, включая Л. Бетховена и Р. Вагнера, адресовал смачный «Плевок»³⁶⁰, в то время как Ф. Т. Маринетти с соратниками и выдающимися современниками (сам Г. Аполлинер, И. Стравинский, В. Кандинский, Ф. Леже, Б. Сандра и др.) были им увенчаны «Розой». Приезд Ф. Т. Маринетти в Россию в январе 1914 г. с целью установить контакты с русскими футуристами (с лекцией «О футуризме» он,

³⁵⁹ *Маринетти Ф. Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 218–219. Позже Л. Руссоло существенно рационализировал процесс извлечения шумов: в «Четырех пьесах для 19 шумовых инструментов» (1914) он применил для этого специальный инструмент, питавшийся от электроаккумулятора, — «интонарумори», а впоследствии избрал другие аналогичные инструменты — «румораармонию» и «руссолофон».

³⁶⁰ Если придерживаться оригинала дословно, то все они обобщены одним словом — «Merde» (*фр.* дерьмо).

помимо прочих мест, выступил и в Малом зале Петербургской консерватории) сопровождался бурной полемикой в печати: отечественные футуристы — Н. и Д. Бурлюки, В. Каменский, В. Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников — горячо отстаивали русский вариант футуризма и приоритет его открытия³⁶¹. Позже скандально знаменитым музыкальным воплощением футуристских опытов стал созданный Э. Сати в содружестве с Ж. Кокто и П. Пикассо балет «Парад» (Париж, 1917), где композитор использовал звучание двух сирен, пишущей машинки и револьверного выстрела, ввел в партитуру динамо-машину и генератор, имитировавший звуки самолета, а также предназначенный для натуралистического воспроизведения всплесков воды инструмент под названием *bouteillophon*, *flaques sonores* (фр. бутылофон, звучащая лужа). Спустя еще некоторое время, в 1922 г., в Советской России будет создана первая музыкально-«фабричная» композиция — «Симфония гудков» Арс. Авраамова³⁶².

В те же яростные 1910-е гг. эстафета идей музыкального футуризма и брюттизма была подхвачена другим, не менее радикальным модернистским течением — **дадаизмом**. Литературно-артистическое движение «Дада» оформилось 8 февраля 1916 г. в Швейцарии, в цюрихском художественном клубе «Кабаре Вольтер». Вынужденные эмигрировать во время войны в нейтральное европейское государство румынский поэт Т. Тцара, эльзасский живописец и скульптор Г. Арп (впоследствии вместе с А. Бретоном, Л. Арагоном, П. Элюаром и Л. Бунюэлем вошедшим в парижскую группу сюрреалистов), немецкие писатели Г. Балль и Р. Хюльсенбек провозгласили полное абстрагирование от традиционных форм как искусства, так и природы, логический иррационализм, принципиально антихудожественную бессмыслицу «дурашливой игры в ничто» (Г. Балль), призванную, ни много ни мало, «завоевать права новой действительности», «нового бытия». Благодаря демократической революции в Германии

³⁶¹ См.: *Маяковский В. В.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. М., 1939. С. 496–499.

³⁶² Брюттизму отдал дань также И. Стравинский в своей *Piano Rag-music* (1919), где, по верному замечанию Л. Гаккеля, есть «не только удар, но и шум. Фортепиано попросту теряет определенную высоту в случае кластерных созвучий *forte* в низком регистре — оно звучит совершенно как большой барабан (тт. 10, 13)» (Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976. С. 170). Со своей стороны, и футуристы слышали в «русских балетах» И. Стравинского унисон своей эстетике: как свидетельствовал С. Прокофьев в *Musical Observer* (New York, 1918. October): «В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане и мы много спорили об искусстве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. Мы в доме Маринетти играли для небольшой группы слушателей его четырехручное переложение „Весны священной“. Футуристы одобрительно относились к Стравинскому, так как из всех современных композиторов он наиболее близко подошел к их идеям. Я сомневаюсь, что Стравинский сам себя мог бы назвать футуристом, хотя его музыка отражает доктрины футуризма и их идею „здоровья, движения и отказа от эмоций“» (цит. по ст.: *Варуц В.* Прокофьев о Стравинском // Сергей Прокофьев. 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания. М., 1991. С. 182).

осенью 1918 г. идеи дадаизма вскоре пустили пышные всходы на немецкой почве, где дадистские объединения появились сразу в трех городах: Берлине, Кёльне и Ганновере. Модернистская сущность дадаизма выпукло проступает в рассуждениях художника-коммуниста Г. Гросса, бывшего наряду со «старейшиной» дадаизма Р. Хаусманом, а также писателем Ф. Юнгом и удожником-плакатистом Д. Хартфильдом, одним из основателей берлинского клуба «Дада». «Своим возникновением немецкая разновидность „дада“ обязана выводам, к которым пришли несколько товарищей, и я в том числе, — пишет Г. Гросс, — мы осознали, что предположение, будто миром правит разум или сколько-нибудь разумные люди — совершеннейший бред... Десятки лет не было в Германии такого значительного направления в искусстве, как дадаизм. Не смейтесь! Рядом с дадаизмом все прежние „измы“ искусства стали мелкими профессиональными вопросами позавчерашнего дня. Дадаизм не был лансированным, „сделанным“ направлением искусства, а органическим следствием реакции на звавшее в заоблачные выси так называемое святое искусство, сторонники которого размышляли о чистоте кубических форм и готики, пока военачальники живописали кровью... Дадаизм был порывом, который мы совершили, горлая, издеваясь и хохоча, чтобы вырваться из того замкнутого, чванного и чрезмерно ценимого нами круга, который парил над классами и был чужд чувству ответственности и участию в повседневной жизни».³⁶³

В акциях берлинского клуба «Дада» деятельное участие принимал Ефим Голышев — выходец из России, художник и композитор, один из пионеров двенадцатитонового метода композиции XX века. По словам его тогдашнего соратника Р. Хаусмана, присутствовавшего 30 апреля 1919 г. на первой выставке «Дада», она «завершилась большим вечером... на который Голышев явился с молодыми девушками, одетыми в белое. Я вспоминаю сегодня эту сцену и как-будто ничего не изменилось с тех пор Голышев, с его мягкой усмешкой, подходит к большому концертному роялю, небрежным движением руки невинного ангела предлагает садиться и голосом электронной куклы говорит:

„Анти-Симфония — трехчастная музыкально-военная гильотина:

- а) Провокационный шприц;
- б) Хаотическая полость рта или подводный самолет;
- в) Складывающийся Гипер-Фа-диез мажор“.

Я смотрю на него, слушаю, а глаза разбегаются и слух разрывается от искусной игры этих ангелов. Аритмичность, выдержанные ноты, пронзительный сумбур врывающихся с силой звуков, абсолютные неприемлемые гармонии, — настоящее Дада! Хитрая механика на

³⁶³ Гросс Г. Мысли и творчество. М., 1975. С. 40–41.

граница акробатики, девушки в белом и такие неожиданные, резкие созвучия, что мозг начинает смещаться в инфратональном головокружении. Эти невинные ангелы, исполняющие синкопированные ряды диссонансов Гольшера, создают неслыханный эффект. Публика, не успевшая еще привыкнуть к джазу, была огорошена, приведена в замешательство». Естественно, что завоевание Е. Гольшера прав на «новую действительность», как о том свидетельствуют очевидцы (среди них и молодой Х. Х. Штуккеншmidt, в будущем крупнейший исследователь современной музыки), сопровождалось дребезжанием набора кухонной посуды, детских игрушек, пластиковых и художественно-промышленных изделий, создающими вместе с аритмичными и синкопированно-диссонирующими звучностями женского хора и фортепиано истинно дадаистический эффект (другие музыкально-сценические произведения-«провокации» с участием Е. Гольшера, исполненные в Берлине весной того же года, — «Дадаистический танец с масками», «Задыхающийся маневр», а также «Каучук» для двух литавр, десяти трещоток, десяти дам и одного почтальона (!)³⁶⁴.

В отличие от общепризнанных достижений в поэзии и изобразительном искусстве, в музыке ранние модернистские опыты европейских футуристов и дадаистов, в свое время имевшие широкий общественный отклик, а нынче ставшие раритетом специальных музыкально-исторических штудий, казалось бы, можно объявить ведущим в никуда «дурашливым» пустоцветом. Однако во многом именно они дали старт музыкальному искусству XX века, заложив мощнейший заряд вызывающе **антисемантических** энергий относительно музыки **прошлого**, которые в конечном итоге существенно обогатили экстрамузыкальную семантику **будущей** европейской музыки XX столетия, создав новые для ее языка интонационные лексемы³⁶⁵. Вскоре они дали знать о себе в ярких урбанистических сочинениях А. Онеггера («Пасифик-231», 1923; «Регби», 1928),

³⁶⁴ Сведения об участии Е. Гольшера в берлинской группе «Дада» содержатся в воспоминаниях Р. Хаусмана (*Hausmann R. A Jeff Golyschef // «Phases», № 11, Paris, Mai 1967*) и приводятся нами по работе: *Кудряшов Ю. В. Портрет художника и композитора Ефима Гольшера // Эволюционные процессы музыкального мышления. Сб. научн. тр. Л., 1986. С. 125–126.*

³⁶⁵ Тот факт, что XX столетие — принципиально новый этап европейской культуры и искусства — началось не строго хронологически, в 1901 г., а позже, накануне беспрецедентно античеловечной по методам ее ведения Первой мировой войны 1914 г., когда модернизм, предвещая будущие катаклизмы, как раз и заявил о себе в полный голос, — подтверждает концепция замечательного фильма Ф. Феллини «...И корабль плывет» (1983). Внезапно появляющийся в конце ленты преувеличенно-гигантский линкор стреляет огромным снарядом из страшного, ирреально-черного жерла своего орудия в паропровод, на котором мирно плывут на далекий остров для захоронения праха своего музыкального кумира аристократы, богатые промышленники, мелкие предприниматели и простолудины, даже в момент гибели вместе с матросами с энтузиазмом распеваящие мелодии Дж. Верди... Что может лучше и тоньше символизиро-

С. Прокофьева (балет «Стальной скок», 1927), А. Мосолова (симфонический эпизод «Завод. Музыка машин» из неосуществленного балета «Сталь», 1928), Э. Вареза («Ионизация» для сорока одного ударного инструмента и двух сирен, 1931), а далее, сквозь толщу десятилетий, преломились и в важнейших направлениях послевоенного музыкального авангарда. Среди них:

- конкретная и электронная музыка (П. Шеффёр — оперы для голоса и магнитофонной ленты «Орфей 51» и «Орфей 53», балет «Ноктюрн о железных дорогах», 1959; К. Штокхаузен — «Моменты», 1961; Б. Шэффер — электронная «Симфония», 1970);
- ансамблевый хэппенинг и инструментальный театр (К. Штокхаузен — «Оригиналы», 1961; М. Кагель — «Репетиция» для коллектива импровизирующих исполнителей, 1971; С. Слонимский — «Антифоны» для струнного квартета, 1968; А. Шнитке — Симфония № 1, 1972, Три сцены для ансамбля и сопрано, 1980; С. Губайдулина — «Висельные песни» на стихи Х. Моргенштерна, 1996);
- сонористика (К. Пендерецкий — «Трен памяти жертв Хиросимы», 1960; С. Губайдулина — Концерт для фагота и низких струнных, 1975);
- минимализм в его американском варианте (С. Райх — «Come Out» для записанного на магнитофон голоса, 1966);
- «мультимедиа-процессы» и энвайронменты со все той же «старой» модернистской идеей обращения искусства в действительность, а действительности — в искусство (Дж. Кейдж «В поисках утраченной тишины» для трех поездов и пассажиров, 1978)³⁶⁶.

Возвращаясь к первой половине XX столетия, отметим, что необычность ситуации, сложившейся тогда в европейской музыке и во многом предопределившей всю ее последующую судьбу вплоть до сегодняшнего дня, состоит в параллельном совмещении модернистского пути ее дальнейшего развития с намеренно противоположным —

рывать мысль о том, что именно с началом первой мировой войны XIX век как культурная реальность (и даже социальная целостность) безвозвратно погрузился буквально в темную пучину истории! Впрочем, еще на рубеже 1950–1960-х гг. А. Ахматова, вглядываясь в зеркало своего прошлого, отмечала, что «XX век начался осенью 1914 года вместе с войной, так же как XIX начался Венским конгрессом. Календарные даты значения не имеют. Несомненно, символизм — явление XIX века. Наш бунт против символизма совершенно правомерен, потому что мы чувствовали себя людьми XX века и не хотели оставаться в предыдущем» (Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. М., 1986. С. 248).

³⁶⁶ Environment — «окружающая среда» (англ.). Совпадение ли, что упомянутый проект Дж. Кейджа — одновременное разнонаправленное движение трех поездов с пассажирами, поющими, играющими на музыкальных инструментах и ловящими радиопередачи в эфире, — был реализован именно на родине футуризма — в Италии? И. Стравинский, правда, считал фигуру Дж. Кейджа «уникальным образцом дадаизма в музыке» (Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 160).

неоклассикой. Исторически первым этапом неоклассики как комплекса идей, непреложно усиливающих свои художественные позиции в современную эпоху, явился **неоклассицизм** — «самая универсальная из новых систем музыки XX века» (Л. Раабен).

Нелишне напомнить, что все необходимые предпосылки для музыкальной неоклассики XX столетия были заложены уже в музыке века предшествующего. Хорошо известны факты обращения Л. Бетховена в поздний период творчества к традициям контрапункта Дж. Палестрины и И. С. Баха или контурам барочных жанров (*Missa Solemnis*, последняя часть проанализированной выше 31-й фортепианной Сонаты, где сопоставление *Arioso dolente* и фуги отдаленно напоминает прелюдии и фуги из хорошо знакомого композитору с юности баховского *W. Kl.*, или 14-й Квартет *op. 131 cis-moll* в семи частях с чертами жанровой диспозиции старинной сюиты: фуга, тарантелла, речитатив, тема с вариациями, танец, сарабанда, финал). Позже зачарованность красотой музыки заново открытого прошлого во всем ее своеобразии привела к появлению упомянутого нами масштабного полистилистического эксперимента в 6-й «Исторической» симфонии Л. Шпора (1839), первой попытке возрождения Ф. Мендельсоном «баховского» барочного цикла «прелюдия — фуга» (Шесть прелюдий и фуг для фортепиано *op. 35*, 1837), обращению Р. Шумана к жанру классической симфонии и доклассическим реквиему и мессе (1852), созданию им же в 1840–1950-х гг. контрапунктических сочинений с явными следами баховской стилистики (Шесть фуг на тему *BACH* для органа или педального фортепиано, 1845), а также — фортепианного концерта *a-moll* (1845), в однотемной экспозиции сонатной формы I части которого угадывается романтически преобразованное раннеклассическое, гайдновское прошлое. В том же стилистическом направлении после 1850 г. эволюционировал Ф. Лист (фортепианные Вариации на тему Баха с использованием темы из I части баховской кантаты BWV 12 «Weinen, klagen, sorgen, zagen» и темы из *Crucifixus*, с заключительным проведением хора «Was Gott tut, das ist Wohlgetan», 1862; органические произведения: Прелюдия и фуга на тему *BACH*, 1855, Месса, 1879, Реквием, 1883), но особенно — И. Брамс. С середины XIX века к пред-неоклассическим процессам подключилась и Франция, где еще в 1853 г. в Париже с целью теоретического изучения и исполнительского возрождения музыки XV–XVII вв. была основана «Школа духовной и классической музыки». Не без ее влияния сложился удивительный феномен музыки С. Франка, стилистика лучших произведений которого представляет собой изысканный сплав романтической песенной мелодики, фактуры и гармонии, бетховенского метода симфонического развития, а также жанров, полифонических форм и интонационных оборотов баховской эпохи (6 пьес для органа, среди кото-

рых — «Прелюдия, fuga и вариации», 1860–1862; «Симфонические вариации» для фортепиано с оркестром, 1885; Скрипичная соната, 1886; фортепианные циклы «Прелюдия, хорал и fuga», 1884; «Прелюдия, ария и финал», 1887; конечно же, Симфония d-moll, 1888)³⁶⁷. Не забудем и о России, в частности о 4-й оркестровой сюите «Моцартиана» ор. 61 (1887) П. Чайковского, жанровых стилизациях в его операх и балетах, своеобразном применении принципа вариаций на basso ostinato в коде I части 6-й «Патетической» Симфонии, об опере Н. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (1897).

Пожалуй, кроме С. Франка во Франции, в Германии ближе всего к неоклассицизму подошел М. Рeger, для которого старинные жанры концерто-гроссо, барочной сольной инструментальной сонаты и сюиты, полифонических вариаций, цикла «прелюдия-фуга» становятся органичной формой воплощения музыкальной мысли, а в России — С. Танеев, автор «античной» по сюжету и строгости стилистики оперы-трилогии «Орестея» (1887–1894) и «программного» для музыкального мышления всего XX столетия теоретического труда «Подвижной контрапункт строгого письма» (1889–1906). Однако в целом привлечение в музыку XIX — начала XX вв. духовных жанров и стилистики доклассической и раннеклассической музыки, ее форм, интонационного строя и способов развития не дорастает до эпохально значимой художественной концепции. Оно явлено как результат или специфичности художественного замысла отдельных произведений (Л. Бетховен, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков), или влияния субъективных факторов развития личности на сложную эволюцию индивидуального композиторского стиля (Р. Шуман), как диковинный для своего времени эксперимент «стилевой кунсткамеры» (Л. Шпор), либо, наконец, как дань распространяющейся во второй половине XIX века моде на «старинный колорит» (стилизация), которая, как уже говорилось, в Западной Европе отчасти подпитывалась и идеями католического цецилианства (Ф. Лист). Неоклассицизм первой половины XX столетия развивался уже в других условиях — оппозиции идеям модернизма, а поэтому, хотя и наследовал накопленным предшествующим веком богатым традициям претворения «открытого прошлого», вкладывал в них качественно иной смысл. Теперь речь шла о сложении последовательно воплощаемой в творчестве целостной доктрины, исходной целью которой было не упразднить, а *заново собрать искусство* — «*разломанное зеркало жизни*» (Фр. Марк), возвести мир музыкальных форм во всей их специфичности на пьедестал надличного *эстетического абсолюта*, претендующего стать и вневременным *этическим идеалом*

³⁶⁷ С 1894 г. «Школа» была преобразована в Schola Cantorum и возглавлялась В. д'Энди — учеником С. Франка.

(ars longa, vita brevis — лат. искусство вечно, жизнь коротка). Поскольку новая музыка XX века мыслится здесь такой, какой она была когда-то прежде — духовно дистанцированной от беспокойно-изменчивой действительности как вне, так и внутри человека («хаоса современной души» — В. Ландовска), то устремленность к бессмертным шедеврам прошлого, равно как и к стоящим за ними полузабытым стилям, жанрам, композиционным техникам и приемам музыкального письма, из частного функционального приема в ряду себе подобных становится основным способом **восстановления истинной иерархии ценностей жизни и искусства**, катастрофически утерянной за предшествующее столетие.

Опираясь главным образом на высказывания Игоря Стравинского (ибо, как верно отметил В. Варунц, «ему единственному удалось соединить в своем наследии, по сути, все (или почти все) линии музыкального неоклассицизма XX века»)³⁶⁸, кратко реконструируем стройный, как Парфенон, комплекс основных неоклассицистских идей, каждая следующая из которых логически вытекает из предыдущей.

1. Органическая идиосинкразия ко всякого рода «отвлеченным философствованиям в звуках» или программности, отдаленным примером чего отчасти был Л. Бетховен, а ближайшими и всецело — Р. Вагнер и А. Скрябин, — **и провозглашение идеала «абсолютной музыки»** (отсюда и вытекала необходимость возрождения интонационно-стилевых моделей и принципов концертирования прежде всего барочной музыки, которая тогда еще не была открыта в своей вербальной детерминированности и представляла в глазах неоклассицистов очищенной от «немузыкального» риторического смысла)³⁶⁹:

«Я человек объективный, и мне трудно говорить о том, что отмечено печатью субъективизма. Бетховен был огромной индивидуальностью, но в его произведениях слишком сильна литературная основа. Она вскоре становится старомодной...»; «Скрябин вовсе даже не музыкант. Это — декадентский период жизни русского искусства. Я никогда не любил его как композитора, и думаю, что музыкант и не может его любить. Теперь Скрябин звучит старомодно, совершенно неприемлемо для нас»³⁷⁰;

³⁶⁸ Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М., 1988. С. 47. Сие неудивительно: И. Стравинский — «композитор тысячи и одного стиля» — от начала и до конца был все же **русским** композитором, а значит отличался и типично русской универсальностью восприятия и мышления, о чем говорил еще Ф. Достоевский устами Версилова в романе «Подросток».

³⁶⁹ Этим обусловлено, в частности, появление «Скарлаттианы» А. Казеллы для фортепиано и 32-х струнных ор. 44 (1926) со скарлаттиевским же методом жанрово-интонационного «коллажа» — использованием 88-ми тем из клавирных сонат Д. Скарлатти.

³⁷⁰ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 12, 74.

«Музыка моих последних произведений — Симфоний духовых инструментов, Октета для духовых инструментов, Концерта для фортепиано и духовых,... и Сонаты для фортепиано... — это уже от начала до конца абсолютная музыка. Она суха, холодна и прозрачна, как шампанское extra-dry, которое не дает ощущения сладости, не расслабляет, как другие сорта этого напитка, но жжет»³⁷¹ (к такому возвышенному качеству музыки призывал и Ф. Бузони, выдвигая понятие «Serenitas» — «чистота», «прозрачность» (*лат.*) как один из основополагающих принципов «нового музыкального искусства», природа которого заключена в музыкальной «нематериальности», т. е. отвлеченности от «представлений» или «описаний»)³⁷².

2. Нескрываемая антипатия к модернизму, понимаемому как прямой и вредный результат позднеромантических процессов, приведших к «хаосу», художественной «анархии», — **и утверждение в противовес ей нового, ясного, упорядоченного «настоящего»** (что уже с самого начала составило специфику балетно-театрального И. Стравинского, со времен «Жар-птицы» и вплоть до последних сочинений в этой жанровой сфере устремленного не к «театру переживания», а к «театру представления»):

«Я ненавижу модернистскую музыку. Я не модернист, и не претендую на создание музыки будущего, равно как не пытаюсь копировать музыку прошлого. Я живу сегодняшним днем и думаю, что пишу сегодняшнюю музыку»; «в любую эпоху духовной анархии, когда человек, потерявший вкус и ощущение онтологии, начинает пугаться самого себя, всегда появляются секты, заменяющие религию тем, кто ее потерял» (последнее высказывание — прямой выпад в адрес предмодернистской «музыки будущего» — Gesamtkunstwerk Р. Вагнера)³⁷³;

«Настало время покончить раз и навсегда с этим неумным, кощунственным толкованием искусства как религии и театра как храма»; «музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее... Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем»³⁷⁴.

3. Провозглашение полифонии как объективной основы вечно «настоящего» европейской музыки — ее надежного конструктивно-го фундамента для построения жизненно необходимого в искусстве порядка и дисциплины:

«Мне приходилось слышать мнения, что в своих последних произведениях я „возвращаюсь“ к Баху. Это утверждение справедливо только наполовину потому, что я возвращаюсь даже не к Баху, а к той блестящей идее чистого контрапункта, которая существовала...

³⁷¹ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 44.

³⁷² См.: Бузони Ф. Опыт новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912

³⁷³ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 54, 38.

³⁷⁴ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 82, 99.

до Баха... Чистый контрапункт кажется мне единственным материалом, из которого можно выковать сильные и устойчивые музыкальные формы. Формы, построенные на модуляционном развитии или на гармонических ходах... это музыкальные псевдоформы... а контрапункт — настоящий конструктивный материал»³⁷⁵.

4. Реставрация доклассических категорий «техники» и «ремесла» взамен позднейших музыкально-поэтических «вдохновения», «искусства», «художника», что предполагает и **добровольное подчинение канону**, причем прямо в церковно-религиозном смысле этого слова:

«Необходимо заново вспомнить раз и навсегда такие презируемые ныне понятия, как техника, ремесло, ремесленник, которые я противопоставляю туманной терминологии, составленной из слов вдохновение, искусство, художник»; «чем больше отходишь от канонов христианской церкви, тем более отходишь от истины. Эти каноны столь же незыблемы в композиции, сколь и в жизни человека. Эти каноны образуют то единственное место, где полностью осуществлен порядок: не спекулятивный и искусственный, но порядок божественный, который дан нам и который должен существовать как внутри жизни, так и в ее внешних проявлениях: в живописи, в музыке и т. д.»³⁷⁶;

«Я был рожден не вовремя. По темпераменту и склонностям мне надлежало, как Баху, хотя и иного масштаба, жить в безвестности и регулярно творить для установленной службы и для Бога», а потому и сожалеть остается лишь о том, что «малый Бах мог бы сочинить втрое больше музыки»³⁷⁷.

5. Новое понимание личности в искусстве, противостоящей «зазнавшейся» индивидуальности, — понимание, которое ложится в основу **этико-диалогической концепции стиля** в ряду предшествующих ему концепций жанрово-риторической (XVI–XVIII вв.) и индивидуально-поэтической (конец XVIII — начало XX вв.):

«Нужно относиться с недоверием к индивидуальности, но никак не к личности. Личность — это почти божественное понятие; это качество существа, наделенного дарованием. Индивидуальность противопоставляет себя божеству: она расценивается в мире духовного, как форма утонченного тщеславия и эгоизма. Личность же только заимствует и возвращает»; «прежде всего и всегда я противопоставляю понятия личности и индивидуальности; очень часто их путают, а они, тем не менее, явления разного рода. Индивидуальность надменна, личность незаметна, первая находит удовольствие в тщеславии, в зазнайстве, в бунте против традиций, вторая — напротив, в подчинении. Я из числа подчиняющихся, ибо принимаю установленный порядок, часть которого составляю я сам... Я подчиняю творчество иерархиям ценностей, которые оно мне предписало»³⁷⁸;

³⁷⁵ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 45.

³⁷⁶ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 135, 98.

³⁷⁷ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 296.

³⁷⁸ Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 98, 135.

«...казалось, что мы — Элиот и я — явно нарушаем непрерывность, создаем искусство из отсеченных органов — цитат из других поэтов и композиторов, ссылок на прежние стили („отголоски предшествующих и других творений“) — продуктов выветривания, и что это предвещает крах. Но мы пользовались этим и всем, что попадало в наши руки, чтобы перестраивать, и не претендовали на изобретение новых конвейеров или средств сообщения. Настоящим делом художника является ремонт старых кораблей. Он может повторить по-своему лишь то, что уже было сказано»³⁷⁹.

В качестве поэтической метафоры этих по-своему аристократически-изысканных идей музыкального неоклассицизма можно привести заключительные строки стихотворения «Кортеж» (1912) Г. Аполлинера, где художественное настоящее строит себя как органический продукт великого прошлого, а «мой» стиль и само личностное «я» утверждается как этически возвышенный текст, «тело» которого соткано из текстов минувшего — неповторимо ценных миров:

...Предо мною кортеж проходил, и в толпе я искал
мое тело.

Те, что в мир приходили и не были мною,
Принесли частицу того, что впоследствии
сделалось мною.

Наподобие башни, меня не спеша воздвигали,
Народы толпились,
И вот я возник, наконец,
Сотворенный из множества тел, из деяний людских
Сотворенный.

Дни прошедшие. Люди умершие. Боги и тени
Меня создававшие. Жизнь, как и вам, мне
открылась в движении.

От пустого грядущего взор отвратить я готов,
Я в самом себе вижу величье минувших веков.

Все, что было — живет. Только то, что еще не
родилось,

Можно мертвым назвать. Мне сиянье былого
открылось,

И бесформенный день, день грядущий померк,
потускнел

Перед блеском минувших усилий, свершений и дел.

(перевод М. КУДИНОВОЙ)³⁸⁰.

³⁷⁹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 302. Ср. со словами Т. Элиота из эссе «Традиция и творческая индивидуальность», написанного еще в 1919 г.: «Поэт должен вырабатывать и развивать в себе осознанное чувство прошлого и обогащать его на протяжении всего своего творчества. И тогда постепенно он отказывается от самого себя, каков он в данную минуту, жертвуя этим во имя чего-то более значимого. Движение художника — это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности» (Элиот Т. С. Избранное. М., 2002. С. 210).

³⁸⁰ Аполлинер Г. Стихи. М., 1967. С. 48.

Поэтому взгляд на инструментальную музыку неоклассицизма (в первую очередь П. Хиндемита и И. Стравинского) с позиций теории музыкального содержания прежде всего обнаруживает в ней явную тенденцию к отвлеченности от экстрамузыкальной семантики и утверждение преимущественно **семантики интрамузыкальной**. На уровне произведения как целого ее носителями становятся теперь обобщенные жанрово-стилевые модусы музыки как таковой, или, по удачному выражению Б. Асафьева, — «звукопонятия» (не концерт, а «концертность», не серенада, а «серенадность», не токката, а «токкатность» и т. д.). Внутри же музыкального текста такого рода «звукопонятия» интонируются как межтекстовые знаки-реляты с присущим этим типам знака сугубо структурным, синтаксическим принципом отношений означающего и означаемого, которые в процессе своего развития подчиняются всякий раз неповторимой логике непредсказуемо-игрового смыслового «поведения» — обнаруживают «свою принадлежность к нескольким стилевым системам, последовательно и одновременно выступая в разных ролях»³⁸¹. Соответственно и сам неоклассицистский метод музыкального мышления заключался отнюдь не только в «модернизации» интонационно-стилевых моделей разных эпох — их «подперчивании» хроматизированным гармоническим языком XX века и современными танцевально-синкопированными ритмами, в результате чего получался уродливый гибрид — «какой-то Бах, изъеденный оспой» (С. Прокофьев). Непосредственное претворение отчетливо сформулированных неоклассицистских идей состояло главным образом в другом — парадоксальном «выращивании» всякий раз **нового «настоящего»** художественного организма — музыкального произведения — но на основе не «поэтического произвола» или интуитивного «вдохновения», а **«единственно возможного метода комментирования»** одного музыкального произведения другим³⁸².

Подчеркнем, что сфера творчески-«комментируемых» стилевых объектов-моделей не ограничена в своем историческом пространстве каким-либо одним периодом (познеренессансным, барочным или предклассическим), даже если он и предпочтителен в силу вышеизложенных идей, но действительно включает в себя все, что попадает в неоклассические «руки», вплоть до романтической музыки, если она

³⁸¹ Порфирьева А. «Неоклассицизм» Стравинского // Эволюционные процессы музыкального мышления. Сб. научн. тр. Л., 1986. С. 109. Далее автор, анализируя I часть Концерта для фортепиано и духовых И. Стравинского (1924), в начальном построении ее главной темы (Allegro, ц. 5) выявляет не механическую комбинацию, но единовременное и в результате — парадоксально-**моностилистическое** скрещивание контрастных стилевых моделей: I части 3-го Бранденбургского концерта И. С. Баха, «Клефы» С. Джоппина и «Русской» из «Петрушки» самого И. Стравинского (там же, С. 112–113).

³⁸² См.: Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 78.

представляет интерес с точки зрения специфически музыкальной выразительности, без отвергнутой программной «оболочки». Такова, например, I часть четырехчастной фортепианной **Серенады in A** И. Стравинского (1925) — «Гимн», где объектом интонационного переосмысления — навстречу торжественно-церемониальной интраде (по словам композитора, из жанра «*Nachtmusik* XVIII века») — становятся две темы 2-й Баллады ор. 38 Ф. Шопена F-dur. Даны они излюбленным у И. Стравинского вариантом «комментирования музыкального произведения» путем единовременного синтеза разных его частей: пользуясь сравнением Ант. Рубинштейна, в партии правой руки — «полевого цветка», в партии левой — «налетевшего вихря» (в обращении) (нотные примеры 89a, б, в).

Сказанное подтверждают и другие инструментальные произведения И. Стравинского. Замечательнейшее из них — **Соната для фортепиано** (1924). По признанию композитора, хорошо известному исследователям его творчества, она явилась результатом «исцеления

89a

И. Стравинский. Серенада in A, тт. 1–17

$\text{♩} = 58$
 f
 p
 f

Andantino

sotto voce

Presto con fuoco

ff

от недуга» еще в молодости ему «навязанной» для фортепианной музыки Л. Бетховена идеи «знаменитой Weltschmerz»³⁸³ и вырастает на основе нового — рационального и «объективного» — взгляда на специфически-инструментальную природу бетховенских сонат. Вместе с тем, неоклассические три части Сонаты раскрывают «звуконятия» европейской «фортепианности» и «клавирности» в их не

³⁸³ Weltschmerz — нем. мировая скорбь.

только обозначенных И. Стравинским исходных для него бетховенских, но и многих других, порой совершенно неожиданных, инструментально-стилевых аспектах.

На миг поверим автору на слово, будто он «употребил термин соната» в его «первоначальном значении, как производное от итальянского слова *sonare* [играть]» и «вовсе» не имел «намерения придать ей классическую форму, которая, как известно, определяется сонатным аллегро»³⁸⁴... И все же в результате I часть его Сонаты — классически строго расчерченная сонатная форма с бетховенским «симфоническим периодом» главной партии (второе предложение как начало связующей), по-гайдовски масштабной разработкой и архитектурным обрамлением тематически и тонально идентичных и равнопротяженных (по 12 тт.) вступления и коды³⁸⁵:

Вст.	Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода
	Гл.-св. п.	Поб. п.		Гл.-св. п.	Поб. п.	
тт. 1-12	тт. 13-31	тт. 32-40	тт. 41-125	тт. 126-136	тт. 137-148	тт. 149-160
C-dur	C-dur	e-moll a-moll		C-dur	d-moll c-moll	C-dur

Объединенная сплошным током токатной триольной ритмоинтонации — «стальным» переосмыслением энергий *барочной* моноаффектности, — I часть, кроме *классического* структурного «фасада», скрывает действительно много собственно *бетховенской* же фортепианной интонационности. С самого начала неброскость ее на слух обусловлена поразительной у И. Стравинского ее же стилистически-смысловой гибкостью.

Мелодическим стержнем первых пяти тактов вступления является уменьшенное трезвучие — линейное «распыление» уменьшенных септаккордов и вступления к «Патетической», и вступления и коды из I части 32-й Сонаты Л. Бетховена (см. Примеры 76 и 78; аналогия с последней бетховенской Сонатой чрезвычайно усиливается у И. Стравинского в коде — тт. 156–160). Ее двухголосная дублировка в две октавы производна также от начала «Аппассионаты» (А. Казелла), а тональная опора на одноименный мажор-минор C, триольность ритмического движения и хроматическая «игра» звуков *fis-f*, *a-as*, *e-es* (скрытый *псевдо* *passus duriusculus* — уже без «презренной» *Weltschmerz!*) отчетливо напоминает II часть 13-й Сонаты. Однако триольные двухголосные «изгибы» темы вступления

³⁸⁴ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 175.

³⁸⁵ Их тематический материал неоднократно возвращается на протяжении части и сообщает ей черты рондальности. Поэтому утверждение Л. Гаккеля о том, что в этом «Allegro о двух темах» использована «модель старoitальянской сонаты» — сомнительно (см.: Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976. С. 178).

90a

И. Стравинский. Соната для фортепиано, I часть, вступление

$\text{♩} = 112$

(p e legatissimo)

stacc.

90б

И. Стравинский. Соната для фортепиано, I часть, кода

sourd

90в

Л. Бетховен. 13-я фортепианная Соната оп. 27 № 1 Es-dur, часть II, главная тема

Allegro molto e vivace ($\text{♩} = 112$)

p

f

Rea *

Rea *

Rea *

8



хитро «заигрывают» с другими и равно удаленными от Л. Бетховена стилевыми моделями: двухголосной жигой из 3-й Английской сюиты g-moll И. С. Баха, а также, особенно в связи с предписанными автором к исполнению *piano e legatissimo*, — Прелюдией № 14 e-moll op. 28 и финалом 2-й Сонаты op. 35 b-moll Ф. Шопена³⁸⁶. Вдобавок ко всему И. Стравинский совершает еще один неожиданный стилиевой поворот — прием игры *martellato* (тт. 6–12), который живо напоминает и клавирные сонаты Д. Скарлатти, и фортепианную технику Ф. Листа, и даже — «Сады под дождем» из «Эстампов» К. Дебюсси (нотные примеры 90a, б, в, г).

Еще более удивительна семантическая игра составляющих элементов главной партии. Темонесущий верхний ее голос в C-dur с последующими терцовыми дублировками (тт. 15–17) и вторым предложением, модулирующим из d-moll в e-moll (тт. 18–21), — тонкий намек на второе предложение — связующую партию экспозиции I части «Авроры», а «бурлящие» арпеджио трезвучий и секстаккордов партии левой руки — на ее же финал. Спора нет, тут возможны и другие по-бетховенски «серьезные» ассоциации, но дело не в их соревновательной точности. Важно, что оба они — явно бетховенские по происхождению и звучат совмещенно — полифонически одновременно (музыкально-кубистский «Портрет „Авроры“» композитора И. Стравинского а la живописно-кубистский «Портрет Воллара» художника П. Пикассо?!), и оба помещены в «инструментальный балаган» метрической переменности (3/4–2/4) и взаимно бифункциональной нескладницы (т. 15 — T/D, т. 16 — D/T, т. 17 — опять T/D), благодаря чему смысл самой яркой фактурно-характеристической детали главной партии — ее начальной трели (т. 14), как будто типично классицистской, — предстает в совершенно неожиданном, дерзком свете. Скупой, но резко «дразнящий» фортепианно-игровой жест этой «quasi trillo» в сочетании с острой диссонантностью ее малой ноты и в сопровождении разложенного секстаккорда C-dur — не есть ли недвусмысленно, с коротким едким смешком, показанный самому Л. Бетховену «нос Петрушки»,

³⁸⁶ Наблюдение относительно b-moll'ной Сонаты Ф. Шопена принадлежит Р. Владу (см.: Vlad R. Straviński. PWM, 1974. S. 113).

И. Стравинский. Балет «Петрушка», окончание IV картины

Над театриком появляется тень Петрушки, грозящая и показывающая длинный нос фокуснику.

Au-dessus du petit théâtre apparaît l'ombre de Pétrouchka menaçante, faisant un pied de nez au charlatan.

132

Ob.

pp sempre

Cor.

pp sempre

Tr-ba
picc. in D

solo con sord.

Tr-be

II (in B)

ff

Ob.

Cor.

Tr-ba
picc. in D

meno f

più f

Tr-be

916 И. Стравинский. Соната для фортепиано, I часть, гл. партия (тт. 13–31)

quasi trillo

sempre stacc.

T 1-е предлож.

D

T *D*

2-е предлож. = св. партия

stacc.

T *D*

T *D*

916 Л. Бетховен. Соната № 21 оп. 53 C-dur, I часть, начало гл. партии

Allegro con brio ($\text{♩} = 168$)

pp

Ped.

*

55 *decresc.*

59 *sempre pianissimo*

64 *p*

квази-фанфарный «привет от русского Стравинского — великому венскому классику»³⁸⁷ (см. нотные примеры 91а, б, в, г)?

Главная тема II части вроде бы дистиллированно точно произрастает из *Adagio cantabile* II части «Патетической» (либо из медленной II части все той же 13-й): совпадает и *As-dur*, и виолончельно-распевная, благородная вокальвесомость начального терцового тона... И все же подобного рода близость — мнимая, о чем И. Стравинский «предупреждает» сразу, предпосылая обозначение *Adagietto* («как бы» бетховенское *Adagio*), жанрово преобразуя исходный образец в менуэтном размере 3/4 и стаккатно переосмысливая его аккомпанемент. Тем самым открыт путь для немедленных музыкально-смысловых трансформаций бетховенской «адажийности», и тут же, с т. 2, она стилистически модулирует к изысканной экспрессии медленных частей клавирных сонат Ф. Э. Баха (о чем свидетельствует тончайшая «вязь» ритмического рисунка с трелями и резкими дина-

³⁸⁷ Сравним с мыслями Т. Адорно: «Музыка Стравинского постоянно оглядывается на другую, которую она „искажает“ переэкспонированием ее неподвижных и механистических черт... Согласно психологии, „авторитарный характер“ амбивалентно ведет себя по отношению к авторитету. Так музыка Стравинского „натягивает нос“ нашим пращурам» (Адорно Т. *Философия новой музыки*. М., 2001. С. 290–291).

мическими контрастами)³⁸⁸ или некоторых — В. Моцарта (например Сонаты c-moll KV 457), а в середине формы (тт. 13–39) обогащается явно скарлаттиевскими ачкакатурами (нотные примеры 92а, б).

В III части, с ее необычной композиционной логикой, сочетающей принципы старинной двухтемной сонаты с разрабочной-репризной классической сонатностью, в права вступает «вечный» контрапункт и барочная идея игры с ним — *inventio* (таково, в частности, проведение с т. 19 главной темы одновременно в основном виде и в двойном увеличении): как признавался сам композитор в связи с Октетом (1923), «...где-то в отдаленных уголках моего ума присутствовали двухголосные инвенции Баха, как было и во время сочинения последней части фортепианной сонаты»³⁸⁹. Более того, при ближайшем рассмотрении оказывается, что если интонационным импульсом главной темы является уже знакомое нам по I части Сонаты уменьшенное трезвучие, которое в линейном движении шестнадцатых вновь стилистически трансформируется и «оборачивается»

92а И. Стравинский. Соната для фортепиано, II часть, начало гл. темы (тт. 1–4)

Adagietto

³⁸⁸ Кстати, «открытость» тонального плана всей Сонаты — C-dur-As-dur-e-moll (E-dur) — тоже родственна Ф. Э. Баху. О стилиевой близости Сонаты клавирной музыки Ф. Э. Баха говорил и де Паоли (см.: *Vlad R. Stravinski. PWM, 1974. S. 113*).

³⁸⁹ *Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 175.*

The image displays a musical score for the second movement of Igor Stravinsky's Sonata for Piano, measures 13 through 24. The score is written for piano and consists of four systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system (measures 13-15) features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 16-18) introduces a new melodic phrase in the treble clef, marked *m. d.* (moderato). The third system (measures 19-21) continues the melodic development in the treble clef, also marked *m. d.*, and includes a *etc. dolce stacc.* marking in the bass clef. The fourth system (measures 22-24) concludes the section with a final melodic phrase in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

m. d.

m. d.

etc. dolce stacc.

уменьшенной септимой, чем одновременно напоминает и Инвенцию d-moll, и II часть бетховенской 22-й фортепианной сонаты ор. 54 F-dur³⁹⁰, то побочная партия (с т. 26), с ее малосекундовыми ламентациями, производна от Инвенции c-moll (или g-moll). По-баховски «музыкально-возвышенное» обнаруживается и в мажорном окончании минорного финала Сонаты. Однако в ее разработке баховская интонационная неожиданность, хотя и вполне закономерно тут для И. Стравинского, с подчеркнутым *sf* «прорезается» волевым импульсом главной партии I части 5-й Симфонии Л. Бетховена (тт. 54, 58). Ясно, что этот мотив дан композитором лишь в его интрамузыкальном, ритмическом значении, не только напрочь лишенном хрестоматийно-известной идеи «судьбы», но и с парадоксально обновленным смыслом — благодаря синкопированному ритму «буги-вуги» в партии левой руки. Вспомнив же, что именно в таком качестве И. Стравинский воспринимал ритм 3-й вариации из II части 32-й Сонаты Л. Бетховена, триольный мотив «судьбы» можно понять и иначе — как отражение начальной тираты главной партии I части 32-й Сонаты, а весь этот раздел разработки — по-кубистски совмещенный «портрет» двух частей последнего фортепианного ор. 111 Л. Бетховена (как это, похоже, было сделано И. Стравинским в I части относительно «Авроры»). Далее, особенно перед репризой, в тт. 95–101, ведется увлекательная игра между «инвенционными» интонациями И. С. Баха и ритмическими пятидолбниками русского фольклора (нотные примеры 93а, б, в, г).

93а И. Стравинский. Соната для фортепиано, III часть, гл. партия (тт. 1–12)

The musical score is for the main theme of the third movement of Stravinsky's Sonata for Piano. It is written for piano and bass staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 112. The first system is marked 'non legato'. The second system is also marked 'non legato'. The third system continues the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

³⁹⁰ Последнее замечено Г. Ваткинсом (Watkins G. Soundings: Music in the Twentieth Century. N.-Y.-L., 1988. P. 319).

93б И. Стравинский. Соната для фортепиано, III часть, начало поб. партии
(тт. 25–32)



93в И. Стравинский. Соната для фортепиано, III часть, фрагмент разработки
(тт. 53–62)



93г И. Стравинский. Соната для фортепиано, III часть, фрагмент разработки
(тт. 94–104)



Несомненно, что в целом проанализированная Соната И. Стравинского — это не более, но и не менее, чем выражение *идеи* фортепианной игры вообще — и как «игры», и как «фортепианности», а бетховенские сонаты стали лишь исходным для нее поводом — пригласением к *motto* европейской клавирно-фортепианной музыки как таковой, ее своеобразному «игровому инструментальному танцу». Обнаруженные выше стиливые ее модели — И. С. Баха, Ф. Э. Баха, Д. Скарлатти, Л. Бетховена, Ф. Шопена, отчасти К. Дебюсси и самого «раннего» И. Стравинского — претворены в моностилистическое единство этого произведения, которое может повернуться к нам и своими другими, еще не расслышанными музыкально-семантическими гранями. Поэтому неоклассицистский метод «ремонта старых кораблей» на практике аналогичен отмеченной устремленности барочного произведения к воплощению максимально возможного количества значений, но с той принципиальной разницей, что неисчерпаемость его «второго дна» обусловлена теперь не бесконечностью символических проекций религиозной экстрамузыкальной идеи, как у И. С. Баха, а значений интрамузыкальных межтекстовых знаков и их творчески «нежданно-негаданных» комбинаций. Учитывая вышеизложенную эстетическую платформу неоклассицизма, перефразируем наши же слова относительно барокко и скажем, что для неоклассицизма в гораздо большей степени важна *сущность самой музыки*, воплощенная и интерпретированная *произведением*, нежели *автор*, неумолимо отражающий ее объективную всенаходимость. Именно о таком взгляде на природу музыкального содержания в неоклассике XX века в целом свидетельствует И. Стравинский, прошедший сквозь все художественные и философские искусства и на склоне лет сформулировавший один из самых глубоких выводов своей сверхбогатой гениальными свершениями композиторской практики: *«творение — это образ творения, и мысль — это ее отражение в зеркале»*³⁹¹.

Если принять во внимание очерченный выше комплекс неоклассицистских идей, особенно же последнее из приведенных высказываний И. Стравинского о «зеркале», то в первой половине XX века трудно найти крупного композитора, который так или иначе, в большей или меньшей степени не соприкоснулся бы с отдельными сторонами неоклассицистской концепции музыки, одновременно по-своему трансформируя и обогащая эту концепцию. Среди них — не только С. Прокофьев (фортепианная Токката ор. 11, 1912, Десять пьес ор. 12,

³⁹¹ Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 298 (Курсив мой. — А. К.). Барочны, по сути, и «остроумная» игровая логика поведения стиливых моделей — знаков-«звукопонятий», равно как и та зримость такой игры, что у И. Стравинского помножена на его русские — петербургские корни музыкального мышления, связанные с эстетикой «правды» кучкистов.

1913, 1-я «Классическая» Симфония D-dur op. 25, 1916–1917), К. Дебюсси (поздние инструментальные сонаты 1915–1916 гг. для флейты, альты и арфы, для виолончели и фортепиано, для скрипки и фортепиано), М. Равель (фортепианный Менуэт на имя Гайдна, 1909, сюита «Гробница Куперена», 1917, Концерт для фортепиано с оркестром G-dur, 1931), Ф. Пуленк (Концерт для органа, струнных и литавр, 1927–1928), Б. Мартину (Партита для струнного оркестра, 1931, Sinfonia concertante для двух оркестров, 1932, Концерт для чембало с камерным ансамблем, 1935, Четыре мадригала, 1937, Три ричеркара, 1938, увертюры к операм «Ариадна», 1958 и «Мирандолина», 1959), «неомоцартианство» в операх Р. Штрауса, хоровые композиции К. Орфа или инструментальные сочинения Д. Шостаковича (речь о них впереди). В самом широком смысле неоклассиками были и композиторы новой венской школы. Не без некоторой доли всегда присущего ему сарказма, но с позиций времени, как известно, всегда расставляющего все на свои истинные места, объективно точно о них высказался И. Стравинский: «Музыка Шёнберга, Берга и Веберна в 20-е гг. считалась непримиримо иконоборческой, теперь же обнаруживается, что эти композиторы, как и я, использовали музыкальную форму „исторически“. Но я делал это открыто, они же тщательно маскировались»³⁹².

Не случайно Г. Эйслер в 1924 г., еще до разгара войны между двумя великими «маленькими Модернскими» XX века — А. Шёнбергом и И. Стравинским, — сравнил своего учителя с «маэстро прошлого», у которых на первом месте была музыка как ремесло (прямая параллель мыслям «Царя Игора»!), и заключил: «Музыкальный мир должен это учесть и не считать Шёнберга больше разрушителем и ниспровергателем, а мастером. Сегодня для нас ясно: он создал себе новый материал, чтобы музицировать с полной уверенностью классиков. Он настоящий консерватор: он даже изобрел свою революцию, чтобы иметь возможность быть реакционером»³⁹³. И все же,

³⁹² Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 277–278. Как четко сформулировал П. Булез, «пути Стравинского и Шёнберга к неоклассицизму отличаются, в основном, тем, что первый — приверженец диатоники, второй — хроматики» (цит. по: Whittall A. Neo-classic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 13. London, 1980. P. 104–105).

³⁹³ Eisler H. Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionskämpfer. Zum fünfzigsten Geburtstag // Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. Wien, 1924. S. 312–313. «Тропа войны» между И. Стравинским и А. Шёнбергом в 1920–1940-е гг. исподволь прокладывалась критическими вызываниями в печати первого оппонента, но открыто вступил на нее второй — в «Трех сатирах» для смешанного хора a cappella op. 28 на собственные слова (1925). В № 2 под названием «Многосторонность» — изящнейшем двойном каноне в обращении — знаменитый, но «гадкий», по слову И. Стравинского, текст А. Шёнберга гласит: «Кто там барабанит? // Да это маленький Модернский! // Прикрепил себе косичку, // Она вполне ему к лицу! // Как подлинные, выглядят фальшивые волосы! // Как парик! // Совсем как... (так маленький Модернский себе представляет)... // Совсем как папаша Бах!». Комичность ситуации усугуб-

пользуясь выражением И. Стравинского, скажем, что в «историческом использовании формы», вероятно, меньше всего из нововенцев «маскировался» другой ученик А. Шёнберга — Альбан Берг. Об этом свидетельствует, в частности, его последнее сочинение — **Концерт для скрипки с оркестром (1935)**.

Начинающие солирующую скрипичную партию берговского Концерта квинты на четырех открытых струнах — $g-d^1-a^1-e^2$ (10-тактовая Интродукция) — отдаленно ассоциируются с образом нарождающегося бытия в начале 9-й Симфонии Л. Бетховена. Разумеется, здесь их смысл существенно трансформирован и заключается уже не в бетховенской сверхидее вселенской космогонии — пустотой незаполненного мироздания, — но микрокосмическим ее отражением — невинной колыбелью столь недолгой человеческой жизни, ее детской *tabula rasa*, а баховско-брамсовские по происхождению «смертельные терцовые нити» последующей двенадцатитоновой серии (особенно при втором ее нисходящем проведении в инверсии) — с ее окончанием (нотные примеры 94а, б).

94а А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром, Интродукция, тт. 1–7

Andante (♩ = 56)

Violino

Introduktion (10 Takte) *pp*

Piano

(Kl Hfe)

poco cresc.

(Bßkl)

лялась тем, что оба гениальных «антагониста» европейской музыки XX века были невысокого роста (история их отношений стала предметом специального рассмотрения в ст.: Варуц В. А. Шёнберг — И. Стравинский: хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: Вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции / Научн. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 38. М., 2002).

946 А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром, начало основного раздела (Ia)

a tempo

11 (Br Fag) *pp*, ma *espr.* (Hr) *dolce* *p* m. d.

p (KB Solo) *espr.*

16 *rall.* *morendo* *p*, ma molto *espr.* (Bkl)

a tempo

21 *pp* (Sax) *pp dolce* (Vlc) *p espr.*

26 *p* *p* *delicato* *p* *delicato* *pp* *dolciss.* (Fl) m. s. (Kl) 3 (Vlc Fag)

Не касаясь всех особенностей огромной композиционно-тематической работы А. Берга в этом сочинении³⁹⁴, отметим лишь, что развитие медитативно-утонченных начальных интонаций проходит сквозь жизненные реалии Скерцо (в разделе Ib их символизируют жанровые знаки: лендлер, вальс, цитируемый каринтийский народный напев) и экспрессивно-кричащую, в напоминание о последних тактах оперы «Лулу», катастрофическую скрипичную каденцию (раздел IIa), но приводит к катартическому заключению с вариациями на тему хорала «Es ist genug» из 60-й кантаты И. С. Баха (мелодия духовной песни И. Р. Але) в баховской же гармонизации и намеренным воссозданием в оркестре тембра органа (деревянные духовые)³⁹⁵. Символика слова, противопоставленная инструментальному мышлению И. Стравинского, для А. Берга, наоборот, оказалась столь существенной, что он выписал в партитуре Концерта не только мелодию и аккорды хорала, но и сам его текст: *«Довольно: Господи, если Тебе угодно, возьми меня отсюда. Идет мой Иисус: теперь доброй ночи, мир! Я ухожу в дом небесный, я ухожу туда с миром, мое большое страдание остается здесь. Довольно, довольно»*, после чего возвращается серия в основном своем виде, но с последующим заключительным кодовым «вознесением» скрипичной партии в регистровую лазурь «дома небесного» и напоминанием о каринтийском напеве из Скерцо (просветленная реминисценция пасторального дуэта скрипки и валторны) (см. нотные примеры 95a, б).

В Скрипичном концерте А. Берга очевидна экстрамузыкальная семантизация всех тематически значимых его элементов, к тому же отнюдь не случайно объединенных весьма необычной в контексте музыки нововенцев интонацией — целотоновостью (окончание серии, начало за один такт до ц. 215 «незаметно вступившей каринтийской народной мелодии»³⁹⁶ и начальная фраза хорала). На фоне если и не классически-«стерильной», то все же вполне ощутимой на слух определенности тональных опор Концерта (g-moll, B-dur, d-moll), целотоновость становится подчеркнутым, отчетливо прослеживаемым символом хрупкой бестелесности человека (юного Ангела) в его освобождении от материальных оков здешнего мира — отрыве от тонально-«земного» тяготения. Будучи

³⁹⁴ Интересующихся отсылаем к обстоятельному и всестороннему анализу, проведенному В. Холоповой (Холопова В. О композиционных принципах Скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность: Сб. ст. Вып. 6. М., 1969).

³⁹⁵ Впоследствии цитируемая А. Бергом хоральная тема будет использована и русскими композиторами: Р. Щедриным («Музыкальное приношение» для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов, 1983), Э. Денисовым (Вариации на тему хорала И. С. Баха для альта и фортепиано «Es ist genug», 1984).

³⁹⁶ Это — примечание самого А. Берга — еще один из многих словесных символов в партитуре его Концерта.

Dpf a b!

morendo
noten durchwegs hervorheben

224

(Br solo)

CH[^] (Hr)

p

pp

226

(Gr solo)

poco deciso
p (Hr)

riten.

poco

229

N[^]

ppp wie aus der Ferne

una corda

✱

после «смертельных» брамсовских терций ярчайшей характеристической деталью заключения серии Концерта (а стало быть, в соответствии с самим методом 12-тоновой композиции пропитывая собой всю фактуру и композицию этого произведения), целотонность, таким образом, во многом обуславливает и его генеральную

интонацию — посмертная невесомость (вопреки всей суперсложности партии солирующей скрипки)³⁹⁷.

Однако специфика последнего произведения А. Берга, посвященного «Памяти Ангела» (см. выше) и, возможно, выражающего интуитивное предощущение близящейся кончины самого композитора — не только в экстрамузыкальной семантизации его интонаций и скрытой программности («тайная» сюжетность в виде словесно обозначенных монограмм-персонажей — Schönberg-Thema, Berg-Thema и Webern-Motiv — присутствовала еще в Камерном концерте для фортепиано, скрипки и духовых, 1925). С точки зрения эволюции музыкального содержания в XX веке важен еще и тот факт, что А. Берг в своем Скрипичном концерте вместе с возрождением форм и жанров прошлого возвращает и сам способ музыкального мышления ушедших эпох, когда привлечение «чужого слова» сопровождается и «чужим методом» его развития: как и у И. С. Баха (например в теме «Искусства фуги»), Интродукция и первый раздел Концерта основаны на сопряжении семантически различных интонаций (квинтовая «настройка» и терцовая серия с особым смыслом каждой из них, что сходно с отмеченным выше баховским принципом центонности), Скерцо — на романтическом способе музыкального «отражения жизни» — жанровой калейдоскопичности (наподобие «Карнавала» Р. Шумана или разработки 4-й Баллады Ф. Шопена), а кода — на вновь баховском же принципе музыкально-риторического комментария избранного важнейшего, ключевого слова или фразы (здесь — «Доброй ночи, мир!»)³⁹⁸.

Как видно, преломление заданной И. Стравинским — «королем неоклассицизма» — эстетической платформы, устремленной к исключению экстрамузыкальной семантики, у других композиторов, напротив, реализовалось с ее обязательным присутствием, когда моделируемый стиль или жанр становились способом мышления, музыкой не только о самой музыке в ее «звукопонятиях», но

³⁹⁷ В условиях централизованной мажорно-минорной системы достаточно трех целотоновых шагов (которые и сделаны, например в начале цитированного А. Бергом хора), чтобы создалось впечатление присутствия увеличенного лада, а универсальность его семантики — частого спутника всего «фантастического», «сказочно-нездешнего», «потустороннего» — очевидна: в таком значении он используется и в западноевропейской, и в русской музыке от М. Глинки (Черномор в «Руслане и Людмиле») и А. Даргомыжского («Каменный гость») до Д. Шостаковича (финал 15-й Симфонии, о котором см. ниже). Связано это, вероятно, с тем, что в отличие от другого традиционного «искусственного» лада — уменьшенного — в нем полностью отсутствуют «земные» полутоновые тяготения, да и тоника — как бы невесома, ибо «чудесным» образом рассредоточена во всех шести звуках, каждый из которых может выполнять ее функции.

³⁹⁸ Иное — у А. Веберна: прямое отражение слова, его «мгновенное» звукоинтонационное — ритмическое, тембровое — комментирование, типичное для риторического мышления не баховской, а позднеренессансной поры (см. отношения поэтического слова Х. Йоне и музыки в Кантате op. 26 «Свет глаз»).

и вновь — *символически значимым мышлением о мире и самом человеке*. Никем еще не превзойденным мастером такого мышления одновременно с А. Бергом и особенно после него стал Дмитрий Шостакович³⁹⁹.

Подчеркнем, что в плане этической символики стиля для Д. Шостаковича актуальны не только баховские, но, быть может, многим более — бетховенские модели. Во всяком случае, это утверждение вполне справедливо относительно захватывающе-глубоких последних сочинений композитора, где, как это и свойственно поздним состояниям художественного стиля, Д. Шостакович «оглядывается в прошлое», а, по замечанию А. Климовицкого, «жизненный и творческий путь Шостаковича — это удивительный в своей выстроенности и завершенности художественный текст, в котором начало и конец выразительно отмечены именем Бетховена»⁴⁰⁰.

Среди многочисленных претворений в музыке позднего Д. Шостаковича этически возвышенных для него «знаков Бетховена» — заключительный номер из *Сюиты для баса и симфонического оркестра на стихи Микеланджело оп. 145 (1974) — «Бессмертие»*. В его теме-ритурнеле (еще одна барочная реминисценция), написанной когда-то 9-летним мальчиком Митей Шостаковичем в подражание главной теме финала 5-й Симфонии Л. Бетховена, слышен предсмертный диалог великого русского композитора с величайшим венским симфонистом, осененный титанической тенью Микеланджело. Намеренно безыскусная, прозрачно звенящая в небесах высокого регистра тональности *Fis-dur*, в октавной дублировке двух флейт и кларнета, со штрихом *staccato* и динамическим нюансом *piano* (в противоположность *fortissimo* и оркестровому *tutti* бетховенского «белого» *C-dur*), из выражения победного преодоления «судьбы» и обретения земной свободы она становится шостаковическим «ответным словом Бетховену» — символом выхода за пределы замкнутого круга человеческой жизни (см. нотный пример 96).

Ясно, что избранная композитором модель (межтекстовый релят) — бетховенская, но наполнена она новым, ранее неведанным символическим смыслом: провозглашением не земной, но небесной (а значит, и истинно бессмертной) свободы — благодаря возможности

³⁹⁹ Обращаясь в данном разделе к некоторым произведениям Д. Шостаковича 1960-х — начала 1970-х гг., мы подчеркиваем тем самым глубинную связь их содержания с музыкой первой половины XX века — временем творческого становления композитора, понимаем их как органичное продолжение именно того периода развития музыкального искусства, что был связан, с одной стороны, с нарождающимися идеями неоклассики, а, с другой — гигантскими социально-историческими катаклизмами, музыкальным трибуном которых, как в свое время Л. Бетховен, отечественный композитор оставался до конца своих дней.

⁴⁰⁰ Климовицкий А. И. Шостакович и Бетховен. (Некоторые историко-культурные параллели) // Традиции музыкальной науки: Сб. исследовательских ст. Л., 1989. С. 201.

Allegretto $\text{♩} = 160$

вести неисчерпаемый и для всех доступный, интонационно слышимый, духовный диалог с «друзьями» — художественными колоссами прошлого. В поэтическом тексте Микеланджело, на который написана музыка шостаковического «Бессмертия», об этом сказано прямо:

Здесь рок послал безвременный мне сон.
Но я не мертв, хоть и опущен в землю.
Я жив в тебе, чьим сетованиям внемлю
За то, что в друге друг отображен.
Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу, в сердцах
Всех любящих,
И, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.

Неудивительно поэтому, что Л. Бетховен становится главным «собеседником» Д. Шостаковича и в самом последнем его сочинении — Сонате для альта и фортепиано оп. 147 (1975). Известно, что в телефонном разговоре с вдохновившим композитора к ее написанию альтистом Ф. Дружининым 5 июля 1975 г. Д. Шостакович дал названия ее частям (впоследствии им в партитуре не выписанным): «Новелла», «Скерцо», «Adagio памяти великого художника», скуп

⁴⁰¹ Мы намеренно обращаемся к оркестровой редакции этого сочинения (оп. 145а), изначально предназначенного для вокальной партии в сопровождении фортепиано (оп. 145): тембровая специфика звучания бетховенской темы дополняет и обогащает ее семантическое своеобразие и обнаруживает параллель флейтовой лейттеме 15-й Симфонии.

добавив в связи с последней: «Памяти Бетховена». Нетрудно проследить за тем, как в исповедальных монологах солирующего альтя этический абсолют бетховенской музыки, в форме тонких интонационных намеков, последовательно воссоединяется с интроспективно-медитирующей мыслью позднего Д. Шостаковича. Если в начале I части (*Moderato*, ц. 1) композитор прибегает к двойной аллюзии (бетховенские квинты из вступления к 9-й Симфонии преломлены здесь сквозь призму начальных интонаций открытых струн сольной партии Скрипичного концерта А. Берга)⁴⁰², а в предкодовой каденции этой части (ц. 25) возникает воспоминание о ритме бетховенской «судьбы» из 5-й Симфонии⁴⁰³, то финальное *Adagio* — в XX веке вновь как у А. Берга! — открывается центонным соединением двух мотивов: тема фуги в обращении из III части 31-й Сонаты Л. Бетховена (предвосхищенная еще во II части шостаковической Сонаты) будто «дружески протягивает руку» к пиццикатному варианту темы заключительной фортепианной фуги d-moll op. 87 самого Д. Шостаковича (нотные примеры 97a, б, в).

97a *Moderato* ♩ = 104 Д. Шостакович. Альтовая соната, I часть, гл. партия



97б Д. Шостакович. Альтовая соната, I часть, каденция



⁴⁰² Впервые замечено Б. Тищенко (см.: Тищенко Б. Об альтовой сонате // Советская музыка, 1975, № 11. С. 87). Любопытно, что музыкально-семантический слух Б. Тищенко, настроенный на гениальный слух своего великого учителя, еще раньше, за три года до появления Альтовой сонаты, тонко уловил и оригинально развил берговскую модель (сопоставление квинтовой «настройки» и терцовой серии) во II медленной части 4-й фортепианной Сонаты (1972).

⁴⁰³ Что существенно — в русском контексте, после исходных горестных lamentаций, напоминающих о главной партии I части Второго виолончельного концерта (1966), а вместе с ней — и о монологе Степана Разина из поэмы «Казнь Степана Разина» (1964) — «Стенька, Стенька, ты как ветка...».

62 Adagio $\text{♩} = 80$ Д. Шостакович. Альтовая соната, III часть, начальные такты



Идейным средоточием всего ор. 147 становится откровенное «музыкальное приношение Шостаковича Бетховену» — проведение оборотов I части «Лунной сонаты», заставляющей вспомнить, среди других шостаковических сочинений, о главной партии I части 6-й Симфонии (по мысли А. Должанского — «Лунной сонаты Шостаковича», где, как и у Л. Бетховена, «пунктирный ритм противостоит дактилическим триолям») ⁴⁰⁴ (нотный пример 98).

98

Д. Шостакович. Альтовая соната, III часть arco

Правда, в отличие от 6-й Симфонии, в Альтовой сонате бетховенская «Лунная» проведена яснее, но при этом, как ни парадоксально, в еще более кардинальном творческом переосмыслении: как восхищенно писал композитору перед премьерой Ф. Дружинин (первый исполнитель Сонаты, которому она и посвящена), в ней

⁴⁰⁴ Должанский А. Краткие замечания об Одиннадцатой симфонии // Должанский А. Избранные статьи. Л., 1973. С. 74.

тема «Лунной» «используется не как цитата, а лишь как образ великой тени. Усиленный кварталь с паузой, вместо ровных триолей сонаты *Quasi una Fantasia* Бетховена, с удивительной гармонией и естественностью входит в музыку финала сонаты и звучит, вместе с тем, чисто по-шостаковически. Такое духовное единение удаленных по времени друг от друга великих музыкантов, о котором мечтают все, доступно воплотить и выразить на земле только гениям»⁴⁰⁵. Поэтому несомненна здесь не одна лишь идея «связи времен» (о ней, подробно анализируя Альтову сонату, говорит В. Бобровский)⁴⁰⁶, но и, конечно же, — идея той личности XX столетия, которая, перед скорым приближением к престолу Господа, «не только заимствует, но и возвращает» (*И. Стравинский*), разумеется, по-своему, в неповторимо глубоком, катартически просветляющем, но зеркально удвоенном стилевом синтезе...

Однако «бетховенское» как семантически-стилевое предпочтение на уровне «всего текста» Д. Шостаковича, на наш взгляд, отмечает не одни лишь его ранние и поздние «точки», но предстает в качестве своеобразного его «рефрена», чей главный отблеск — принцип психологического симфонизма — падает и на все великие «эпизоды» как в музыке симфонической, так и в камерно-инструментальной (впереди — анализ заключительной прелюдии и фуги d-moll op. 87). Наша догадка, как в малой капле великий океан, у Д. Шостаковича подтверждается энергичным, по-юношески задорным одночастным **Концертино для двух фортепиано a-moll op. 94 (1953)**. Возвышенное вступление его, впоследствии дважды провозглашающее кульминационные апогеи тематического развития (при этом побочная партия — крайний антипод исходной идее — советский бодрый марш в духе И. Дунаевского), — настоящий рефрен рондо-сонаты, в котором, с естественной «поправкой» на русский мелос, почти точно воспроизведен драматичный диалог бетховенских «двух принципов» из II части 4-го фортепианного Концерта: «Противления» (начальные нисходящие пунктиры «оркестровой» партии II фортепиано) и «Мольбы» (скорбно-сосредоточенная «солирующая» в ответ партия I фортепиано)⁴⁰⁷ (см. нотный пример 99).

⁴⁰⁵ Дружинин Ф. О Дмитрие Дмитриевиче Шостаковиче // Шостаковичу посвящается: 1906–1996. Сб. ст. к 90-летию со дня рождения композитора. М., 1997. С. 191.

⁴⁰⁶ Бобровский В. Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 6. М., 1985. Случайно ли совпадение мысли В. Бобровского о катартических последних страницах Сонаты, что «они погружают нас в художественную атмосферу, близкую по своему эмоциональному тону к заключительной сцене гётевского „Фауста“, — с нашими рассуждениями о семантике II части 32-й фортепианной Сонаты Л. Бетховена? (там же. — С. 68).

⁴⁰⁷ Концертино написано для юного тогда сына композитора — Максима Шостаковича. Кажется, этот штрих косвенно характеризует Д. Шостаковича не только как «собеседника», но и как проповедника Л. Бетховена.

Adagio

Adagio

p *legato*

p

8-

Но еще многим ранее, в 1-м фортепианном Концерте оп. 35 (1933), Д. Шостакович избирает заглавный мотив бетховенской «Аппассионаты» в качестве интонационного источника сумрачной главной партии I части, причем — в бетховенски-суровом с-молл. Позже Л. Бетховен «попадает» и среди шостаковических знаков войны и фашизма, например в 7-й Симфонии, знаменитая «тема нашествия» I части которой, как отмечает М. Сабинина, парадоксальным образом «не лишена сходства с героической темой вариаций из финала Третьей симфонии Бетховена: совпадают тональности, опорные звуки и интервальные шаги начальной фразы»⁴⁰⁸. Необычайно выразительно упоминание о Л. Бетховене и в трио Скерцо той же «Ленинградской», ее II части (под первоначальным программным подзаголовком «Воспоминания»), когда в ц. 82а в спокойный монолог струнных и деревянных духовых беспардонно «вламывается» на *f* своей разуха-

⁴⁰⁸ Сабинина М. Шостакович-симфонист. М., 1976. С. 187. «По плану финала „Героической“» — двойных вариаций, где вторая тема появляется в качестве контрапункта первой — как о том сказал сам композитор, намного позже была написана и III часть его Сонаты для скрипки и фортепиано (1968).

бистой темой в *cis-moll* I часть... «Лунной сонаты». Ее у Д. Шостаковича нарочито примитивные (но необычайно тонко воссозданные — сочетание стаккато гобоя и английского рожка, с одной стороны, и *pizzicato* скрипок и альтов — с другой) изломанные арпеджио и звучащая у берлиозовского «ведьминского» кларнета *in Es* побочная партия — разломанное зеркало австро-немецкой музыки, символ несовместимости высочайшего ее гения с выросшим на ее же почве монстром гитлеризма (или «во что превратился Л. Бетховен под сапогом „фрица“») (нотный пример 100).

Последние из приведенных примеров доказывают, что однозначная высокая символическая семантика знаков отраженного стиля свойственна в большей мере позднему Д. Шостаковичу. Произведения композитора поры его творческой зрелости (1930–1950-е гг.) дают множественные образцы намеренно сниженной этической семантики межтекстовых знаков. Среди них — вокальный цикл «Сатиры» на слова Саши Чёрного ор. 106 (1960), в частности его № 2 — «Весна»,

100

Д. Шостакович. Симфония № 7, II часть, начало эпизода

82a

Ob.

Cor. ingl.

Cl. picc. (Es)

Cl.

Cl. basso

Fag.

C-fag.

Archi

subito *f*

secco

secco

solo

f

a2

f

a2

f

pp

pizz.

subito f

pizz.

subito f

f

где межтекстовый релят сходства — цитата фортепианной партии из романа «Весенние воды» С. Рахманинова — гротескно искажен в связи с поэтическим словом и является экстрамузыкальным символом осмеянного поэтом мещанского восприятия наступившей весны — ее «кошачьих радостей»⁴⁰⁹. Но поистине целая энциклопедия стилевых и жанровых межтекстовых знаков со сниженной семантикой, хотя и в их тончайших пересечениях с символикой возвышенного, представлена в фортепианных **Прелюдиях оп. 34** (1932–1934). Как верно расслышал Л. Гаккель, «здесь быт, звуковой быт в разнообразнейших проявлениях... Это уже полнота не сатирического сборника, но словаря, и, право, перекликаются Прелюдии в своем качестве словарной полноты с прелюдийными циклами прошлого (Шопен)... с таким богатейшим словарем музыки, как „Песни без слов“ Мендельсона»⁴¹⁰. Да, безусловна и интонационно-знаковая энциклопедич-

⁴⁰⁹ Появление музыки С. Рахманинова в сатирически-едком контексте шостаковической «Весны» — наряду с проведением тем «Чижика-пыжика» и песни «Ах вы сени, мои сени», — возможно, объяснимо тем, что, по воспоминаниям Б. Тищенко, к С. Рахманинову Д. Шостакович относился «без особой любви». «„Мне нравится только „Всенощная“, — сказал он как-то на уроке. — Принесите „Всенощную“ — поиграем“. Кто-то сходил в библиотеку, и Герман Окунев безукоризненно сыграл с листа все сочинение. „Нет, — сказал Дмитрий Дмитриевич, — и „Всенощная“ мне не нравится. Кроме, пожалуй, части в ре-бемоль мажоре“ (№ 5 — „Ныне отпускаеши“, с таким грустным народно-колыбельным сопровождением солирующего тенора, какой нередко присутствует в музыке самого Д. Шостаковича. — А. К.)» (Тищенко Б. Этюд к портрету // Д. Шостакович. М., 1976. С. 102). Кстати сказать, разудалые «Сени» у композитора вскоре становятся страшным символом разгула черносотенных погромщиков — в I части («Бабий Яр») 13-й Симфонии (1962).

⁴¹⁰ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Л., 1976. С. 263.

ность этих Прелюдий, и их очевидно восходящий к столь же интонационно-универсальным для своего времени шопеновским Прелюдиям ор. 28 принцип последования частей по кварто-квинтовому кругу тональностей. Однако для Д. Шостаковича это — межтекстовый релят не сходства, а производности (позже явленный и в великом полифоническом цикле ор. 87), поскольку жизненно-правдивая достоверность интонационной семантики здесь имеет своей целью другое, абсолютно не похожее ни на И. С. Баха, ни на Ф. Шопена, — не охват христианской Вечности или романтической Любви и Смерти в кратких «бессмертных мгновениях», а лишь мозаику окружающей композитора богатейшей соносферы (как проникновенно-возвышенной, так и банально-пошлой), причем в ее сознательно изломанном, гротескно «искривленном» фортепианном зеркале. В. Софроницкий, разучивая прелюдию № 17 As-dur, в двух словах емко «схватил» парадоксальную генеральную интонацию и этой прелюдии, и, как нам кажется, всего ор. 34 Д. Шостаковича: **«проникновенная пошлость»**⁴¹¹. Не опасаясь некоторой доли схематизма (ибо сочетание интонационной всеохватности и по-конструктивистски «сухой» афористичности во многом свойственно стилю самого Д. Шостаковича 1920–1930-х гг.), бегло выделим основные жанрово-стилистические истоки каждой из шостаковических Прелюдий ор. 34, преломленные сквозь господствующую в них в целом по-гоголевски ироничную генеральную интонацию⁴¹².

№ 1 C-dur: обобщенный образ клавирных прелюдий И. С. Баха (например прелюдии C-dur из II тома W. Kl.) с ее гулками басовыми органными пунктами, однако и интервально, и ритмически обретающим колкость прокофьевского преломления лирики романтического фортепианного ноктюрна (Сарказмы или Мимолетности).

№ 2 a-moll: испанская серенада, весьма актуальная для и в самом деле героических 1930-х гг. гражданской войны в Испании, но представляющая в квазиромантическом ключе, ибо свойственная ей пылкость «остужена» минорностью и обесмыслена ругадами в верхнем регистре⁴¹³.

⁴¹¹ «Нэпмановская пошлость — как он остроумно издевается над ней, — продолжал пианист. — Кинематограф, таперы, провинциальные вкусы! В жизни была такая пестрота, эклектика, прекрасное соединялось со смешным» (*Никонович М. В.* Воспоминания о В. В. Софроницком // *Воспоминания о Софроницком*. М., 1970. С. 261. — Курсив мой. — А. К.).

⁴¹² Некоторые из последующих наблюдений восходят к мыслям В. Дельсона (см.: *Дельсон В.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М., 1971).

⁴¹³ М. Шостакович, хотя и не рекомендуя придавать своему воспоминанию «абсолютного значения», тем не менее, свидетельствует: «Однажды отец зашел в парикмахерскую побриться... Там было включено радио — какая-то исполнительница распевала романс Алябьева „Соловей“. Когда бритье окончилось, и мы вышли на улицу, отец поморщился и произнес:

— До чего ж это отвратительная, антимузыкальная вещь — колоратура...» (*Шостаковичи М. и Г.* Наш отец DSch / Записал протоиерей М. Ардов. М., 2003. С. 149).

№ 3 G-dur: иллюзия умиротворенности некоторых рахманиновских Прелюдий (или Баркаролы Ф. Шопена), вообще — романсовой лирики XIX века, временно, «понарошку» разбиваемая о внезапное появление экспрессивного тремоло (как в трагичнейших оперных сценах М. Мусоргского) и мотива, весьма сходного с «темой рока» из 5-й Симфонии П. Чайковского (впоследствии он появится в своем прямом, роковом значении, в финале Второго виолончельного концерта, 1966) с мрачно «выползающим» из него целотоновым призраком старой графини («Пиковая дама») (нотный пример 101).

101

Д. Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 3 G-dur, тт. 25–36

The musical score for D. Shostakovich's Prelude Op. 34 No. 3 in G major, measures 25–36, is presented in three systems. The first system (measures 25–28) begins with a piano (pp) section, followed by a forte (f) section with a tremolo. The second system (measures 29–32) includes a fortissimo (fff) section and a decrescendo (dim.) section. The third system (measures 33–36) is marked piano (p) and ends with a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

№ 5 D-dur: явный прообраз ее — инструктивные этюды К. Черни, фактурно-учебное «нечто», напоминающее и ироничный Gradus ad Parnassum К. Дебюсси.

№ 6 h-moll и № 8 fis-moll: гротескно изломанные польки с пародией на мещанское пение, особенно в № 6, где слышится фальшивая, с гармониями «невпопад», игра духового оркестра, а также доносящееся до слушателя фортепианное «бренчание» ритмов «Цыганочки».

№ 7 A-dur: виолончельно-грудной тембр темонесущего нижнего голоса с восходящей квинтой поначалу ассоциируется с Этюдом *cis-moll* op. 25 № 7 Ф. Шопена, далее — с интимной лирикой главной темы III части (Ноктюрн) 2-го Квартета D-dur А. Бородина; впрочем, все это тонко балансирует на грани опошленно-преувеличенной, «руладной» экспрессии (особенно в тт. 6, 13), а в коде доведено до абсурда в тубоподобных интонациях нижнего голоса (тт. 21–25) (нотные примеры 102a, б).

102a Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 7 A-dur, тт. 1–9

Andante (♩ = 96)

p espr.

con Ped.

Leo *

Leo *

espr.

cresc.

Leo *

Leo *

Leo *

Leo *

102б Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 7 A-dur, тт. 19–27

cresc.

Leo *

Leo *

Leo *

mf dim.

p

Leo *

Leo *

Leo *

Leo *

Leo *

№ 9 E-dur: пародия на тарантеллу, напоминающая жанрово-стилистические переосмысления бетховенских сонат в фортепианной Сонате И. Стравинского, с явно балаганной, «нетрезвой» гармонической полифункциональностью (тт. 17–21) (см. нотный пример 103).

[Presto ($\text{♩} = 108$)]

cresc. *f*

Rea * Rea * Rea * Rea *

№ 10 cis-moll: отчетливо различимый в начальной интонации темонесущего верхнего голоса тончайший отголосок главной темы I части 5-й Симфонии Г. Малера (тт. 1–3) подан одновременно и с грустным обаянием пониженно-альтерированного лада Д. Шостаковича, и снижен примитивно-шарманочным, таперным аккомпанементом; эффект гротеска усилен и тем, что перед кодой звучат интонации «собачьего вальса» (см. Пример 112б) (нотный пример 104).

Moderato non troppo ($\text{♩} = 108$)

p *semplice*

Rea * Rea * Rea * Rea *

cresc. *dim.* *p* *pp* *rit.*

Rea * Rea * Rea * Rea *

№ 11 H-dur и № 13 Fis-dur: фортепианные минискерцо, напоминающие шутовское глумление некоторых Мимолетностей С. Прокофьева.

№ 12 gis-moll: тождественность в барочном духе, поданная сквозь конструктивистскую призму современной композитору фортепианной музыки С. Прокофьева и П. Хиндемита.

№ 14 es-moll: явная аллюзия на Траурный марш из «Гибели богов» Р. Вагнера — далекий предвестник финала будущей 15-й Симфонии.

№ 15 Des-dur: кукольно-грациозное, наподобие «Музыкальной табакерки» А. Лядова, преломление русской вальсовости XIX века (П. Чайковский).

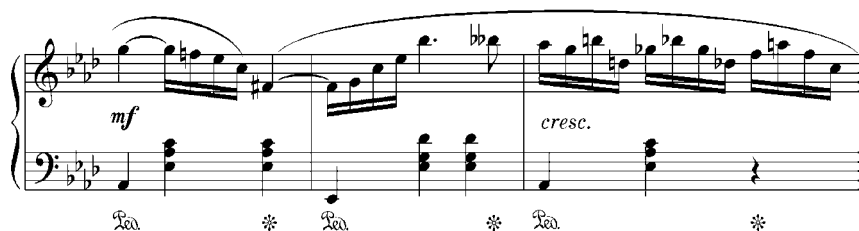
№ 16 b-moll: ироническое совмещение несовместимого — марш, в тональности своей напоминающий Похоронный марш из 2-й Сопраны Ф. Шопена, но в отчетливо скандированных интонациях — «бодрые» марши советского музыкально-кинематографического офицера 30-х гг. (И. Дунаевский).

№ 17 As-dur: «медленный Вальс Шопена» («как бы» op. 69 № 1 As-dur польского гения: с ним сближает музыку Д. Шостаковича V повышенная ступень), истинно поэтическая возвышенность которого гротескно высмеяна с помощью выписанных пошлых, «дешевых» *ritenuto* (метрическая переменность 3/4 и 4/4), нарочитых *espressivo amoroso*, утрированно «нежных» трелей и фигураций шестнадцатых в верхнем регистре (нотный пример 105).

105 Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 17 As-dur, тт. 1–18

Largo ($\text{♩} = 80$) *poco accel.*

The musical score is written for piano in A major (one sharp). It consists of three systems of staves. The first system includes a *Largo* tempo marking with a quarter note equal to 80 beats per minute. The music begins with a *p dolce* dynamic in the bass clef and a *pp espr. amoroso* dynamic in the treble clef. The second system features a *rit.* (ritardando) marking followed by a return to *a tempo*. The third system includes an *accel.* (accelerando) marking and a *cresc.* (crescendo) dynamic. The score is marked with *Lea* and asterisks at various points, likely indicating specific performance or editing instructions.



№ 18 f-moll: в канонических имитациях явно различима модель двухголосных Инвенций И. С. Баха, но с подчеркнуто примитивной трезвучно-фанфарной лапидарностью; перечеркивается она и появлением «ни к селу, ни к городу» в середине формы, в тт. 34–38 — к тому же с «марионеточным» *ritenuto* — мотива из главной партии финала 40-й Симфонии В. Моцарта, «невыпадет» полифонически наложенного на репризу темы прелюдии в басу (нотный пример 106).

106 Д. Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 18 f-moll, тт. 34–38

[Allegretto ♩ = 126]



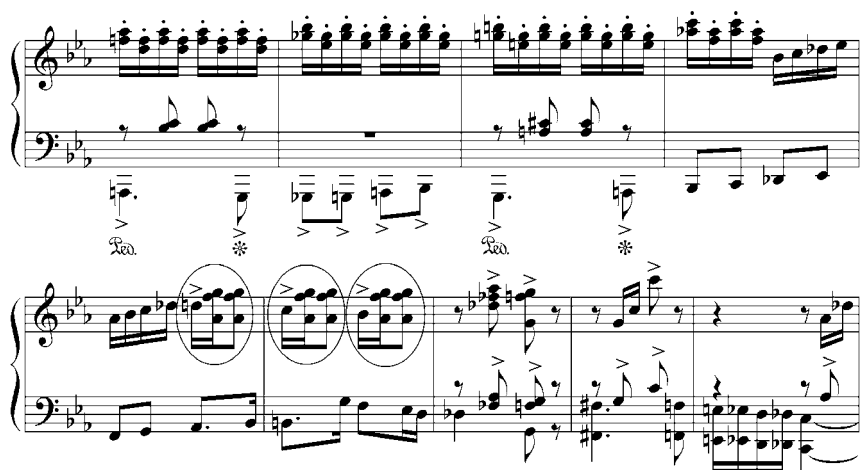
№ 19 Es-dur: баркарола, написанная по образцу «Песен венецианского гондольера» Ф. Мендельсона.

№ 20 c-moll: гармонически заостренный шарж на пылкую героиню фортепианной (Ф. Шопен) или симфонической (Ф. Лист) романтической баллады или поэмы, где внезапно появляется ни к чему не обязывающее «звукопонятие» — отголосок фортепианной Токкаты Р. Шумана (тт. 14–19) и гиперболизированные ритмы польки (тт. 20–21) (нотный пример 107).

107 Д. Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 20 c-moll, тт. 16–24

[Allegretto furioso ♩ = 116]





№ 21 B-dur: здесь русский фольклорный пятидольник в сочетании с легкой общеевропейской скерцозностью напоминает вальсовую II часть 6-й Симфонии П. Чайковского.

№ 22 g-moll: еще один отзвук вальсов П. Чайковского, но на сей раз — медленных, типично славянская меланхолия которых (Ф. Шопен, П. Чайковский, А. Дворжак) усугубляется по-шостаковически симфонической монологической исповедальностью (подчеркнутые ламентации восьмых в тт. 8, 17, предвосхищающие побочную партию I части 6-й Симфонии самого Д. Шостаковича) и мрачно переосмысленным шопеновским (или, в далекой перспективе 15-й Симфонии, — вагнеровским) хоралом в конце (тт. 36–38) (нотные примеры 108a, б).

108a

Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 22 g-moll, тт. 1–12

Adagio (♩ = 76)

The musical score is for a piano piece in G minor, 4/4 time. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The first system contains five measures, with dynamics ranging from *mf* to *pp*. The second system also contains five measures, starting with *f espr. dim.* and ending with *p*. There are markings for 'Rea' and '*' below the staff, likely indicating recording or editing points.

№ 23 F-dur: гармонически усложненное представление романтического фортепианного этюда (М. Мошковский).

№ 24 d-moll: по-прокофьевски неоклассически-скерцозное (наподобие Гавота из 1-й «Классической» симфонии) эффектное завершение цикла, но с элементами фортепианного рэгтайма в духе С. Джоплина (тт. 10–12) и итоговым печально тихим прощанием со слушателем — ладовой переменностью одноименных минора и мажора (кода).

Безусловно, сказанное вовсе не характеризует Д. Шостаковича как «коммунистически-народного певца пошлости», равно как невозможна и противоположная крайность — принимать всю словарную полноту отраженного им в Прелюдиях ор. 34 музыкального быта «всерьез» (т. е. воспринимать и играть польку как «просто польку», либо вальс — как «просто» шопеновский вальс). Вопрос в другом: где же присутствует сам композитор с его недвусмысленной собственной художественной позицией? Неслучайно в нашем кратком обзоре мы не упомянули прелюдию № 4 e-moll — «маленькую русскую фугу», где как раз и слышится в своем подлинно бескомпромиссном взыскании истины авторская интонация, та точка неоклассицистской вневременной полифонической осмысленности посреди безудержно бушующего гротеска, что выдает взгляд на мир глазами «русского Баха XX века» — будущего автора 24 прелюдий и фуг. Прелюдия № 4 ор. 34 e-moll — именно из тех верно отмеченных М. Сабининой случаев «антитезы Зла» в музыке Д. Шостаковича, которые, «как правило, принимают на себя образы, претворяющие выразительные средства Баха в сочетании

Moderato (♩ = 84)

p espr. sempre legato *cresc.*

p *f* *p*

cresc. *f dim.* *p*

со средствами русской национальной народно-песенной традиции»⁴¹⁴ (нотный пример 109).

Если единственный в цикле концентрированный знак «антитезы Зла» — е-moll'ная прелюдия, то в ином (рассредоточенном) виде «режиссерскую» позицию самого композитора обнаруживает подавляющее большинство других Прелюдий ор. 34. Так, уже в конце 1-й из них заявлена малеровская переменность одноименных мажора и минора, проходящая сквозь все жанрово-стилистические и интонационные перипетии цикла и потому становящаяся своеобразным самообнаружением Д. Шостаковича, выражаясь иначе — ладогармоническим обозначением «позднеромантического Героя», но в новых, **неромантических** условиях советской амбивалентности оптимистического и трагического, возвышенного и низменно-пошлого (что, по некоторым предположениям, заставила свести счеты с жизнью В. Маяковского). Несомненно, права С. Хентова, отметившая сходство утонченного сарказма Прелюдий ор. 34 Д. Шостаковича с прозой А. Чехова, которого композитор любил особенно⁴¹⁵, — творчеством писателя, чья трагическая ирония также состояла в осмыслении несообразности своей идеальной авторской позиции («В человеке все должно

⁴¹⁴ Сабина М. Шостакович-симфонист. М., 1976. С. 26. Как выяснится позже, другая константная контраверза Злу у композитора — жанровая — старинная сарабанда.

⁴¹⁵ Хентова С. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография: В 2 кн. Кн. 1. М., 1985. С. 348.

быть прекрасно») и уродливых явлений действительности. Вполне уместно провести и другую, не менее актуальную в XX веке параллель — с фильмами великого комика Ч. Чаплина, когда свойственный фортепианному Д. Шостаковичу «мимико-пластический жест» (*М. Друскин*) с неподдельно искренним душевным светом и мудростью излучает печальную улыбку — например в конце всего цикла (прелюдии d-moll) или в конце прелюдии As-dur⁴¹⁶ (нотные примеры 110а, б).

110а Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 24 d-moll, тт. 35–41
[Allegretto (♩ = 76)]



110б Д. Шостакович. Прелюдия op. 34 № 10 As-dur, тт. 33–40



Кроме того (и это существенно!), среди элементов музыкального быта в тексте op. 34 не символически опосредованно, как бы «сквозь» известную фабульность симфонизма Г. Малера (кстати, горячо любимого Д. Шостаковичем), но интонационно прямо присутствует «фи-

⁴¹⁶ Показательна и одинаковая для некоторых Прелюдий op. 34 Д. Шостаковича и фильмов Ч. Чаплина непосредственная реакция публики — смех: как вспоминал Арт. Рубинштейн, «в Милане смеялись, когда я первым за рубежом сыграл прелюдии Шостаковича...» (Музыкальная жизнь, 1965, № 21).

гура» самого композитора. Всякий живо интонирующий музыкант да услышит: для ритмоинтонационной стороны практически всех прелюдий, как и множества других произведений Д. Шостаковича, весьма характерно частое ритмическое «постукивание» — ритмоформула  (или ). Без всяких «теоретических мудрствований» она легко ложится на имя «Митенька», а поэтому, согласно интереснейшему предположению А. Вульфсона, в отличие от «официальной» монограммы *DSCH*, появившейся в 8-м Квартете и 10-й Симфонии, отражает именно **бытовой**, домашний, интимно-дружеский облик композитора⁴¹⁷ (нотные примеры 111a, б, в).

111a Allegretto $\text{♩} = 120$ Д. Шостакович. 7-й Квартет, I часть

V-no I V-c.

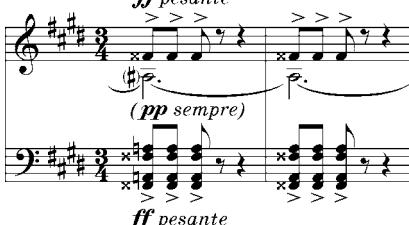


p

111б Д. Шостакович. 8-й Квартет, IV часть

Largo $\text{♩} = 138$

ff pesante



(pp sempre)

ff pesante

111в Д. Шостакович. 10-я Симфония, Allegretto

[Allegretto $\text{♩} = 138$]

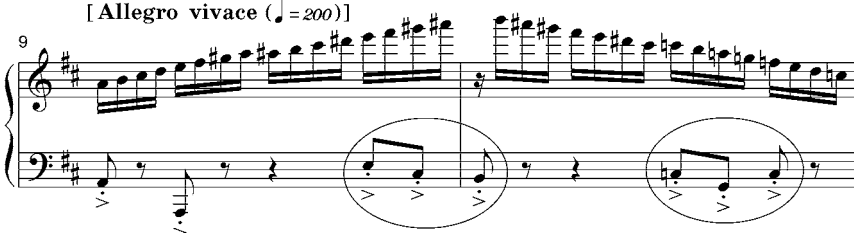


f

В шостаковическом ор. 34 упомянутая ритмоформула буквально пронизывает всю прелюдию f-moll. «Оплотняется» она в тексте многих других прелюдий: и на слух, и зрительно хорошо подчеркнута в тт. 25–26 прелюдии c-moll (см. Пример 105), а также в следующих красноречивых фрагментах (нотные примеры 112a, б, в).

112a Д. Шостакович. Прелюдия ор. 34 № 5 D-dur, тт. 9–10

[Allegro vivace ($\text{♩} = 200$)]



9

⁴¹⁷ См.: Климовицкий А. Еще раз о монограмме *D-Es-C-H* // Д. Д. Шостакович: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 265.

или из той же прелюдии — тт. 17–18

17 *cresc.* *f*

19 *cresc.* *ff* 8 1

1126 Д. Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 10 cis-moll, тт. 49–54

Allegretto *mf* *rit.* *Moderato non troppo* *p* *cresc.*

8 1

1126 Д. Шостакович. Прелюдия оп. 34 № 11 H-dur, тт. 16–18
[*Allegretto* (♩ = 120)]

dim. *p* *espr.*

8 1

Развивая наблюдение А. Вульфсона, сделаем небольшое отступление. Гораздо позднее у Д. Шостаковича, в 1971 г. уже стоявшего на пороге безвременности, в главной теме I части последней 15-й Симфонии к этой автобиографически-«бытовой» ритмоформуле добавляется кадансовое заключение, что наталкивает на мысль о завершении жизни гениального «Митеньки», которого *так* теперь зовет не земной друг (родители? внезапно умершая первая супруга? И. Соллертинский?), а его небесно потусторонний голос (флейта в высоком регистре). И с композиционно-драматургической, и интонационно-

семантической точки зрения, чрезвычайно существенно, что тема эта — краткая пятизвучная кадансовая формула, поначалу данная как символ детства композитора (по его признанию, I часть — «игрушечный магазин»), приобретает функцию лейтмотива, который, возвращаясь в конце финала Симфонии, становится долго «выстраданным» итогом в цепи иных его межтекстовых релятов сходства — переосмысленных экстрамузыкальных символов. Среди них — «лейтмотив судьбы» из «Кольца Нибелунгов» Р. Вагнера (у Д. Шостаковича, скорее всего, несущий мысль о предопределенности завершения человеческой жизни), плавно перетекающий в начальную интонацию «Тристана» (в свою очередь оборачивающейся романсом Глинки «Не искушай»), и две темы, означающие, вероятно, середину жизни композитора, далекие и грозные 1940-х гг.: одна из них (связующая партия, в экспозиции — ц. 119 и в репризе — ц. 138) явно пришла из вступления к I части «Симфонических танцев» С. Рахманинова, а другая (в эпизоде вместо разработки) — из «эпизода нашествия» I части 7-й Симфонии самого Д. Шостаковича, но развиваемая здесь не как в «первоисточнике» (вариации на *soprano ostinato*), а в соответствии с принципом *basso ostinato* — пассакалии, чем напоминает о IV части другой, 8-й Симфонии. Появление исходного мотива I части, но *после* них, и означает замыкание круга жизни «Митеньки», *причащенного* к музыке в ее высоких европейских символах, тем более — накануне коды — посмертного растворения в Вечности, мерцающей нездешними ритмами и таинственными шелестами ударных и освященной духовно-невесомыми — целотоновыми (а потому в семантическом отношении весьма сходными со Скрипичным концертом А. Берга) — хоральными аккордами⁴¹⁸...

Вернемся в «страну смыслов» камерного Д. Шостаковича середины века. Наряду с Прелюдиями ор. 34, сходжение максимально возможного числа интонационно-семантических лучей композитор дает в цикле **24-х прелюдий и фуг для фортепиано ор. 87 (1950–1951)** — первом *русском* «Хорошо темперированном клавире»⁴¹⁹. Однако самые разные воздействия интонационной соносферы середины XX века (среди которых центральное место занимает русская и советская

⁴¹⁸ Целотонностью отмечен и тональный план основных тем финала: d-e-gis-b-c-D.

⁴¹⁹ А. Должанский определил его значение как «третьего тома „Хорошо темперированного клавира“» (Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970. С. 206), что больше, нежели благозвучная музыковедческая метафора: известно, в какой значительной мере появление этого опуса обязано сильным впечатлениям композитора от его поездки в Лейпциг на международные торжества, посвященные 200-летию смерти И. С. Баха (в частности его присутствию в жюри проходившего тогда Международного конкурса пианистов на лучшее исполнение сочинений великого немецкого кантора и восхищению от игры баховских прелюдий и фуг Т. Николаевой, занявшей, к радости Д. Шостаковича, первое место и впоследствии и на концертной эстраде, и в грамзаписи, и в письменном слове пропагандировавшей его выдающееся полифоническое творение).

народная и оперно-вокальная песенность и танцевальность) в этом цикле претворены в преимущественно моностилическом виде, ибо «закованы» в строгие рамки западноевропейской полифонии. Можно поэтому сказать, что благодаря этому Д. Шостакович, как никто другой из его русских предшественников (С. Танеев, А. Глазунов), с универсальной полнотой воплотил давнюю мечту «связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака» (*М. Глинка*), причем произошло семантическое обогащение обеих составляющих этот синтез сторон. Относительно большинства прелюдий и фуг ор. 87 Шостаковича, с их парадоксальным совмещением русской и западноевропейской соносферы, сама собой напрашивается вольная аналогия — заключительный кадр фильма «Ностальгия» А. Тарковского, когда медленно отъезжающая и поднимающаяся вверх камера оператора высвечивает удивительную картину «вдвинутости» двух миров: «родного» (изба на опушке леса, зеленый луг, речка) и окружающего его «чужого» (строгие стены католического храма, впрочем, у режиссера не случайно именно полуразрушенного). Опираясь на ценные наблюдения А. Должанского, С. Скребкова, Т. Николаевой, Е. Мнацакановой, Л. Дельсона, Л. Мазеля, С. Хентовой, В. Задерацкого, В. Холоповой⁴²⁰, проведем избирательно-семантический анализ некоторых прелюдий и фуг ор. 87 Д. Шостаковича, в первую очередь с точки зрения данных в них разнообразнейших интрамузыкальных межтекстовых знаков в их смысловых пересечениях с экстрамузыкальными индексами и символами.

№ 1 C-dur. Чистая атмосфера тихо льющегося света и первозданной незамутненности явно роднит этот цикл с первой прелюдией и фугой из I тома баховского W. Kl. (произведения сходны и в начальном мелодическом положении терцового тона мажорного трезвучия)⁴²¹.

⁴²⁰ Должанский А. 24 Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970.; Скребков С. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича // Советская музыка, 1953, № 9; Николаева Т. Исполняя Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сб. ст. М., 1967; Мнацаканова Е. Некоторые наблюдения над стилем сборника «24 прелюдии и фуги» // Дмитрий Шостакович: Сб. ст. М., 1967.; Дельсон В. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М., 1971.; Мазель Л. О фуге до мажор Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962; Хентова С. Д. Шостакович. Монография: В 2 кн. Кн. 2. М., 1986; Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., 1969; Холопова В. Дмитрий Шостакович: 24 прелюдии и фуги для фортепиано (рукопись).

⁴²¹ Среди ярких знаков музыки И. С. Баха в иных частях шостаковического ор. 87, за недостатком места выпадающих из зоны нашего аналитического внимания, из фуг выделим a-moll и Fis-dur: тема одной из них ритмически близка интраданной торжественности главной темы I части клавирного концерта d-moll BWV 1052, тема другой — на редкость лаконичная, с квартным объемом диатоники восходящих терций и круговым возвратом к исходному тоническому тону — напоминает тему фуги E-dur из II тома W. Kl. Что касается прелюдий, то баховское очевидно, в частности в f-moll'ной: ее выразительно-сдержанное ариозо (*p espressivo*), с «единовременным контрастом» (Т. Ливанова) мерного аккордового сопровождения и извилистой, неторопливо «расцветающей» мелодикой, отчетливо связано со скорбными ариями из баховских кантат и «Страстей», а также медленными частями инструментальных

Сходство усиливается еще и тем, что в обоих случаях за инструментальной музыкой стоит Слово; рискнем предположить, что у Д. Шостаковича — весьма актуальное для него Слово о недавно завершившейся войне.

Прелюдия — сосредоточенное в аккордовом фактурном складе размышление о близком трагическом прошлом, причем строго выдержанное движение аккордов в ритме сарабанды трижды прерывается монологически-выразительными речитативами восьмых (в тт. 15–16 прямо обозначенных композитором *espressivo*; далее они проходят в тт. 31–32 и в предковдовом т. 58). Смысл отраженного Д. Шостаковичем старинного танца прояснится в последней, 24-й прелюдии. Сейчас важнее отметить, что в верхнем голосе первых тактов прелюдии, на слух В. Холоповой, отражены интонации песни «Слушай, товарищ, война началась» (нотные примеры 113а, б).

113а Moderato (♩ = 92) Д. Шостакович. Прелюдия op. 87 C-dur, тт. 1–22

циклов И. С. Баха (например II частью Итальянского концерта; в «дымке» исторически-слуховой ретроспекции всплывает и образ es-moll'ной прелюдии из I тома W. Kl. — трехдольной сарабанды с пунктирными ритмами). Вспомним также о прелюдии A-dur, исходный тематический импульс которой является нежно-пасторальным отголоском начальной тираты шестнадцатых и фанфарных трезвучных триолей прелюдии D-dur из II тома W. Kl., или о прелюдии g-moll, где ламентно ниспадающее, попарно заливованные хореические восьмые на фоне мерных четвертей аккордового сопровождения в рамере 3/4 — нечто близкое баховскому «аффекту любви к Богу» — ариям, наполненным сочувственно-печальным «потокм слез», с фигурой *suspiratio* (как в g-moll'ной арии альта № 61 из «Страстей по Матфею» с текстом: «Если слезы на щеках моих не помогут, о, пусть возьмут мое сердце!»).



Фуга широко известна своей натурально-ладовой «белоклавишной» основой (с проведением темы в разработке и в редком локрийском ладу — тт. 48–56; аналогична ей в ладовом отношении fuga b-moll — пленэрный «разговор трех свирелей»). Тема ее интонационно близка монологу баса из «Песни о лесах» с текстом «Победой кончилась война, вздохнула радостно страна»⁴²², а в первоначальном своем черновом варианте, помеченном (случайно ли?) 22 июня 1950 г. — днем десятилетия начала Великой Отечественной — победно-фанфарной главной теме финала 5-й Симфонии Л. Бетховена (нотные примеры 114a, б, в).

114a

Д. Шостакович. Фуга op. 87 C-dur, начало экспозиции



114б

Монолог баса из «Песни о лесах»



114в

Первоначальный вариант темы фуги C-dur



№ 3 G-dur. Прелюдия — в духе 2-й Симфонии А. Бородина (по словам Т. Николаевой, «богатырская»), с типичной для фольклорно-эпических былинных сказов вариантной формой. Будучи первой в ряду особой у композитора группы «диалогических прелюдий» (В. Задерацкий) — E-dur, Es-dur, c-moll, с латентной сонатностью, в пол-

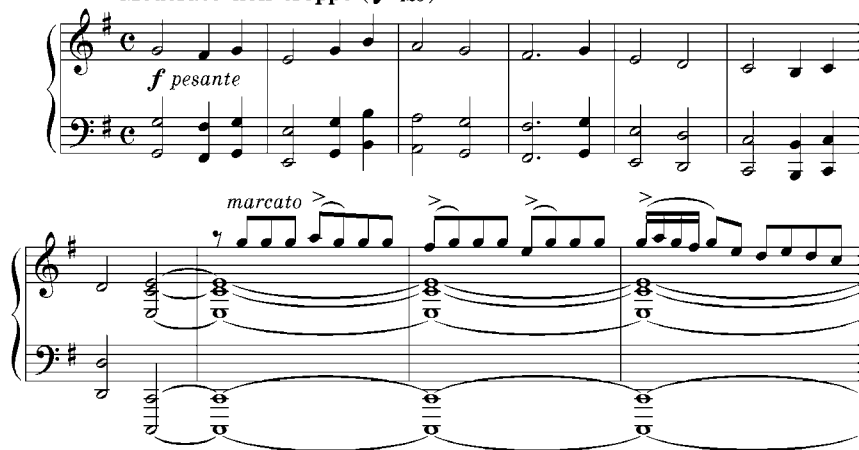
⁴²² Впервые отмечено С. Скребковым.

ной мере раскрываемой лишь в заключительной d-moll'ной диаде пьес, — прелюдия G-dur ярко театральна в зримости конфликта двух составляющих ее элементов: мощных унисонов половинных и четвертей (*f, pesante*) — и жалобной скороговорки секундowych и терцовых причитаний восьмых и шестнадцатых, что вызывает в памяти пьесу «Два еврея — богатый и бедный» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского (нотный пример 115).

115

Д. Шостакович. Прелюдия op. 87 G-dur, тт. 1–10

Moderato non troppo (♩ = 126)



Не менее театрально-зримая fuga создает эффект резкого интонационного, жанрового и образного контраста, ибо строго расчлененное сопоставление «важного» и «жалобного» прелюдии тонет здесь в задиристо-скандальной речи: энергичный разбег начальных шестнадцатых темы упирается в «дерзкую» септиму *fis*² (своего рода русское площадное exclamatio), а вся она — в акцентированные синкопы первого удержанного противосложения (с т. 5), хотя в то же время темп и триольный метроритм в размере 6/8 явно воссоздают характерные черты барочной жиги (см. нотный пример 116).

Ясно, что «серьезность» прелюдии парадоксально, словно намеренно «поперек» традиций И. С. Баха, противопоставлена «несерьезной» игривости фуги. Символический смысл образующегося тем самым межтекстового релюта можно интерпретировать по-разному, но наибольшего внимания, на наш взгляд, заслуживает любопытное объяснение А. Должанского, данное им в одной из его лекций об op. 87 Д. Шостаковича (в контексте неоклассического XX столетия его можно назвать исторически-полихронным): в прелюдии — «образ Бородинского поля времен 1812 года», а в фуге — «образ детей — потомков героев Бородина, играющих на Бородинском поле в наше время».

Allegro molto (♩ = 126)

№ 4 *e-moll* — первый в цикле последовательно воплощенный синтез русской протяжной песенности и европейской полифонии (фуга), продолженный затем лирически-распевными «русскими фугами» *cis-moll*, *es-moll*, *f-moll*, *c-moll*, *g-moll*. В противоположность предшествующей прелюдии и фуге *G-dur*, *e-moll*'ная диада обладает типично баховским корреспондированием семантически значимых элементов обеих частей. В то же время присущие этим пьесам особенности тематизма и способы драматургического развития являются началом медленного пути продвижения к финальной диаде пьес в *d-moll*.

Прелюдия, как и многие медленные части симфоний Д. Шостаковича (например, III часть 5-й Симфонии), наполнена барочным аффектом печали, преломленным сквозь призму широты по-русски эпического мелодического дыхания с оттенком трагически-созерцательной меланхолии. В основе ее лежат три интонационно-семантических элемента: бас, октавные дублировки которого напоминают об акустической глубине звучания органа, с чертами пассакальной тонально замкнутой формулы (но вместе с абрисом песенно-лирической сексты — *e-fis-g-c-h-e*); малосекундовые причитания восьмых среднего голоса, генетически восходящие к «Плачу Юродивого» из «Бориса Годунова» М. Мусоргского (из них в т. 12 прорастает вторая тема будущей фуги); экспрессивно ниспадающие терцовые «вздохи» верхнего голоса (нотный пример 117).

Единственный «знак света» — ненадолго появляющийся перед кодой хорал в As-dur (т. 31), в жанровом отношении пришедший из мира европейской фортепианной лирики XIX века, — быстро «гаснет» после регистрового спуска перед кодой, где с возвращением основной темы местный тональный центр As оборачивается мрачно пониженной IV ступенью исходного е-moll (вместе с другими пониженными ступенями — II, V и VI — образующей один из «ладов Шостаковича»), с участием которой теперь «допеваются» причитания Юродивого. Вместе с тем, в скорбном итоге заключительных тактов прелюдии, с «одиноким» звучащей на *pianissimo* снижающей (*morendo*) секстово опеваемой квинтой минорного трезвучия, слышатся реминисценции не только «Бориса Годунова» М. Мусоргского, но и некоторых произведений П. Чайковского («Осенней песни» из «Времен года» или трагического романса «Ночь» оп. 73 № 2 на слова Д. Ратгауза, 1893, — «Меркнет слабый свет свечи...», его безысходно затухающих рыданий в конце)⁴²³ (см. нотные примеры 118a, б).

⁴²³ У П. Чайковского в оригинале — f-moll. Заметим, что этот романс, особенно в приведенном нами его фортепианном окончании-коде, где на фоне погребально-колокольного тонического органного пункта тишайше пульсирует предсмертная агония синкоп верхних голосов (с тем же секстовым «отпеванием» тонической квинты), удивительно схож с последними тактами финала 6-й «Патетической» Симфонии оп. 74, хронологически появившейся прямо вслед ему.

dim. *p* dim.

pp

morendo

attacca

друг да-ле-кий!..

mf di - mi nu - en -

do *pp* *ppp*

Буквально перенасыщена семантическими связями и двойная fuga. В первой ее теме, непосредственно вырастающей из терцовых интонаций верхнего голоса предшествующей прелюдии (и так же, как и ее пассакальный бас, в первых же двух тактах обрисовывающей звуковысотные точки песенно-лирической сексты *e-c*), слышится русская протяжная песня, по наблюдениям В. Дельсона — «Не бушуйте вы, ветры буйные». Восходящий путь движения в объеме септимы указывает на фортепианный ее прототип в Прелюдии № 4 *e-moll* op. 34 (см. Пример 109) и предвосхищает кларнетовое соло в экспозиции главной партии I части 10-й Симфонии *e-moll*⁴²⁴. В первом удержанном противосложении, как это свойственно и семантической логике проанализированных нами «страстных» по скрытому сюжету инструментальных произведений И. С. Баха (в частности из II тома W. Kl. — *fis-moll*’ной fugи, *a-moll*’ной прелюдии, а также трехголосной Синфонии *a-moll*), дан сочувственный и в то же время почти изобразительно-риторический комментарий к теме, у Д. Шостаковича — с помощью пришедших из прелюдии горестных причитаний Юродивого (нотные примеры 119a, б).

119a

Adagio (♩ = 80)

Д. Шостакович. Fuga op. 87 *e-moll*, тт. 1–16

⁴²⁴ Вслед за А. Должанским это отмечено Е. Мнацакановой. По-видимому, тональность *e-moll* у Д. Шостаковича в ее частой соотнесенности с трагедийной сферой семантически подобна *h-moll* у И. С. Баха и П. Чайковского, *d-moll* у В. Моцарта и *c-moll* у Л. Бетховена.



Вступление второй темы — в тональности натуральной доминанты (h-moll) и также по-русски народно-песенной — сопровождается заметным ускорением темпа (*Più mosso*), а потому, с точки зрения драматургического движения к заключительному репризному контрапункту обеих тем с итоговым, богатырски широким, «победным», E-dur является одним из отдаленных предвестников заключительной фуги d-moll. Одновременно эта тема — классический пример внутритекстового релая производности, ибо явно подготовлена мелодическими оборотами прелюдии (с ее т. 12 — см. Пример 117) (нотный пример 120).

120 Д. Шостакович. Фуга ор. 87 e-moll, экспозиция второй темы (тт. 44–52)

Più mosso (♩ = 116)



№ 6 h-moll. Обе ее пьесы — углубленно-мрачные, словно пришедшие из трагической атмосферы оперы «Катерина Измайлова», и содержат многочисленные классически-западные и русские знаки музыкальной скорби. В прелюдии это, в первую очередь, пропityвающий всю ее острый (двойной) пунктирный ритм, который в равной мере сходен в русском контексте с «Воспоминанием о прошлом» из «Песни о лесах» и финалом 2-й фортепианной Сонаты ор. 61 (VIII вариация) Д. Шостаковича, а в немецком — с драматической песней «Над Рейна светлым простором» или VIII вариацией из «Симфонических этюдов» Р. Шумана. Кажется, однако, что за ними всеми благородно возвышается первоначальный интонационный исток — прелюдия g-moll из II тома W. Kl. И. С. Баха с ее мотивом «бичевания Иисуса» (нотный пример 121).

Allegretto $\text{♩} = 120$

Фуга замечательна прежде всего своей темой, состоящей из двух частей («тема-комплекс» — В. Бобровский), что сообщает ей черты двойной фуги с горизонтально совмещенной экспозицией тем, но в условиях русской интонационности звучащих как пара «запев — припев». Первая половина — «запев» — явная реминисценция вступления к «Неоконченной» Симфонии № 8 h-moll Ф. Шуберта, с ее регистрово углубленным монологом виолончелей и контрабасов, а вторая — танцевальный «припев» — отголосок хора «Мужайся, княгиня» из I действия оперы «Князь Игорь» А. Бородина, переосмысленного в характере мрачного листовского *danse macabre* (нотные примеры 122a, б).

Кода — после прелюдии e-moll еще одно, корреспондирующее с мрачной танцевальностью тематического «припева» фуги, напоминание о финале 6-й Симфонии П. Чайковского: в той же тональности

122a

Moderato ($\text{♩} = 100$)

Д. Шостакович. Фуга op. 87 h-moll, тт. 1–9

Andantino $\text{♩} = 84$
Тенора (14-16)

Бояре
Басы (12-14) *p*

Му - жой - ся, кня - ги - ня, не - доб - ры - е вес - ти те -

Andantino $\text{♩} = 84$

p
При - шли мы к те - бе по - ве - доть, кня -

бе мы не - сём, кня - ги - ня.

и с тем же сопоставлением предполагаемого хора медных инструментов и динамически понижшей коды с затухающими на *piano* ритмическими синкопами (нотный пример 123).

pp

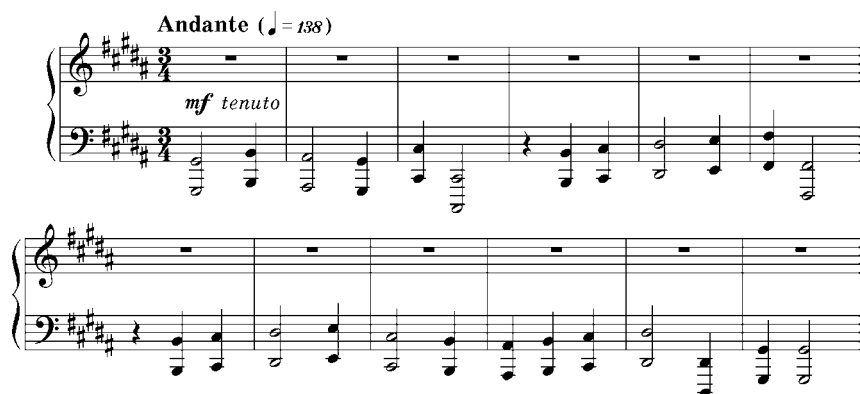
riten.

morendo

Диада пьес № 12 *gis-moll* — монументально внушительное завершение для первой части шостаковического сборника, в обоих случаях ориентированное на барочные жанрово-стилевые модели. Прелюдия — вариации на *basso ostinato* — «русская пассакалия» (С. Скребков). Она складывается из 10-ти проведений 12-тактовой темы (одно из них — 7-е — проводится в верхнем голосе по образцу баховской органной Пассакалии), с трехдольностью и синкопами на второй доле такта — жанровыми признаками сарабанды, в напоминание о начальной прелюдии *C-dur*. В отличие от звучащей в том же *gis-moll* пассакалии IV части 8-й Симфонии, в теме прелюдии *op. 87* на первый план выносятся черты русской интонационности — прежде всего благодаря плагальности начального мотива и исключительной диатоничности. Излагаемая в октавной дублировке, с предписанным композитором к исполнению штрихом *tenuto*, она в равной мере близка и эпической широте некоторых тем А. Бородина, и «тяжким» народным бурлацким песням («Эй, ухнем!») (нотный пример 124).

124

Д. Шостакович. Прелюдия *op. 87 gis-moll*, тема *basso ostinato*



Уже в последних тактах прелюдии (с т. 13 от конца) на пассакальную тему накладывается тема огромной по своему динамическому «развороту» фуги (трехчастной с чертами рондо). В метрически свободном, разговорном пятидольнике, с *Allegro* и *f* сокрушительно-размашистых секст и кварт, она состоит из трех разделенных паузами мотивно-вариантных акцентированных «выкриков», при каждом своем появлении вплоть до репризы неизменно сопровождается авторским указанием *marcatissimo*, а в кульминационном разделе разработки (с т. 61) проходит на *crescendo* к *ff* в окружении грозных октавных дублировок (динамизированный отклик октавной темы пассакальной прелюдии). Вероятно, поэтому в ней можно расслышать по-шостаковически своеобразный, ладово заостренный пониженными V и II ступенями, отзвук хора «Расходилась, разгулялась

удаль молодецкая» из последней картины «Бориса Годунова» М. Мусоргского — сцены под Кромами, ее беснующихся возгласов казачьей вольницы: «Смерть! Смерть!» (нотные примеры 125a, б).

Однако в репризе, пользуясь характеристикой А. Должанского, «герой музыки оказался в одиночестве, заблудился, растерялся... на музыку ложится печать усталости»⁴²⁵, что верно — вплоть до обессиленно поникшего *pianissimo* одноголосного проведения темы (тт. 84–86). Вместе с тем, осознание «героем» трагической безысход-

125a

Д. Шостакович. Фуга op. 87 gis-moll, тема



125б

Д. Шостакович. Фуга op. 87 gis-moll, фрагмент разработки (тт. 60–67)

⁴²⁵ Должанский А. 24 Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970. С. 101.

ности затеянного им «русского бунта — бессмысленного и беспощадного» — отнюдь не является истинным драматургическим итогом фуги. Он — в ее коде, замедленной (*Andante*), хорально просветленной и с заключительным аккордом одноименной мажорной тоники (*ppp*), в таком качестве становящейся одним из ярких примеров специально выделенных в тексте произведений Д. Шостаковича воплощений возвышающего катарсиса (нотный пример 126).

126

Д. Шостакович. Фуга оп. 87 *gis-moll*, кода

№ 14 *es-moll*. В прелюдии столь очевидно и впечатляюще претворена психологически-проникновенная трагедийность народных драм М. Мусоргского (прежде всего «Бориса Годунова»), что хочется назвать ее «оперной сценой для фортепиано» (исторический прецедент такой «фортепианной оперности» — правда содержательно абсолютно иной — Ноктюрн *H-dur* оп. 32 № 1 Ф. Шопена). Отметим и интонационное ее сходство с побочной партией экспозиции I части 6-й Симфонии. Основа подобных межтекстовых ассоциаций прелюдии кроется в трех образующих ее семантически значимых элементах. Первый — тревожное оркестровое тремоло, создающее трагическую оперную экспрессию (в фортепианной музыке Д. Шостаковича краткий прообраз его — в Прелюдии № 3 *G-dur* оп. 34). Второй — нисходящие стонущие малосекундовые интонации, или по-русски речитативное ламенто, омраченное неповторимо шостаковически пониженными IV и II ступенями минора, которое воплощает пафосный монолог «персонажа», свободный в метрически асимметричных мотивах (7/8), но в кульминационном т. 24 «выпрямляемый» в отчаянное скандирование на 8/4. Наконец, третий элемент — фатальный колокольный набат оstinатного звука *es* (см. нотный пример 127).

Adagio (♩ = 84)

ff dim. *p tenuto*

cresc. *p*

pp espressivo

Перед репризой (она — с т. 34) традиционный оперный реализм М. Мусоргского подчеркнут введением новой и в семантическом отношении чрезвычайно важной детали: наподобие заключительных тактов сцены смерти Бориса, как бы «за фортепианной сценой» звучит мрачно-погребальный церковный хор (тт. 31–33).

Идущая вслед в подвижном темпе, но со штрихом вокально-хорового *sempre legato* трехголосная fuga — один из отзвуков скорби клавирной музыки И. С. Баха (трехголосная fuga dis-moll из I тома W. Kl.), но в условиях закономерной здесь стилистики русской «бесконечной» протяжной песни, неизменно печальной, бездонно меланхолической⁴²⁶. Как и в баховской фуге (в оп. 87 Д. Шостаковича не новинка — см. наш анализ его фуги № 4 e-moll), обращают на себя внимание «комментирующие» тему первое удержанное противосложение и интермедии, где даны слезные синкопы ниспадающих мо-

⁴²⁶ Вспомнив о хорале, лежащем в основе фуги dis-moll И. С. Баха, вместе с Д. Шостаковичем хочется переинтонированно вздохнуть — «Из русской бездны бед вызываем мы...».

Allegro non troppo (♩ = 100)

pp *legato sempre*

тивов «русского ламенто» — вновь что-то до боли близкое причитаниям Юродивого (нотный пример 128).

Ярчайшая диада пьес № 15 *Des-dur* — напоминание о стилистике раннего Д. Шостаковича, внешне, казалось бы, по-прежнему конструктивистского и гротескно-изысканного, но с незаживающими ранами глубоко пережитых трагических событий конца 1930–1940-х гг. Прелюдия — задорно звенящее стаккатное скерцо, или, в метафорическом «полете» слов исполнителя, — «трамплин к фуге» (Т. Николаева). Однако в непрерывно отчетливой, навязчиво гиперболизированной трехдольности, гармонической «неуклюжести» и специфически выстроенной сложной трехчастности, тяготеющей к принципам романтической сюитной танцевальности, она становится пародией на блестящий балльный вальс XIX века (нотный пример 129).

Allegretto (♩ = 84)

f

Как точно заметила В. Холопова, эта музыка «родственна пестрым маскам шумановского „Карнавала“ и при этом помножается на дерзкую экстравагантность самого Шостаковича... Как неузнанная маска „кружится“ в такте на 3/4 и тема будущей фуги»⁴²⁷ (средний эпизод с т. 87) (нотный пример 130).

130

Д. Шостакович. Прелюдия op. 87 Des-dur, тт. 87–100



Не ложная, поверхностная *личина* обольстительного в прелюдии певучего *legato* и нежного *piano* верхнего голоса этой «маски», а ее подлинный, ожесточенный *лик* поистине свирепствует в фуге, побартоковски «варварской» в темпе *Allegro moderato* и с категорическим требованием автора звучать *fortissimo marcatissimo sempre al Fine*. Ее тема отталкивается от темы фуги *Kyrie II* (№ 3) из Мессы h-moll И. С. Баха (т. 1 — начальное малосекундовое опевание тоники с участием «неаполитанской» II пониженной ступени), но далее по-змеиному «расползается» в разные стороны в хроматических изгибах, наполняется злобными «воплями» синкопированных акцентов и становится метрически глумливой (3/4, 2/2, 5/4), однако благодаря равномерной ритмике четвертных длительностей собрана в угрожающе-наступательный монолит⁴²⁸ (нотные примеры 131а, б).

В таком «вверх дном перевернутом» смысловом наполнении баховской интонации — этически-сниженном межтекстовом реляте — хорошо узнается автор Скерцо «Ленинградской» Симфонии с искаженной до неузнаваемости «Лунной сонатой». Очевидно интона-

⁴²⁷ Холопова В. Дмитрий Шостакович: 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Цит. рук. С. 15.

⁴²⁸ Среди других баховских прототипов темы фуги Des-dur — fuga f-moll из I тома W. K1. Позже сходным заостренно-хроматическим путем «от И. С. Баха к Д. Шостаковичу» пойдет С. Слонимский в теме заключительной фуги h-moll из цикла 24-х прелюдий и фуг, 1994 (см. Пример 145б).

131a

Д. Шостакович. Фуга op. 87 Des-dur, начало экспозиции

Allegro molto (♩ = 138)

ff marcattissimo sempre al Fine

131b

И. С. Бах. Мецца h-moll, № 3 (Kyrie II), тема фуги

ционное сходство фуги и с другим зловещим симфоническим скерцо Д. Шостаковича — II частью его 8-й Симфонии (и в том же Des-dur беспощадно «выпотрошенной» тональности романтической «любви-бесконечности»), которое усиливается в коде, с ее буквальным «вдалбливанием» темы в Des-dur октавными дублировками. Существенно, что интермедии фуги, в противоположность разнометричности ее темы, даны исключительно в трехдольном метре: похоже, и эта деталь недвусмысленно указывает на настоящий, незамаскированный смысл вальсовости предшествующей прелюдии, некогда неизвестный автору Прелюдий op. 34, но теперь пронзительно кричащий в диаде пьес Des-dur его полифонического цикла, — фашистски-тотальную механистичность (особенно при появлении начальных тактов

132

Д. Шостакович. Фуга op. 87 Des-dur, начало репризы (тт. 114–129)



прелюдии перед репризой фуги, в тт. 116–118, после чего с агрессивным «лязгом» повторяется и кадансовый оборот заключающего прелюдию семитакта) (нотный пример 132).

Диадку пьес № 17 *As-dur* можно назвать «потешным народно-площадным действием для фортепиано о двух сценах», с таким преломлением жанрово-бытовой интонационности, какой присущ, скорее не Д. Шостаковичу, а раннему И. Стравинскому. В прелюдии — «сцене» первой, «предварительной» — мастерски воссоздан обобщенный колорит «музыки улицы», в крайних частях ее простой песенной формы, наивно-просветленно. На фоне однообразного шарманочного аккомпанемента проходит незамысловатая мелодия, из болтливой «наигрывания» нижнего регистра шуточно перебрасываемая в беззаботное «насвистывание» верхнего (квинтовая имитация). В репризе (с т. 59) она возвращается с ярмарочными, примитивно-гармошечными параллельными мажорными трезвучиями (нотный пример 133).

133 Д. Шостакович. Прелюдия оп. 87 *As-dur*, начало репризы (тт. 59–67)



В середине (тт. 30–58) и коде (с т. 73), при сохранении объединяющего прелюдию принципа регистровых имитаций, «улица» представлена чуть иначе — преобразованным мотивчиком пошлой песенки «Бублики, купите бублики», пока что доносящимся до слушателя на *pianissimo*, словно издалека, как уныло-однообразный припевчик, но спустя пятнадцатилетие трагически проросшем у Д. Шостаковича в финале Второго виолончельного концерта (1966) в символ распоясавшейся банальности (нотный пример 134).

134 Д. Шостакович. Прелюдия op. 87 As-dur, тт. 28–42 (начало середины)



В «сцене» второй и по-барочному «основной» — фуге — безраздельно господствует сочный народный юмор, с характерными для русских плясовых песен ритмической переменностью и внутритактовой асимметрией (5/4). Можно выявить и главное «действующее лицо» этой «сцены»: как установлено В. Холоповой, тема фуги и ее интермедия интонационно близки обработанной Д. Шостаковичем (и также в As-dur) русской народной песне «Как меня младу-младешеньку», с гротескным противоречием между веселым, быстрым темпом и на ее фоне комически-несчастливым положением «персонажа» — жены, до беспамятства избитой мужем, в ответ желающей, «чтобы его на печи задавило и в трубу запихнуло» (см. нотный пример 135).

Allegretto ($\text{♩} = 116$)

p dolce

№ 20 c-moll — единственная в цикле диада пьес, объединенных в монотематическое единство на основе начальной интонации будущей I части 11-й Симфонии («Дворцовая площадь»). В «диалогической» прелюдии, как и в предыдущем случае в Es-dur, представляющей альтернативную форму на основе чередования двух контрастных тем, она ложится в основу первой из них — архаически суровой в трехоктавной дублировке без терцового тона трезвучия, натуральном (эолийском) ладу, с чертами эпического-хоровой звучности и мрачном звучании нижнего регистра, напоминающая, по наблюдениям С. Скребкова, «Рассказ головы» из «Руслана» М. Глинки⁴²⁹ (нотный пример 136).

Видно, что в т. 8 на фоне басового органного пункта, как солирующее сопрано хора, появляется «свирельная» вторая тема. В ее колористически изысканных фиоритурах и хроматизмах «запрятаны» интонации уже известного нам по начальной фуге C-dur монолога

⁴²⁹ С «Рассказом головы» тему Дворцовой площади из 11-й Симфонии ассоциирует и В. Бобровский, отмечая в ней «колорит таинственности, зачарованности и зловещей пустынности» (Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича // Музыка и современность: Сб. ст. Вып. 3. М., 1965. С. 43).

Adagio (♩ = 76)

p

pp

3

3

3

баса из «Песни о лесах» с текстом «Победой кончилась война, вздохнула радостно страна» (см. Пример 114б), что отчетливо прослеживается в конце прелюдии, где названная тема, наконец, «очищается» от бесконечных ладоритмических изгибов и обретает гармоническую «подсветку» последовательно истаивающих в предполагаемых своих ключевых знаках тональностях В-dur, D-dur и G-dur, с окончательным итогом в «белом» С-dur — релятом производности начальной фуги (нотный пример 137).

«По - бе - дой кон - чи - лась вой - на, вздох - ну - ла ра - дост - но стра -

mf *dim.*

p *dim.*



Альтернативная двусосновность прелюдии отражена в фуге, по структуре напоминающей фугу h-moll № 6 — русскую песню в классической четырехголосной полифонической «бронь». Тема ее — у Д. Шостаковича будущий символ Дворцовой площади — в европейском контексте приобретает качество по-палестриновски ясного диатонического импульса, в русском же — сурового эпически-хорового запева с типичным для него плагальным квартовым скачком к субдоминанте. В то же время удержанные интермедии, отмеченные метрической переменностью ($3/2 - 2/2 - 3/2$ — см. тт. 10–12), в прихотливом движении контрастных теме-запеву восьмых напоминают о колористике второй темы прелюдии и являются, по сути, песенным припевом не к теме (как в h-moll'ной фуге), а к фуге в целом (нотный пример 138).

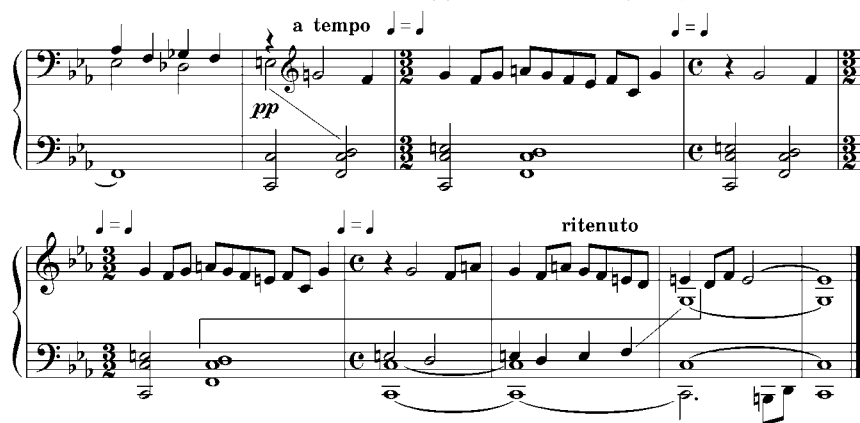
138

Moderato ($\text{♩} = 116$)

Д. Шостакович. Фуга op. 87 c-moll, тт. 1–12



Вероятный словесный текст этого «припева» прочитывается в коде (тт. 117–124), где обращает на себя внимание повторяющийся восходящий квартовый ход в басу (еще одно мотивно-интонационное «предчувствие» финальной фуги), но, главное, данный в среднем голосе последнего четырехтакта мотив в C-dur, сходный с окончанием прелюдии в том, что, по наблюдениям В. Холоповой, имеет *ритм* слов «Победой кончилась война» (нотный пример 139).



№ 23 F-dur. «Удивительное благородство» (Т. Николаева) прелюдии — результат претворения инструментального стиля не столько И. С. Баха, сколько Г. Генделя, к тому же «помноженного» на «дистиллированную», строго выверенную в своих диатонических и хроматических компонентах, экспрессию мелодики позднего С. Прокофьева. Действительно, величаво «шагающие» в темпе *Adagio* октавные басы, «интрадная» тональность F-dur и диатоничность исходной интонации сближает прелюдию со вступительными частями сольных инструментальных сонат Г. Генделя. Вместе с тем, ариозно мягкое *piano*, изысканные хроматические подголоски, а главное, исходный мелодический «тезис» (залигованные композитором четверть — четыре шестнадцатых — четверть — и тем самым тонко скрытая под размером 2/2 трехдольность его дальнейшей метрической экстраполяции) сообщают прелюдию изящество лирически-возвышенного танцевального движения. Слух В. Дельсона, кажется, верно уловил в ней близкую композитору модель — «обаятельную тему менуэта из Восьмой сонаты Прокофьева (та же чистота высказывания и свежесть, несмотря на глубинные, традиционные истоки)»⁴³⁰ (см. нотный пример 140).

В фуге тональность F-dur подана в пасторальном духе 6-й Симфонии Л. Бетховена, да и в самой ее теме, с неоднократным опеванием терцового и квинтового тона тонического трезвучия, ясно слышатся начальные интонации главной партии I части бетховенской «Пасторальной», но с по-шостаковически детской, очаровательно «наивной» (как и в фуге № 5 D-dur), динамической игрой «светотеми» разделенных паузами мотивов (в стреттных проведениях темы в репризе начиная с т. 102 — продолжение других «игр», русских

⁴³⁰ Дельсон В. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М., 1971. С. 232.

Adagio (♩ = 48)

p

poco riten. *a tempo*

pp *p*

Moderato con moto (♩ = 92)

p

квартовых, пришедших из В-dur'ной диады и предвещающих финальную фугу) (нотный пример 141).

Последняя диада пьес № 24 d-moll — одно из самых значительных творений Д. Шостаковича для фортепиано, фактически представляющее финал его оп. 87 с таким интонационно-жанровым обобщением содержания всего отзвучавшего ранее (а в фуге — мощным током интонационного развития и весомостью победно ликующего итога), что проводимые большинством исследователей аналогии с финалами некоторых шостаковических симфоний совершенно правомерны (хотя чаще всего говорят о 5-й Симфонии — с ней фугу d-moll объединяет заглавный мотив восходящей кварты и логика тонального развития от сумрачного d-moll к светлосному D-dur, не менее оправдана связь с 7-й Симфонией, ранее уже выявленная нами в оп. 87). Подтверждаются они и с формально-композиционной точки зрения, а именно — наличи-

ем и в прелюдии, и в фуге принципа сонатности, но если в прелюдии — эпически пассивно, без разработки («еще» в продолжение диалогических прелюдий), то в двойной фуге — с контрастными темами и мотивно обособленным противосложением ко второй из них, током богатейшего тонального развития, «тектоническими» темповыми сдвигами и поступательно-непреодолимым *crescendo* динамических террас — «уже» с драматичной разработкой и грандиозной кодой. Поэтому вместе с симфониями композитора неизбежно вспоминается и сопутствующий всему его творчеству «рефрен» — Л. Бетховен, духовный «родственник» Д. Шостаковича с симфонической идеей «от Мрака к Свету» (нам представляется далеко не случайным и факт прямого совпадения семантической трактовки Д. Шостаковичем тонального центра *d* — в начале *moll* и в конце *Dur* — с последней бетховенской симфонией).

Подобно контрастно-составному единству первых двух частей будущей 11-й Симфонии («Дворцовая площадь» — вступление и «9 Января» — концентрация действия), — «фортепианная симфония» № 24 *d-moll* открывается, как вступительным прологом, прелюдией. От органических басов первой ее темы протягивается линия интонационной преемственности к пассакальному басу прелюдии № 4 *e-moll* и «генделевским» басам прелюдии № 23 *F-dur* (*d-e-f-b-a = e-fis-g-c-h*, в первом случае, и приблизительно = *f-g-a-d-des*, во втором). Но как жанровое целое она безусловно связана с начальной прелюдией *C-dur* (попутно означивая и «промежуточный каданс» ор. 87 — пассакальную прелюдию № 12 *gis-moll* с синкопами баса на второй доле такта): это также сарабанда, только теперь не просветленно-медитативная, а возвышенно-патетическая, как в скрипичной Чаконе *d-moll* И. С. Баха. «Воспоминание о прелюдии *C-dur*» развертывается в духе сурового эпического повествования и уже во втором предложении достигает величественной кульминации в мощных аккордах и речитативных восьмых (тт. 17–22). Тем самым проясняется стоящий и за первой, и за последней прелюдией ор. 87 по-разному композитором осмысленный, но единый «первоисточник» — финал его 7-й Симфонии, точнее — вторая «тема-мемориал» (*Moderato*, ц. 179), также построенная на диалоге сарабандных аккордов и пунктирных речитаций восьмых, тема, которая, по выразительным словам В. Бобровского, есть «своего рода памятник героям великой битвы», «воплощает идею мужества, несокрушимости» и, «как величавый утес, штурмуемый бурными волнами океана, стоит неколебимо»⁴³¹ (см. нотные примеры 142а, б).

⁴³¹ Бобровский В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович: Сб. ст. М., 1967. С. 381. Если отнести характеристику исследователя и к рассматриваемой прелюдии, то старинная сарабанда, в отличие от современных Д. Шостаковичу бытовых жанров, выявляется в качестве безусловного и всегда подчеркнутого у него символа этически-возвышенного, величественного (между прочим, С. Хентов связывает это с влиянием на композитора идей Б. Яворского).

142a Д. Шостакович. Прелюдия оп. 87 d-moll, гл. партия, второе предложение (тт. 11–25)

[Andante (♩ = 88)]

ff *f cresc.* *dim.*

1426 Д. Шостакович. Симфония № 7, IV часть, начало второй темы

[179]

rit. Moderato ♩ = 100
f *tenuto* *dim.*
 Fag. *rit.* Moderato ♩ = 100
 C-fag. *f* *tenuto* *dim.*
 Cor. *f* *tenuto* *dim.*
 Archi *f* *tenuto* *dim.*

180

Fag. *cresc.* *ff*

C-fag. *ff*

Cor. *cresc.* *ff* III

Archi *cresc.* *ff*

Вторая тема прелюдии (с т. 31) — мажорная зарница первой темы фуги. Совмещая, казалось бы, несочетаемое — *pp* и фанфарно-призывное *maestoso*, а далее в хоральных аккордах «размышляя» о будущей фуге, композитор словно во тьме «нащупывает» прообраз ее солнечно-величественной коды (*fff*, *maestoso*), что драматургически сходно с «пробами радости» при переходе к финалу 9-й Симфонии Л. Бетховена⁴³² (см. нотный пример 143).

Ее возвращение в конце в миноре на звуках *a-d* знаменует плавный переход прелюдии в экспозицию первой темы колоссальной фуги — ярчайшего образца полифонического симфонизма Д. Шостаковича, включающего несколько этапов развития. **Первый** из них совпадает с экспозицией и разработкой уже тщательно подготовленной первой темы, звучание которой напоминает здесь «эпический сказ с печальным подтекстом» (В. Дельсон) и образно ассоциируется

⁴³² Даже столь интонационно чуткий исследователь, как В. Дельсон, видимо, не услышал подобного свидетельства истинно бетховенской у Д. Шостаковича широчайшей симфонически-смысловой перспективы; он лишь странно заметил, что здесь «ремарка *maestoso* неудачна и несколько искажает смысл темы в ее первичном становлении» (Дельсон В. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М., 1971. С. 235).

[Andante (♩ = 88)]



с «Песней темного леса» А. Бородина. И верно: в шести экспозиционных проведениях тема дана в натуральных ладах — эолийском *d* (пропоста) и подчеркнуто мрачном фригийском *a* (риспоста), и даже «осветление» ее в разработке миксолидийским ладом пока что колористически условно, поскольку по-прежнему, в повествовательном темпе *moderato*, она пропеваается тягучим *tenuto* и простирается в предрассветных сумерках по-русски бескрайней динамической равнины (110 т.) — от *pp* до максимального лишь *mp*. **Второй** этап отмечен появлением второй темы фуги (f-moll), хореически стонущими восьмыми — «русским ламентом», как в диаде e-moll, напоминающими причитания Юродивого, но вместе с постепенным темповым сдвигом (*accelerando poco a poco* до *Più mosso* в т. 134) дающими фуге волевой ритмически-моторный импульс развития вплоть до самого ее конца. Огромной важности симфонизирующая деталь — ее маркированное удержанное противосложение (от т. 117), функционально подобное третьей теме фуги, которое также пришло из «Бориса Годунова» М. Мусоргского — знаменитого народного хора «Хлеба! Хлеба!»⁴³³ (нотный пример 144).

Мощная волна динамического подъема разработки второй темы (от *pp* до *ff*) приводит к **третьему**, предкульминационному этапу — совместной репризе двух тем в D-dur (т. 218), проходящих в октавных дублировках на *fff*, причем фригийский ответ первой темы теперь мажорно «выпрямлен». Однако и этого оказывается для Д. Шостаковича, фортепианного симфониста, недостаточным: интермедия с т. 241 звучит как новый раздел разработки с экспрессивными «хлебными» возгласами удержанного противосложения ко второй теме.

⁴³³ Замечено А. Должанским.

[Moderato (♩ = 92) accelerando poco a poco]



Они и «выкликают», наконец последний, итоговый **четвертый** этап развития — грандиозную коду (с т. 260 — D-dur, *maestoso*, *fff*), с выразительно «оминоренным» мажором (пониженные II и VI ступени), которая звучит, как и в финальных кодах 5-й и 7-й Симфоний, напоминанием об огромном напряжении пройденного пути к победе и с таким же триумфальным «торможением» (*ritenuto*) литавроподобных кварт в последних тактах.

Конечно, в цикле Д. Шостаковича не одна лишь заключительная фуга, и все же, в первую очередь, именно она, на высшем витке победоходно-спиралевидного развития ор. 87 грандиозно обобщающая все предыдущие, — апогей русского пути развития фуги в XX столетии, с максимальным выявлением запаса таких ее громадных семантических возможностей, о каких лучше всего сказать словами Б. Асафьева: «Стоит только подойти к фуге с открытыми глазами без предвзятых схем, как форма эта моментально оживает и превращается в сплошной жизнерадостный текучий напряженный поток, непрерывный в своей длительности... Каждая фуга мыслится либо как преодоление борющихся течений, либо как сплошное утверждение данного в вожде звучащего начала. Во всяком случае, суть всегда заключается в том, чтобы путем длительного развертывания возможностей, заключающихся в теме (вожде), как бы привести ее к господству, выделить среди параллельных и противоположных течений и как бы короновать, увенчать... Заключительное проведение или только появление вождя содержит всегда новый элемент, как итог, вывод, синтез из всего предыдущего... Это подлинный тональный, мелодический и, я бы сказал, **симфонический синтез**»⁴³⁴.

⁴³⁴ Глебов И. Пути в будущее // Мелос: Кн. 2. СПб., 1918. С. 68–69.

Хотя пафос сказанного исследователем вызван полифонией И. С. Баха, он не менее (если не более!) созвучен заключительной фуге d-moll Д. Шостаковича. Анализируя весь его op. 87, необходимо к явлению симфонического синтеза добавить и **синтез соносферический**, образующий неразрывный слиянностью западноевропейского, русского, еврейского (прелюдия и фуга fis-moll) мелоса и воскрешенных контуров великой профессиональной музыки прошлого и современности — знаков И. С. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта и Л. Бетховена, Р. Шумана и Ф. Шуберта, М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, С. Прокофьева, всегда преобразованных и помноженных на жизненно-полнокровную волю к обнаружению признаков индивидуального стиля самого композитора.

3. ПОЛИСТИЛИСТИКА И СИМВОЛИКА В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (А. ПЯРТ, А. ШНИТКЕ, С. ГУБАЙДУЛИНА). «НЕОБАРОККО» И ПРИМЕТЫ БУДУЩЕГО

Соглашаясь с мнением Л. Раабена, что «эстетика неоклассицизма, как она сложилась в период его расцвета в 1920–1930-е годы, после Второй мировой войны была уже исчерпана», однако «именно неоклассицизм породил „полистилистику“, ставшую почти что „родовым“ признаком искусства наших дней»⁴³⁵, заметим все же, что при внешнем, лишь кажущемся сходстве неоклассицизма и полистилистики (объединяет их в первую очередь возрождение старинных форм и жанров, обращение к «чужому слову», работа по моделям эпохальных и индивидуальных стилей), они представляют собой два качественно различных состояния всеобщей для XX столетия неоклассики.

Одно из существенных отличий полистилистики от неоклассицизма состоит в том, что полистилистика — это не индивидуальный в каждом случае особый способ осуществления обобщенной «связи времен» как эстетического идеала, в конечном итоге устремленного к моностилистической органике целого (неважно, на основе ли остроумного художественного «инстинкта» у И. Стравинского или жизненно-глубинного, соносферически-симфонического синтеза у Д. Шостаковича)⁴³⁶, а теоретически обоснованная и выверенная **техника** композиции, специально оперирующая различными (и чаще всего

⁴³⁵ Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. ст. Л., 1981. С. 213.

⁴³⁶ Хотя поздние сочинения Д. Шостаковича в полной мере реализуют важнейшие принципы и приемы полистилистики, трудно сказать, в какой мере они использовались им как осознанный композиционно-технологический прием: известно, что на вопрос о смысле цитат из Россини и Вагнера в 15-й Симфонии композитор ответил, что не может объяснить, почему именно он ввел их в партитуру, сказав лишь о художественной необходимости такого введения.

намеренно контрастными) стилями. Именно в таком качестве, как «сознательный прием», когда «даже не цитируя, композитор заранее планирует полистилистический эффект», полистилика была осмыслена в 1971 г. одним из крупнейших ее мастеров — А. Шнитке. С учетом также немаловажных для нас наблюдений В. Карминского и В. Холоповой⁴³⁷, теоретически представим полистилистическую «сумму» второй половины XX века, имея в виду отношения авторского стиля (отражающего, означающего) к стилям «иным» (отражаемым, означенным) в трех основных аспектах: 1) способах работы с ними как с объектами творческого моделирования; 2) технологии выстраивания их внутритекстовых отношений; 3) системы эстетических и концептуальных предпочтений композитора в их многообразном мире.

В первом аспекте — «манерах» работы композитора со стиливыми «первоисточниками» — выделяются два главных полистилистических *приема: цитата и аллюзия*. Первый из них можно представить в виде целой шкалы градаций:

- **прямая цитата** — точное воспроизведение темы (или характерного ее фрагмента) «чужой» музыки на преобладающем фоне «своей» (образцы очень многочисленны: марш из руссиниевского «Вильгельма Телля» в I части 15-й Симфонии Д. Шостаковича, фрагмент первой темы вариаций финала 3-й «Героической» Симфонии Л. Бетховена в переплетении с другой цитатой — монограммой *BACH* — в Скрипичной сонате № 2 А. Шнитке, у Р. Щедрина — вступление из 1-го фортепианного концерта П. Чайковского в конце 3-го фортепианного концерта, проведение темы фуги B-dur из II тома W. Kt. И. С. Баха в фуге B-dur из фортепианного цикла 24 прелюдий и фуг, цитирование нескольких баховских органических сочинений и темы хорала «Es ist genug» в «Музыкальном приношении», написанном к 300-летию со дня рождения И. С. Баха, Инвенции F-dur в № 12 из фортепианной «Полифонической тетради», 1972 — «Токката-коллаж» и т. д.)⁴³⁸;

⁴³⁷ См.: Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке (текст сообщения, сделанного А. Шнитке на конгрессе ММС 8 октября 1971 г.) // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990; Карминский В. Проблема полистилистики в современной музыке: Дипл. работа. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1975 (науч. рук. — В. Н. Холопова); Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.

⁴³⁸ Подчеркнем, что не всякая прямая цитата может быть квалифицирована как прием полистилистический. В большинстве случаев им не является, в частности, автоцитата — межтекстовый релят сходства музыки самого композитора (кода I части «Симфонических танцев» С. Рахманинова с темой главной партии его 1-й Симфонии d-moll; симфоническая поэма «Жизнь героя» Р. Штрауса с включением фрагментов поэм композитора «Дон Кихот», «Смерть и просветление», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», оперы «Гунтрам»; «Жизнеописание» А. Шнитке с «вкраплениями» материала его же 1-го скрипичного Концерта, 1-й и 2-й скрипичных Сонат, Первой, Второй и Третьей симфонии, «Реквиема» и др.).

- **адаптированная цитата** — по словам А. Шнитке, «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком», «свободное развитие чужого материала в своей манере» (тема из баховского «Музыкального приношения» в политембровом прелюдии в Ричеркаре А. Веберна или она же в первом разделе Скрипичного концерта С. Губайдулиной, «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина, Credo А. Пярта, основанное на тексте прелюдии C-dur из I тома W. Kl. И. С. Баха в редакции К. Черни);
- **цитирование техники чужого стиля** — воспроизведение композиционных, ритмических, фактурных черт музыки отдаленных эпох и композиторов (средневековый гокет и полифония нидерландцев в музыке А. Веберна начиная с Симфонии ор. 21, русская роговая музыка XVI–XVII вв. в «Диалогах» С. Слонимского, барочные вариации на *basso ostinato* в Largo Фортепианного трио или в IV части 8-й Симфонии Д. Шостаковича, серийный канон в III части «Коллажа на тему *B-A-C-H*» А. Пярта, безмерно гиперболизированная бетховенская экспрессия аккорда-мотива, *g-moll'* ного трезвучия, в коде 2-й скрипичной Сонаты А. Шнитке);
- **стилизация** — цитата не отдельной темы, но обобщенного образа чужого стиля, в комплексе его мотивно-интонационных, ладо-гармонических, тембровых составляющих — на уровне всего произведения («Сюита в старинном стиле» для скрипки и фортепиано А. Шнитке, 1972).

Иной полистилистический принцип — **аллюзия** — по сути, представляет собой особую разновидность цитаты — квазичитату, ибо, по мысли А. Шнитке, аллюзия «проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее». Этот принцип, как мы показали выше, лежит в основе изысканной стилистически-ассоциативной «игры» множества инструментальных произведений И. Стравинского; не менее яркие его примеры читатель легко найдет в наших семантических анализах музыки Д. Шостаковича (если подходить к его творчеству с позиций *post factum* сформулированной полистилистической техники). Из произведений композиторов следующего поколения упомянем I часть «Коллажа на тему *B-A-C-H*» А. Пярта (1964), где воспроизводятся характерные принципы барочного *concerto grosso*, I часть 3-й симфонии А. Шнитке (1981), главная тема которой — аллюзия на вступление к «Золоту Рейна» Р. Вагнера (на основе обертонового звукоряда), V часть Сонаты для баяна-соло «*Et exspecto*» («В ожидании») С. Губайдулиной (1986) с воспроизведением интонаций «ветра над могилами» из финала *b-moll'*ной фортепианной сонаты Ф. Шопена. Восхитительно-тонкими аллюзиями наполнен фортепианный полифонический цикл С. Слонимского «24 прелюдии и фуги» (1994), где в океане русского фольклорного мелоса оплотняются «островки» музыки И. С. Баха

(I часть Итальянского концерта в прелюдии F-dur, fuga d-moll из II тома W. Kl. в прелюдии c-moll), Й. Гайдна (главная партия Симфонии № 103 в теме фуги As-dur), барочной фоллии, косвенно напоминающей и о фортепианных «Вариациях на тему Корелли» С. Рахманинова

145a

С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги, прелюдия F-dur, тт. 1–11

Allegro moderato ♩ = 120 (♩ = 60)

f brillante

145b

С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги, прелюдия c-moll, тт. 8–11

[Allegretto] ♩ = 120

f

145₆

С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги, fuga As-dur, тт. 1–8

Allegretto ♩ = 160

f marcato

mf

145₂

С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги, прелюдия d-moll, тт. 1–9

Maestoso ♩ = 92

f marcato

f

3

145₀

С. Слонимский. 24 прелюдии и фуги, fuga h-moll, тт. 1–9

Largo ♩ = 50 (♩ = 100)

p

legato sempre

(legato)

3

(прелюдия d-moll), Д. Шостаковича (фуга Des-dur op. 87 в заключительной монотематической диаде пьес h-moll)⁴³⁹ (см. нотные примеры 145a, б, в, г, д).

Во втором аспекте стиливых взаимодействий — технологии выстраивания их внутритекстовых отношений — полистилистика предстает в двух основных своих **типах** (на них указано в упомянутой ранее работе В. Карминского):

- полистилистика **коллажная** — резкое противопоставление разных стилей, зачастую представленных прямыми цитатами, — как в I части 2-й Симфонии Б. Чайковского (1967), где последовательно проходят темы кларнетового Квинтета A-dur В. Моцарта, Квартета c-moll op. 18 Л. Бетховена, арии альты (№ 47) из «Страстей по Матфею» И. С. Баха, шумановского фортепианного «Вечера». Среди других примеров коллажной полистилистики — остроконфликтное, драматургически диссонантное звучание джазовой установки во 2-м фортепианном концерте Р. Щедрина (1966), а также следующие образцы «суперколлажной мозаики» (А. Шнитке): III часть Симфонии Л. Берлио (1968) — коллаж музыкальных цитат от И. С. Баха до А. Пуссера и самого Л. Берлио, кантата «Призрак бродит по миру» Л. Ноно (1971) — собрание цитат революционных песен, II часть 3-й Симфонии А. Шнитке (1981) — калейдоскоп австро-немецкой музыки от протестантских хоралов до К. Штокхаузена. Эффект коллажа часто возникает и в случаях внезапного, хотя с позиций той или иной содержательной концепции необходимого и оправданного, появления тональных трезвучных аккордов (трезвучие D-dur, после «атональных» серийных канонов заключающее III часть пяртовского «Коллажа на тему В-А-С-Н», внедрение на фоне господствующей алеаторики и микрохроматики — полюса «печали» — классической функциональной последовательности фигурируемых трезвучий D-dur — G-dur — A-dur — D-dur — полюса «радости» — в «Саде радости и печали» для флейты, альты, арфы и чтеца С. Губайдулиной, 1980);
- полистилистика **диффузная** — плавный переход от одного стиля к другому либо их синтетическое фактурно-гармоническое «сплетение», осуществленное еще И. Стравинским (например в проанализированной выше фортепианной Сонате или во II части «Симфонии псалмов»); множественные образцы стиливой диффузии встречаются в музыке Д. Шостаковича, А. Шнитке, Э. Де-нисова, С. Слонимского.

⁴³⁹ В отечественной музыке цикл С. Слонимского — один из лучших в своем жанре после полифонических циклов Д. Шостаковича и Р. Щедрина. Не имея возможности предложить здесь его подробный теоретический (в т. ч. и семантический) анализ, отметим только те наиболее общие особенности, что 24 прелюдии и фуги выстроены композитором по баховскому хроматически-восходящему принципу и, по признанию автора, проводят «антибетховенскую идею „от Света к Мраку“».

Наконец, в связи с эстетическими предпочтениями композитора и конкретным замыслом того или иного его сочинения целесообразно различать полистилистику **избирательную** и **плюралистическую**. В случае избирательной полистилистики (пожалуй, ставшей уже традиционной), автор ориентируется на одну или несколько близких стилиевых моделей, объединенных более или менее отдаленным историческим периодом, чаще всего во взаимодействии со средствами современного музыкального языка (например принципы барочного инструментального концертирования в музыке И. С. Баха и его современников: А. Корелли, А. Вивальди — в указанных произведениях А. Пярта 1960-х гг.; стиль древнерусского многоголосия, представленный цитатой трехголосного гимна «Святый боже» в Гимне № 1 А. Шнитке, 1974). В ситуации полистилистики плюралистической, напротив, разнообразные конкретные исторические, индивидуальные или национальные стили сосуществуют в произведении на паритетных началах, и ни один из них не оказывается чуждым композитору — стиливому «полиглоту» (эпизод «Фантастическая скачка» из оперы А. Пуссера «Ваш Фауст», 1967 — «звукособие» по эволюции европейской гармонии от Ш. Гуно через Ф. Листа, Р. Вагнера и А. Шёнберга к самому А. Пуссеру; по его образцу у А. Шнитке замысливалась «Серенада», 1968 и 3-я Симфония, 1981, приуроченная к открытию нового зала Gewandhaus в Лейпциге и уникальная энциклопедической «всеядностью» звучащих в ней знаков музыки австро-немецкой традиции). Плюралистической полистилистике, но вне резких коллажных размежеваний, близка идея К. Штокхаузена о «симбиотическом» пути к Weltmusik — «мировой музыке» (нем.), представленной главным образом в виде оригинальных фольклорных источников, которые «должны развиваться как вклад в „концерт“ всех культурных групп», в результате чего «новые „эклетики“ стили должны расширить совершенно новым способом мир музыкальных форм и средств выразительности»⁴⁴⁰ (первым воплощением идеи композитора стала «Телемузыка» для японского радио, 1966, по мысли автора, «не „моя“ музыка, но музыка всего мира, всех стран и рас»: в поле ее электронных звуковых возникает «исполнение гагаку — священной музыки японских императоров, музыки счастливого острова Бали, южной Сахары, испанского народного фестиваля, Венгрии, сипибов бассейна реки Амазонки... фантастических виртуозов Китая, музыки корейского полуострова, жителей нагорного Вьетнама»⁴⁴¹; та же идея положена в основу электронных «Гимнов», 1967 — огромного по продолжительности непрерывного цитатного motto напевов разных народов мира).

⁴⁴⁰ Stockhausen K. Weltmusik. Musik und Bildung, 1974, № 1. S. 1.

⁴⁴¹ Цит. по кн.: Wörner Karl H. Stockhausen. Life and Work. Los Angeles, 1976. P. 58.

С самых общих позиций содержание полистилистики как техники композиции (особенно коллажной по типу и плюралистической по системе предпочтений) — несомненно, мозаичный полицентризм мышления человека XX столетия, охарактеризованный выше словами А. Моля о множестве «понятий, обладающих большой весомостью» и «беспорядочном потоке случайных сведений». Говоря о полистилистическом коллаже, Д. Лигети заметил, что поскольку «эта техника, во-первых, основана на бессвязности, а во-вторых, на необусловленности перехода», «элементы лишаются связи и переносятся в чуждый им контекст», то он «диаметральная противоположность логического композиционного принципа, который наблюдается в последовательной мотивно-тематической разработке венского классицизма. Коллаж означает отказ от этой формы органического развития»⁴⁴². Поэтому несомненна родственность коллажного типа полистилистики художественному методу монтажа первой половины XX века, теоретически обоснованному и художественно гениально воплощенному С. Эйзенштейном (фильм «Броненосец Потемкин»), другими кинорежиссерами (в частности Дз. Вертовым); влияние кинематографической монтажности мышления ощущается и в некоторых программных произведениях Д. Шостаковича (11-я Симфония). В техническом отношении близкая кинематографическому приему сопоставления монтажных блоков, но, в отличие от кинематографа, не обладая фотографически-прямым выходом к реальной действительности, музыкальная полистистика изначально подразумевает вечную для искусства игровую логику, но теперь в новом для нее обличье — комбинаторики музыкально-языковых элементов стилей разных *времен*, обретающих законное место в *пространстве* музыкального текста.

Своеобразную полистилистическую спатIALIZацию истории музыки, когда внутренне слышимые композитором стилиевые ритмы различных ее эпох всякий раз заново и своеобразно «переритмизируются» и «свертываются» на синтаксическом уровне его произведения, не стоит воспринимать сугубо метафорически: ведь «прорыв» к полистилистике, по мысли А. Шнитке, как раз и «обусловлен собственной разв и т и ю европейской музыки тенденцией к расширению музыкального пространства (одноголосие —

⁴⁴² Ligeti G., Gottwald Cl. Gustav Mahler und die Musikalische Utopie. II. Collage // Neue Zeitschrift für Musik. 1974. № 5. S. 291. Именно поэтому музыка Д. Шостаковича, невзирая на наличие в ней цитат и аллюзий, не может быть осознана только в категориях полистилистики, ибо несет в себе колоссальный заряд не «нео-», а именно *классической* логики симфонического мышления (бетховенской прежде всего). То, что происходит в музыке Д. Шостаковича, чаще всего отлично от сознательно применяемых позже приемов семантической работы с разными стилями и является *стилевым синтезом*, находимым в любую эпоху и являющимся одним из универсальных законов исторической эволюции музыкального искусства.

многоголосие — полифония — гармония — гомофония — смешанные типы фактур — мажороминорный лад — модуляция в другие тональности — многотемные формы — хроматизация мажороминора — атонализм — политонализм — „алеаторика“ — „сонористика“ и т. д. и т. п.)»⁴⁴³. Знаменательным консонансом мыслям А. Шнитке о «расширении музыкального пространства» являются слова другого композитора — Д. Шнебеля, который в начале 1970-х гг. приближался к творческому повороту в сторону идеи «незавершенного прошлого» и написал статью с симптоматичным названием «Поздняя тональная музыка Шёнберга как история, которой можно управлять». Делая акцент на парадоксальном возврате к тональности у нововенского патриарха додекафонии в позднем периоде его творчества, Д. Шнебель замечает: «Обратное развитие от двенадцатитоновой техники к тональности есть такая же работа над историей, как ранее растворение тональности в двенадцатитоновой музыке. Но это доказывает, что история перестала протекать лишь в одном направлении, лишь вперед. Ее можно развивать как вперед, так и назад. Данное обстоятельство указывает, однако, на то, что самой историей стало возможным распоряжаться»⁴⁴⁴. Каким образом можно «распоряжаться» историей музыки практически, западногерманский композитор показал в своем произведении «Tradition», но особенно наглядно — в двух полистилистически-коллажных циклах «Re-Visionen» и «Re-Visionen II»: в «Re-Visionen» (создаваемом, как и «Moz-Art» А. Шнитке, на протяжении не месяцев, а лет — 1972–1985) включены «Контрапункты Баха» (обработка для 20 вокальных голосов VI и XI Контрапунктов из баховского «Искусства фуги»), «Симфония Бетховена» (цитата I части 5-й Симфонии), «Вариации Веберна», «Идиллия Вагнера» (с текстом отрывка из III действия оперы «Парсифаль» — «Чудо страстной пятницы») и «Фантазия Шуберта» (основанная на материале I части сонаты C-dur D-894); в «Re-Visionen II» (с 1985) использованы цитаты из музыки Дж. Верди, В. Моцарта, Г. Малера, Л. Яначека, Р. Шумана.

Полистилистика, таким образом, знаменует собой новую и теоретически обоснованную ступень свободы композитора, как ни пара-

⁴⁴³ Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке (текст сообщения, сделанного А. Шнитке на конгрессе ММС 8 октября 1971 г.) // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 329. Спятиализация (от *spre* — *англ.* пространство) — нейропсихологический феномен (описанный, в частности, К. Прибрамом), состоящий в перекодировке слуховых сигналов, поступающих в человеческий мозг извне, в координаты его внутренних пространственных представлений (подробнее см.: Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М., 1974; Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000.).

⁴⁴⁴ Слова Д. Шнебеля приведены нами по раб.: Власова Н. О. Пересечения с музыкальной традицией в творчестве западногерманских композиторов 1970–1980-х годов. Дисс. ... канд. иск. М., 1998.

доксально — от ограничительных требований «стерильности» индивидуального стиля. В то же время дело не ограничивается открытием одних лишь новых комбинаторных возможностей. После сугубо технологических экспериментов неоавангарда 1950-х современное «„мышление стилями“» требует иной композиторской техники — она заметно грубеет, но общая драматургия приобретает давно утраченную **концепционность**», — верно заметила С. Савенко⁴⁴⁵, и в этом, кажется, сказывается более существенное отличие полистилистики от «классического» неоклассицизма первой половины XX столетия, намеренно отвлеченного от экстрамузыкальной семантики, которая казалась частной, побочной и даже «не достойной» концепции «музыки как абсолюта» (что вызвало отторжение от бетховенского типа симфонии с его идейно-философской масштабностью, отход от принципов симфонизма и тяготение к «абстрактной» прозрачности инструментально-камерных составов). Яркая характеристика скрытой полемики полистилистики 1960–1980-х с неоклассицизмом 1920–1940-х — один из выводов, к которому пришел А. Шнитке (скорее не как музыковед, а как композитор) в связи с вопросом о «парадоксальности» художественной логики И. Стравинского: он незаметно наделяет инструментальную музыку «Царя Игоря» несвойственным ей драматичным пафосом и находит то, чего, конечно же, на самом деле не было, а именно — «трагизм невозможности повторить классическую форму»⁴⁴⁶.

А поэтому, говоря о полистилистике, особенно в контексте русской художественной культуры, с ее органически-неповторимой способностью к усложнению и идейному заострению общеевропейских проблем отношений искусства и человека, ее специфической постановкой на чужом, «трансплантированном» материале (Д. Лихачёв) «предельных проблем бытия», необходимо за очередной в XX веке техникой композиции прозревать своеобразную форму музыкального мышления, изначально ориентированную на **экстрамузыкальную**

⁴⁴⁵ Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. ст. Вып. 5. Л., 1983. С. 100 (Курсив мой. — А. К.).

⁴⁴⁶ Завершая блестящий анализ Симфонии *in C*, А. Шнитке констатирует: «Становится понятным весь косвенный трагизм музыки Стравинского — трагизм, проистекающий из принципиальной невозможности повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд. Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут возродиться сегодня в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование великих форм или поиски новых... Одним из первых это понял и доказал нам Стравинский» (Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. Цит. изд. С. 402). Как засвидетельствовала В. Холопова в беседе с автором данных строк, композитор позже признался, что подобное восприятие музыки И. Стравинского — этап кристаллизации идейного замысла его 1-й Симфонии (1969–1972), произведения с «осознанной полистилистикой», смысл которой «лежит не „в нотах“, но в напряжении стиливых разногласий и, следовательно, „между нотами“» (цит. по кн.: Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 74).

семантику. Позволим себе не во всем согласиться с Д. Лигети: ведь композитор, используя цитаты, аллюзии, сталкивая или сближая разнородный стилистический материал, не столько занят увлекательной абстрактной игрой в мозаику стилей, сколько с их помощью произносит «слова», отчетливо узнаваемые и «расшифровываемые» слушателем в качестве заложенной в произведении идейной фабулы, его семантически-стилевой «программы». Если оставить в стороне редкие исключения (вроде созданного М. Кагелем в 1970 г. к 200-летию Л. Бетховена «метаколлажа» под названием «Людвиг ван», на основе которого был создан фильм, где под мелодию бетховенского «Гимна к радости» демонстрируются документальные кадры в зверинце), то в музыке 1960–1980-х гг. лозунгом становится такой диалог с прошлым, при котором происходит ответственное самоосознание себя и своего времени в зеркале «другого», тем более если этот «другой» — из мира навеки утерянной Божественной классики. В этом смысле прямой параллелью полистилистике становится авторитетнейшая в гуманитарных науках XX века теория диалогичности понимания М. Бахтина, а также философия М. Бубера о бытии как «диалоге между Богом и человеком», «человеком и миром» (согласно последнему, «я становлюсь собой лишь через мое отношение к Ты; становясь Я, я говорю Ты»; при этом, что важно для вечно актуальной коммуникативной сущности искусства, «подлинное, наполненное настоящее — существует лишь тогда, когда осуществляется присутствие, встреча, отношение», ибо «Я, к которому не обращено никакое Ты... вовсе не имеет настоящего»)⁴⁴⁷.

Важнейшей идеей, интонируемой на языке музыкально-полистилистического диалога между современным «Я» и прошлым «Ты», стала мысль о Гармонии и Дисгармонии как этических полюсах человеческого существования. В отечественной музыке одним из первых ее воплотил Арво Пярт. Подробнее рассмотрим ранее лишь вскользь упомянутое нами его сочинение — «**Коллаж на тему В-А-С-Н**» для струнных, гобоя, клавесина и фортепиано (1964), открывшее ряд полистилистических произведений композитора 1960-х гг.: «Pro et contra» — Концерт для виолончели с оркестром (1966), во многом послуживший источником для вышеприведенных теоретических размышлений А. Шнитке; Вторая симфония (1966); «Credo» для фортепиано, хора и оркестра (1968), где в качестве символа веры предстала баховская прелюдия C-dur из I тома W. Kl. Объединяющим все эти сочинения принципом становится сопоставление современных техник композиции — прежде всего серийности, сонористики и алеаторики, несущих негативный смысл диссонантного «хаоса современности», — с возвышенными «голосами прошлого».

⁴⁴⁷ Бубер М. Я и Ты. М., 1993. С. 11.

I часть — «Токката» — с преобладанием коллажного типа полистилистики и приема аллюзии, включает три уровня развития, в каждом из которых можно усматривать особую семантику. **Фактурный**, с его противопоставлениями tutti и solo, является межтекстовым релятом XVII века — барочного жанра concerto grosso; **ладовый** — напротив, знаком XX века — серийной техники нововенской школы (стилевое «растворение» концертирующей фактуры происходит с ц. 1 в десятитоновом ряде, отталкивающимся от начальной четырехзвучной гемитонной секции-монограммы: *b-a-c-h-dis-e-d-g-f-fis*). **Композиционный** же уровень — надвременного порядка, ибо утверждает тональные центры фамилии *BACH* в качестве «сверхцитаты»,

146a

А. Пярт. «Коллаж на тему В-А-С-Н», I часть — «Токката»,
тт. 7–10

[Preciso $\text{♩} = 120$]

The musical score consists of 12 staves, each representing a different part of the ensemble. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff is marked with *ff* and has a tempo indication of [Preciso $\text{♩} = 120$]. The score is divided into measures, with some measures containing rests. The key signature is one flat (B-flat). The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mp* (mezzo-piano). The score is marked with 'unis.' (unison) and 'div.' (divisi) in some measures. The first measure of the first staff is marked with a box containing the number 1.

цементирующей «Токкату» надисторической тектонической сеткой, эстетически и этически неоспоримой в любом столетии (*В* — ц. 1, *А* — ц. 4, *С* — ц. 6, *Н* — трезвучие *h-moll* в конце части — коллажная «врезка», символизирующая баховский аффект печали) (нотные примеры 146а, б).

II часть — «Сарабанда» — альтернативно-рассредоточенный аналог танцевального дубля в старинной сюите, но не фактурно-орнаментального, а стиливого. Проходящая целиком сарабанда *d-moll* из 6-й Английской сюиты И. С. Баха (избранная композитором в качестве коллажной цитаты неслучайно, поскольку опорные точки начального баховского мотива — *f-e-g-fis* — являются высотной транспозицией монограммы *BACH*) «нарезана» А. Пяртом на три восьмитактовых отрывка. Они контрастно сопоставлены с равнопротяженными им отрезками сонорного хаоса, звучащего как уловленное из XX века ритмически равновеликое эхо музыки великого И. С. Баха, с «запрятым» серийным продолжением его монограммы (тт. 1–8 — Бах, тт. 9–16 — Пярт, тт. 17–24 — Бах, тт. 25–32 — Пярт, тт. 33–40 — Бах в динамизированном струнном *tutti*) (нотный пример 147).

Заключительная III часть — «Ричеркар» — построена в форме серийного канона на заданный еще в начале «Коллажа» десятиновый ряд, в обращении и двойном увеличении (по А. Шнитке — «цитата техники» нововенской школы), но с символической кодой, где «произносятся» два музыкальных «слова» — вертикально-сконденсированная в четырехтоновый кластер монограмма *BACH* — и «аллилуйя» ей — трезвучие *D-dur*, прославляющее имя и музыку великого композитора в его же глориозной тональности (см. нотный пример 148).

[illegible]

[Deciso ♩ = 126 – 132]

div.

non div.

non div.

div.

div.

Светлое утверждение А. Пяртом возможности обретения гармонии в диалоге с И. С. Бахом (как и с великим прошлым европейской музыки вообще), напротив, подвергается пессимистической рефлексии Альфредом Шнитке уже в первом его полистилистическом опусе — 2-й Сонате для скрипки и фортепиано (1968). Глубоко символичны и предпосланный этому намеренно диссонантно-изломанному сочинению подзаголовок — «Quasi una Sonata» (болезненный намек на две бетховенские Sonata quasi una Fantasia op. 27), и начинающий его с криком ошеломляющей экспрессии, на *sfff*, g-moll'ный аккорд, становящийся неотвязным, как зубная боль, лейтмотивом всей Сонаты (впоследствии он ляжет в основу центрального эпизода Канта-

ты «История доктора Иоганна Фауста» — мекфистофельского «танго смерти» в ее № 7, «Гибель Фауста»). На музыкально-художественном языке ими высказывается уже известная нам мысль автора о «трагизме невозможности повторить классическую форму», которая представлена в Сонате не совершенной кристаллической структурой, а лишь знаком, мотивным вектором своего высокого смысла (хотя и в облачении различных стиливых «одежд») — монограммой *BACH*. На этом сходство с А. Пяртом 1960-х и заканчивается: ведь у А. Шнитке, по его собственным словам, дана лишь «попытка написать сонату — но при этом не написать ее; то есть попытка подвергнуть эту форму испытанию на прочность и рассказать о том, как безумно трудно написать сонату — которая не получилась; потому что в этой Сонате нет ни главной, ни побочной темы, а есть лишь некие условные звуковые импульсы, жесты на их местах» и «происходит постоянное сопоставление материалов двух совершенно различных эпох — свободно-атонального или алеаторического материала с материалом тональным, данным в стереотипном виде». В процессе сверхнапряженного взаимодействия этих интонационных миров огромную значимость обретают паузы, на которые композитора «навел рассказ одного знакомого художника о постановке „Короля Лира“ в театре Михоэлса, где в момент наивысшего трагического напряжения все на мгновение застывало, как скульптуры, в неподвижности, с тем чтобы потом опять внезапно включиться и с новым напряжением играть и действовать дальше»⁴⁴⁸. Во многом благодаря им полистилистическая спатиализация исторического времени у А. Шнитке получает дополнительный импульс, и идеи о Гармонии и Дисгармонии в его 2-й скрипичной сонате — трагическом инструментальном театре — воплощены с буквально сценически-игровой наглядностью.

С формально-композиционной точки зрения, произведение представляет собой намеренно расплывчатое, где «все словно изъедено изнутри» (слова автора), подобие романтической поэмы — слитно-циклическую форму из трех частей с кодой. **Первая** — сонатная: в ней, вроде бы, «все есть», но это «все» — в разломанно-гротескном «квази»: и главная партия — героически «противящиеся» бетховенское трезвучие, ставшее, однако, утрированным жестом отчаяния в его разорванном паузами диалоге с «дергающимися» диссонансами скрипки, и «ничего не связывающая» связующая — в виде фортепианных кластеров и пуантилистических «точек» скрипичной партии, и побочная — возвышенно-хоральное проведение монограммы *BACH*, но с тут же «вцепившимися» в ее организм «колючками» малых секунд, и алеаторическая разработка — пародия на классическое

⁴⁴⁸ Шнитке А. Из выступления на авторском вечере. Молодежный музыкальный клуб при ВДК (рук. Г. С. Фрид). 13 декабря 1984 г. // Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М., 2003. С. 213.

149a А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, I часть, гл. партия

149б А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, I часть, поб. партия

1496 Cadenza **А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, I часть,**
Qua **каденция перед репризой**

*) Пассаж *ad libitum* двумя руками — медленно перемещающийся, апериодично тремолирующий хроматический кластер.

8va
ppp
fff
8va
(*Foro sempre*)

Проведение побочной партии в репризе знаменует начало **второй** части Сонаты (Lento, Andante), медитативно-скорбной, «как бы» медленной в реально не существующем ее сонатно-симфоническом цикле, с микрохроматическими и «просто» хроматическими (поздне-романтическими, в стиле Ф. Листа или Р. Вагнера) вариациями на тему *BACH* (нотный пример 150).

150 А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, II часть

Lento

ppp p mp mf
gliss. gliss. gliss.
f mf mp p pp
III IV (IV)



Третья часть — в колком скерцозно-токатном движении, с квазибетховенским или квазилистовским (Соната h-moll) фугато и включением заостренных «обломков» классического в широком смысле: «взвинченной» цитаты «прометеевой» темы из фортепианных Вариаций op. 35 Л. Бетховена (или финала 3-й «Героической» Симфонии, но на звуковысотном материале все той же монограммы *BACH*), возвышенного на миг, а потому иллюзорного, «ненастоящего» эха скрипичных сонат И. Брамса или С. Франка (нотный пример 151).

151

А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, III часть

Ясно, что силы Гармонии и Дисгармонии в Сонате неравны. Последняя и празднует истушенно-дикую, агрессивную победу в коде, с ее абсурдным (в общей сложности 114-кратным!) вдалбливанием «бетховенского» g-moll'ного трезвучия, ужасающим кластером в партии фортепиано, фуриозными пассажами скрипки и окончательным, бесповоротно-катастрофическим выводом — двумя тактами Grave с надвое «расколотой» (одновременно в основном виде и в инверсии) монограммой *BACH*. Последний интервал этой афористической, свернутой в короткую выразительную лексему авторской мысли — увеличенная октава с «дребезжащей» вибрацией верхнего звука h^2 , — особенно остро заставляет понять, что никогда уже не собрать ни саму эту монограмму, ни на ее благородной основе образ

152a

А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, начало коды

Allegretto

simile

fff

simile

fff

p sub.

1526

А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2, фрагмент коды

Senza tempo

Handwritten musical score for a piece titled "Senza tempo". The score is written on two systems. The first system features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second system features a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#). The bass line begins with a quarter note G2, followed by a half note A2, and then a quarter note B2. The treble line begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The score is marked with "Senza tempo" at the top and "Poco sempre" at the bottom.

1526

**А. Шнитке. Соната для скрипки и фортепиано № 2,
заключительные такты**

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' from 'The Tales of Hoffmann'. It features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass staves). The vocal line begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter rest, then a half note (B4), and a half note (A4). The piano accompaniment consists of a single half note (F3) in the bass staff and a single half note (F4) in the treble staff. The tempo is marked 'Andante sempre' and the dynamics are 'f' (forte) and 'ppp' (pianissimo).

«потерянного Рая» — гармонически-стройное музыкальное целое (см. нотные примеры 152а, б, в).

Конечно, у А. Шнитке — крупнейшего отечественного композитора-философа — полистилистически интонируемые размышления о Космосе и Хаосе, Добре и Зле разнообразно представлены в его многочисленных и широко известных последующих произведениях: Симфониях (прежде всего в 1-й, 1972), Фортепианном квинтете (1972–1976), Concerti grossi №№ 1–3 (1977, 1981–1982, 1985), 3-м и 4-м Скрипичных концертах (1978, 1984), Альтином концерте (1985), Кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983). Уже исходя из проанализированной нами 2-й Скрипичной сонаты (а ранее и пяртовского «Коллажа») становится очевидным, что в области экстрамузыкальной семантики во второй половине XX века отчетливо прослеживается генеральная для этого столетия в целом тенденция к беспрецедентной роли *символики*. В. Холопова, затрагивая вопрос специфики соотношения икона, индекса и символа в современной музыке, справедливо подчеркивает, что здесь «символика достигла такой всеохватности, какой еще не было за всю историю музыкальной культуры», и насчитывает свыше десятка ее видов: «символика жанров, стилей, индивидуальных названий, словесных программ, буквенных монограмм, цитат, чисел, лейтмотивов, музыкально-риторических фигур, жестов и театральных движений, тотальная символика»⁴⁴⁹. Вероятно, и этот перечень далеко не полный: как мы убедимся далее, к нему можно добавить символику инструментальных тембров, регистров, родов интервальных систем, индивидуализированных композиционных структур... Но если вернуться к проблеме воплощаемых с их помощью экстрамузыкальных идей и явлений, то прямым продолжением музыкально интонируемых в полистилистическом диалоге мыслей о Гармонии и Дисгармонии станет восхождение к сфере религиозно-этических сущностей (даже если оно и не взаимодействует напрямую с полистилистикой).

Без преувеличения гений претворения религиозной символики в инструментальной музыке 1970–1990-х гг. — София Губайдулина, для которой «многомерный, множественный смысл становится одним-единственным жестом танца, рифмой стихотворения или формой музыкального произведения... Для меня музыкальная форма, — продолжает композитор, — есть дух, потому что в ней происходит преобразование музыкальной материи в символ. А символ есть откровение высшей реальности — проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством. Но для того чтобы достигнуть такого единства, нужно

⁴⁴⁹ Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия, 2001, № 1. С. 37.

распять вертикаль многомерного Божественного смысла горизонтально времени. Идея в сущности трагическая. Вот почему художественное произведение всегда представляется мне в виде распятия»⁴⁵⁰.

Подчеркнем, что у С. Губайдулиной воля к постижению и музыкально-символическому «распятию» высших реальностей (часто мыслимых композитором в глубиннейшем религиозно-эзотерическом ключе) неотъемлема от природно данной ей удивительной чуткости к увеличению, по приведенным ее словам, «количества пространственных измерений» музыки — иначе говоря, фиксации и использованию новых, нетрадиционных возможностей инструментальной экспрессии. Среди них — и такие, как открытые баянистом Ф. Липсом необычные для его инструмента кластеры, глиссандо и натуралистические эффекты (глиссандирующие «стоны», звуковысотнo-недифференцированное «дыхание» мехов). В перекрестье ярких впечатлений от них и внутренних религиозно-духовных созерцаний композитора родилось первое ее произведение для солирующего баяна — «**De profundis**» (1978)⁴⁵¹. За основу его взят ветхозаветный псалом № 129 — «Из глубины взываю к Тебе, Господи» — «Песнь восхождения». Хотя в основе сочинения С. Губайдулиной лежит сонатная форма, в ней условно можно выделить три «круга восхождения» от мрачных глубин Богооставленности к Божественной милости.

«Круг первый» начинается с экспрессивного приема, неузнаваемо меняющего тембр баяна, — аметрично вибрирующих в низком регистре на *pp* гемитонных групп, которые сквозь медленный хроматический подъем выходят к сияющим высотам хоральных трезвучий в окружении сверкающих «блесток» ритмических фигураций (см. нотные примеры 153a, б).

Заданный в «круге первом» интонационно-выразительный алгоритм восхождения «**De profundis**» по-разному воспроизводится в «круге втором» (с яростными гроздьями сонорных кластеров и громогласным, не духом, а силой взятым на *fff*, хоралом) и в «круге третьем», в отличие от предыдущего примечательном выражением настоящей, глубоко внутренней духовности. В нем движение к истине — репризе утонченно-звездного хора «круга первого» — поднимается от

⁴⁵⁰ Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996. С. 63–64.

⁴⁵¹ Впоследствии тембр баяна и доселе неизвестные его экспрессивные возможности — прежде всего способность натуралистически «дышать» — составят важнейший элемент такой значительной художественно-религиозной концепции С. Губайдулиной, как семичастная Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982), где этот инструмент становится символом сочувствующего Бога-Отца (в то время как виолончель — распинаемого Бога-Сына, а оркестр — невесомого Бога-Духа Святого). С посвящением Ф. Липсу для баяна-соло создана и Соната «*Et exspecto*» («В ожидании», 1986), где он также «воздыхает» в ожидании Страшного Суда.

153a  С. Губайдулина. «De profundis», начало⁴⁵²

153b С. Губайдулина. «De profundis», хорал «первого круга восхождения»



мучительно воздыхающей «музыки мехов» и глиссандирующих «стенаний» через выразительнейшую, абсолютно не свойственную баяну протяженную ариозную монодию, с важнейшей ролью в ней интонаций «болезненного» тритона и восходящей сексты — традиционного в европейской музыке «знака души», искренности, сердечной открытости⁴⁵³ (нотный пример 154).

С. Губайдулина подвергает своеобразной символической трактовке и вполне традиционные музыкальные жанры, прежде всего — инструментальный концерт. «Сейчас... мы чувствуем актуальность формы мессы», — говорит она, — но «форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя кажется мне неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма»⁴⁵⁴. Одному из первых переступить порог губайдулин-

⁴⁵² Нотные примеры из «De profundis» С. Губайдулиной приводятся по изданию в исполнительской редакции Ф. Липса.

⁴⁵³ О ее роли в музыке С. Губайдулиной см.: Кудряшов А. Ю. «Лирическая секста» в произведениях С. Губайдулиной 70–80-х гг. // А. С. Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Ч. II. Владивосток, 1999.

⁴⁵⁴ Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996. С. 75.

154 С. Губайдулина. «De profundis», начало «третьего круга восхождения»

*) Нажимать клавишу отдушки в указанном ритме.

ского «инструментального храма» посчастливилось Г. Кремеру, которому посвящен монументальный Концерт для скрипки с оркестром — «Offertorium» (первая версия — 1980). Замысел сочинения отражен в самом его названии: это четвертая и центральная, связанная с символическим приношением даров, часть выполненной композитором *missa proprium* — «особой мессы», но «без слов, без пения» (первая часть, *Introitus* — Концерт для фортепиано с оркестром, 1978⁴⁵⁵;

⁴⁵⁵ Где символически истолкованы четыре рода интервальных систем (как вновь употребляет это слово композитор — «пространств»), объединенных трехзвучной попевкой с центральным тоном *fis*. Каждая — знак настройки входящего во храм человека на определенный тип молитвы: микрохроматика — наиболее субъективно-чувственной, хроматика — экспрессивно-динамичной, диатоника — печально-сосредоточенной, пентатоника — высшей просветленно-аскетической.

вторая часть, *Graduale* — «Из Часослова» для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора на стихи Р. М. Рильке, 1991; пятая часть, *Communio* — «Detto II» для виолончели и ансамбля инструменталистов, 1972; недостающую третью часть *missa propria* — *Alleluja* — условно можно усмотреть в сонате «Радуйся» для скрипки и виолончели, 1981–1988⁴⁵⁶). Поскольку поводом для возникновения христианской концепции Скрипичного концерта С. Губайдулиной послужили ее непосредственные впечатления от жертвенно-самозабвенного отношения к звуку у Г. Кремера, то в качестве главной темы она и избирает «тему жертвы» — тему прусского короля Фридриха II Великого, положенную в основу другой «жертвы» — баховского «*Musikalisches Opfer*» («Музыкального приношения»), а позже разработанную А. Веберном в технике *Klangfarbenmelodie* («тембровоокрашенной мелодии») в оркестровой «Фуге-ричерката» (1934–1935)⁴⁵⁷.

По словам автора, «концепция формы» одночастного «*Offertorium*» становится в пределах трех его внутренних частей⁴⁵⁸. Мы все же назовем их разделами и отметим, что в первом из них, по аналогии с нововенским мастером, С. Губайдулина представляет тему также «тембровоокрашенной», но еще более подробно, в иной тональности (d-moll) и без заключительного тона *d*, что сообщает ей динамику тонально-интонационной неустойчивости, эсхатологически предопределенной устремленности прочь от разъятости и духовной неполноты бытия, еще не искупленного христианской жертвой (нотный пример 155).

Дальнейшее развитие в этом разделе — уникальном образце вариаций на исчезающую тему, проходящую 12 раз в нарек на число

⁴⁵⁶ Пять частей «Радуйся», по мысли автора, в свою очередь соответствуют другому типу католической мессы — «обычной» (*missa ordinaria*): I часть — *Kyrie*, II часть — *Gloria*, III часть — *Credo*, IV часть — *Agnus Dei*, V часть — *Gratias*. В XX веке прецедентом воплощения последней идеи (правда, и «со словами, и с пением») является Вторая кантата оп. 31 А. Веберна для сопрано, баса, смешанного хора и оркестра на слова Х. Йоне в шести частях (1941–1943), где композитор усматривал подобие *missa brevis*: I часть — *Kyrie*, II часть — *Gloria*, III часть — *Credo*, IV часть — *Benedictus*, V часть — *Sanctus* и VI часть — *Agnus Dei* с традиционным для австро-немецкой музыки знаком Божественного Света в двух последних тактах — контурами трезвучия D-dur, которое чрезвычайно свойственно и губайдулинским образам радости и недостижимой духовной чистоты (см., в частности последние такты ее «*Offertorium*», «Сад радости и печали», Симфонию в 12-ти частях «Слышу... Умолкло...»).

⁴⁵⁷ Интересно заметить, что тема жертвы, как горькая чаша искупления, буквально «витают в воздухе» русского искусства 80-х гг. XX века (для страны действительно трагически-судьбоносных), и не только музыкального: кроме С. Губайдулиной в «*Offertorium*» (1980) и Р. Щедрина в «Музыкальном приношении» (1983) к ней обращается и гениальный кинорежиссер А. Тарковский в своей последней и, пожалуй, самой символически углубленной и художественно совершенной картине — «Жертвоприношение» (1986).

⁴⁵⁸ Губайдулина С. «И это счастье...» // Сов. музыка, 1989, № 6. Все дальнейшие признания композитора о своем Скрипичном концерте приводятся по этой статье.

2 Flauti $\text{♩} = 54$ I solo
 2 Fagotti I solo mf
 3 Corni (F) mf I solo con sord. mf
 3 Trombe (B) I sola con sord. mf
 3 Tromboni I sole con sord. mf
 Cor. I mf
 Tr-be mf
 V-no solo p f p f p f
 1 Poco più mosso $\text{♩} = 69$

Апостолов, — построено по принципу двойного логогрифа — последовательного отсечения от темы начального и конечного тона, но с символическим смыслом этого приема (жертвоприношение)⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Логогриф (logos — *греч.* слово и grifos — *сеть*) — древний стилистический прием образования новых слов путем постепенного сокращения звуков (или букв) исходного. Например в «Поэмии о соловье» Вас. Каменского:

«И моя небовая свирель
 Лучистая,
 Чистая,
 Истая,
 Стая,
 Тая,
 А я —
 Я».

До скрипичного «Offertorium» принцип логогрифа был использован С. Губайдулиной в «Музыке для клавирина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» (1972) под первоначальным названием «Логогриф», а после — в «Perception» («Восприятие») для сопрано, баритона, семи струнных инструментов и магнитофонной ленты (1983), где в № 9 — «Я» — из положенного в его основу стихотворения Ф. Танцера извлекаются все слова с немецким корнем «dicht»: Dichtungen — Dichtung — dichten — dicht — dich — ich.

Каждое из ее уменьшающихся в размерах оркестровых проведений сопровождается экспрессивными откликами солирующей скрипки — разнохарактерными субвариациями на интервал, образуемый все новыми последними двумя звуками темы, от которой в конце концов остается лишь один тон — *e*, подвергнутый крестообразному «распятию» в ц. 56 партитуры⁴⁶⁰ (нотный пример 156).

156

С. Губайдулина. «Offertorium», из окончания первого раздела

Cor.

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

После трагической реакции в скрипичной каденции на произошедшую «казнь» темы и ее хорального «отпевания» (ц. 60) начинается второй раздел, поначалу драматургически близкий лирически-концентрированной медленной части традиционного сонатно-симфонического цикла, но такой части, «которая вообще „потеряла“ тему, вместо нее развивается другая». Как и в «круге третьем» восхождения баянного «De profundis», тут явно слышится духовная неудовлетворенность, Богооставленность: новая тема распевно-медитативна и печально «дышит» в своих секстовых интонациях — знаках незащищенности, душевной «оголенности» Учеников, на время оставшихся без «настоящей темы», без Учителя (они зашифрованы и в числе партий *divisi* струнных, постепенно дорастающих до ансамбля из 12-ти инструментов) (нотный пример 157).

⁴⁶⁰ Отмечено Е. Широковой (см.: Широкова Е. А. К вопросу о литургических корнях в концерте для скрипки с оркестром С. А. Губайдулиной «Offertorium» // Музыкальное искусство XX века: творческий процесс, художественные явления, творческие концепции: Сб. научн. тр. М., 1992).

61

a tempo

I solo

p

Лишь вслед за бушеванием «злого скерцо» (а это, как и раньше у Г. Берлиоза или Д. Шостаковича, «саркастическое соло кларнета *in Es* (ц. 95)», «маршеобразное наступление „злых сил“ с ведущей ролью медных (канон трех тромбонов в ц. 99)», «оркестровое *crescendo* после алеаторической кульминации *tutti* оркестра») ⁴⁶¹ начинается третий, последний, катартически-преображающий раздел Концерта. О нем возвещает скрипичная каденция и громогласно воскресший из небытия «распятый» прежде звук *e*. Он и дает новую, все более цветущую в голосах партитуры жизнь главной теме, которая, при поддержке благоговейно распеваемого и поднимающегося ввысь хора, постепенно наращивается, но теперь — от последнего звука к первому (с точки зрения композиционной технологии это — *additio* в ракоходе, но как не вспомнить христианское пророчество о «последних», что станут «первыми»!), — «...и в коде формулируется целиком. Но... ее никто не узнает, она проходит от конца к началу — Krebs» (нотный пример 158).

158 С. Губайдулина. «Offertorium», кодовое проведение темы в ракоходе

134

$\text{♩} = 84$

espr.

non espr.

s. t.

espr.

p

sf

p

В предшествующем коде Концерта длительном процессе возвращения его главной темы заметную роль играют выразительные воспаряющие сексты, явно пришедшие сюда из второго, «Богооставленного» раздела. Звучащие на фоне хора и ракоходно-возрастающего увеличения темы, они также могут быть уподоблены душам учеников и последователей Учителя, но здесь присутствующих рядом с Ним,

⁴⁶¹ Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996. С. 197.

с искренне раскрытыми истине Его Слова сердцами. Их секстовые «крылья» в самых последних тактах и помогают Ему вознестись в тесситурные небеса — к высочайшему первому звуку d^4 , которого в теме не было ни в начале произведения (где он должен был быть последним), ни даже при ее кодовом ракоходном проведении в ц. 134. Момент этот столь значителен, что подчеркнут композитором с пространственной осязаемостью: недостающий тон окончательно, теперь уже со всей объективной целокупностью духовного Воскресения темы-жертвы, в партии солиста парит над оркестром, в то время как инструменты последнего, будто внезапно ослепленные его светом, буквально «падают» в темные глубины самого низкого регистра. Так сказывается универсальность религиозно-художественного мышления С. Губайдулиной, которая завершает центральную часть своей *западной католической* «инструментальной мессы» явным напоминанием о *русском православном* иконописном каноне Преображения, с его восточной исихастской идеей о сверхъестественной природе фаворского света, даже у А. Рублёва («Преображение», 1405) навзничь опрокинувшего ошеломленного апостола Иакова...

Идеи, близкие воплощенным в Скрипичном концерте, у С. Губайдулиной, конечно же, присутствуют и в «In croce» («В кресте» или «Крест-накрест») для виолончели и органа (1979) — произведении камерном, но уникальном по глубине религиозной символизации инструментальных тембров, регистров, способов артикуляции, родов интервальных систем и композиционной формы. Благодаря ей в звукоинтонациях всего лишь двух инструментов перед нами явлена поистине вселенская мистерия.

Из авторских комментариев узнаем, что в «In croce» «обычное свойство музыкальных инструментов — обладать высоким, средним и низким регистром — используется так, что точка регистрового перекрещивания у двух инструментов — органа и виолончели — переживается в нескольких значениях: не только как геометрическое свойство, но и как символ креста»; при этом в пьесе дано также «тематическое противопоставление экспрессивной хроматики светлому мажорному звучанию глиссандо на натуральных флажолетах. Два солирующих инструмента представляют собой два полюса этой непримиримой ситуации. В ходе звучания пьесы их роли перекрещиваются и меняются на противоположные»⁴⁶². Согласно сказанному, в «In croce» можно выделить три раздела, условно соответствующих трехчастной репризной форме с развивающей средней частью, однако при этом каждая из них — символическое запечатление этапа отношений между изначальными сущностями бытия, Светом и

⁴⁶² Цит. по кн.: Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996. С. 223–224

Тьмой, диалектики их извечных взаимоотталкиваний и взаимопроникновений, с универсальных позиций которых распятый на кресте христианский Бог-Сын — духовно-смысловой эпицентр истории человечества (он и воссоздан в среднем разделе пьесы, по определению композитора, — «крест в кресте»).

В первом разделе — экспозиционном — инструменты пребывают в длительном противостоянии, очерчивая предельно контрастные, максимально удаленные полюса. Это мажорно-диатоническое, небесно-безмятежное звучание органа в высоком регистре с непрерывным легато — и микрохроматическое, наполненное мучительным душевным смятением, звучание виолончели в низком, «земном» регистре, с «рычащими» на гневном *ff* резкими обрывами фраз⁴⁶³ (нотный пример 159).

159

С. Губайдулина. «In crosse», тт. 39–52

The musical score is presented in two systems of staves. The first system shows a bass line with a melodic phrase marked with a 'v' and a 'ff' dynamic, and a treble line with a continuous sixteenth-note pattern marked with a '5'. The second system continues the bass line with a 'p' dynamic and the treble line with a '4' marking. The third system shows the bass line with a melodic phrase marked with 'f', 'mf', and 'ff' dynamics, and the treble line with a '5' marking.

⁴⁶³ Экспонируемый в «In crosse» тематический материал заимствован С. Губайдулиной из ее пьесы для флейты и фортепиано «Звуки леса» (1978).

По мере дальнейшего развития в партии виолончели появляются все более широкие интервальные ходы: ими она словно пытается добраться до органа, долго «не слышащего» трагедию ее Богооставленности, получить светлый «ответ» от него. И вот с ц. 24 параллельная драматургия тембров, регистров, ладогармонических систем сменяется драматургией конфликтного типа: начинается разработочный раздел — главный этап развития инструментальной драмы Света и Тьмы, когда эти две изначально вечные сущности вступают в напряженно-диалогическое взаимодействие и свершается захватывающее центральное событие пьесы — процесс музыкально-интонационного становления Креста. Он образуется двумя противоположно движущимися навстречу друг к другу линиями: постепенным нисхождением мажорно-диатонического органного Света, поначалу кластерами, а затем медленно «сползающими» хоральными аккордами (падение Духа в материю), и, напротив, нервно-неровными, с «отчаянными» вибрато и глиссандо, регистровыми скачками виолончельной Тьмы, далее сменяемых ее планомерным поступенным восхождением (просветление материи Духом) (нотные примеры 160а, б).

160а

С. Губайдулина. «In crosse», тт. 183–198

The musical score for measures 26 and 27 of 'In crosse' by S. Gubaidulina. The score is written for cello and piano. Measure 26 features a cello line with a tremolo and a piano line with clusters. Measure 27 features a cello line with a tremolo and a piano line with clusters. The score includes dynamic markings like *f*, *mf*, and *ff*, and performance instructions like *v* and *dim.*.

*) Schnellstmögliches Cluster-Tremolo, auch in der Abwärtsbewegung

Measures 41-42. The vocal line begins with a trill on a half note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

Measures 43-44. Measure 43 is marked with a box containing the number 43. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features sustained chords and a moving bass line. The key signature has one sharp (F#).

Measures 45-46. Measure 45 is marked with a box containing the number 44. The vocal line begins with a trill on a half note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). Dynamic markings include *f* and *poco a poco cresc.*

После генеральной кульминации перед ц. 48 (*fff* с обрывом голосов и продолжительная пауза — неизбежна прямая ассоциация с барочным способом музыкально-риторического обозначения смерти Христа на кресте!) наступает заключительный этап «In crosse» — тематическая реприза с преображающей звучание инструментов тем-

161

С. Губайдулина. «In crosse», заключительные тт. 345–355

→ ord.

→ sul tasto

→ ord.

f *espr.* 5

p 5

f 5

espr. 5

p

f *pp* Motor ausschalten

≈ 50"

→ senza flag. *espr.*

ff *pp* (b)

брорегистровой инверсией. A-dur, начинавший пьесу в партии органа, дан в тончайших излучениях флажолетов виолончели в верхнем регистре, а звучание органа, с медленно выключаемым мотором, наоборот, постепенно «гаснет» в сонорном кластере нижнего регистра (нотный пример 161).

Хочется обратить особое внимание на самые последние звуки в партии виолончели, когда она внезапно, на забытом было *ff*, опять «срывается» вниз. Вряд ли в этом одно лишь эффектное, рассчитанное на успех у публики, окончание пьесы. В условиях многокомпонентной и последовательной символизации элементов музыкального языка у С. Губайдулиной такая выразительная деталь, кажется, должна иметь какой-то особый смысл. Скорее всего, он состоит в указании на идею нескончаемых возобновлений вселенской мистерии Света и Тьмы, другими словами — заключении всегда значимого для композитора *креста* в бесконечность *круга*. И не напоминает ли нам это И. С. Баха, в чьей музыке, как мы отмечали, ключевое религиозно-символическое значение приобрели те же универсальные фигуры? Разумеется, речь идет не о соразмерности дарования двух композиторов (оценки подобного рода пока что вне нашей компетенции), а об их удивительном, «через голову» не то что нескольких поколений, но целых музыкально-исторических эпох, духовном родстве, редком даже для «баховского» по своим символическим устремлениям XX века. Функция И. С. Баха в музыке С. Губайдулиной сравнима со значимостью Л. Бетховена или Г. Малера для Д. Шостаковича: отвечая на вопрос Энцо Рестаньо — «существовала ли в Вашем сознании идеальная модель исполнителя и композитора?» — собеседница по поводу второго ответила прямо: «Моим любимым композитором был всегда Иоганн Себастьян Бах... Естественно, у меня случались также периоды огромного увлечения другими композиторами (Вагнером, Джекьюальдо, нидерландцами, Чайковским, Мусоргским, Шостаковичем и Прокофьевым, Веберном). Но на протяжении всей жизни — Иоганн Себастьян Бах. Это — постоянно»⁴⁶⁴.

В то же время нельзя говорить и о простом копировании С. Губайдулиной идей музыки И. С. Баха, даже если мы имеем в виду редкостное духовно-генетическое родство обоих мастеров. Видимо, дело обстоит таким образом, что возвращаясь к религиозной эмблематике баховской эпохи, современный творец придает ей «новое дыхание» в ранее неведомых музыкально-экспрессивных «пространствах», а тем самым по-своему косвенно разъясняет и смыслы самой музыки И. С. Баха — причем так, что ее тайный слой, символически сокрытый от позднейшего неискушенного восприятия, теперь

⁴⁶⁴ Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996. С. 12–13 (Курсив мой. — А. К.).

становится явным, подчас не нуждается в дополнительных рациональных пояснениях, ибо наделен повышенной степенью звукоинтонационной зримости и передается слушателю непосредственно, почти моментально. В «In croce», как и во многих других инструментальных сочинениях С. Губайдулиной, мы слухом видим живой, в самом организме музыкального текста растущий, буквально на глазах становящийся, «оплотняющийся» символ, и поэтому с позиций теории экстрамузыкальных знаков он не только трепетно вибрирует как эмоциональный икон, но также наполняется и предметной конкретикой индекса⁴⁶⁵.

Пусть инструментальные произведения С. Губайдулиной, в таком их беспрецедентно оригинальном необахианском качестве, и станут последним из собираемых нами аргументов в пользу вывода о музыке прошедшего века как содержательном целом. Развивая теорию ритма художественно-стилевых эпох академика Д. Лихачёва, скажем, что это — такая «вторичная» эпоха, причудливые музыкально-смысловые излучения которой органичнее всего преломляются в актуальном для нее слове **«необарокко»**. И, конечно, отнюдь не только с точки зрения интрамузыкальной семантики — воскрешения барочных принципов концертирования, жанро- или формообразования (хотя и они весьма существенны). В этом слове уже изначально заложена мощная энергия **неоклассического crescendo** с актуализацией лишь поначалу барочных, но далее и всех иных максимально доступных пластов прошлого, углубленным проникновением в сами способы художественного мышления ушедших веков со все более интенсивным преобразованием их жанровых и стилиевых моделей, причем — в самых разнообразных синтезах с ширящейся соносферой современности (в том числе и на Восток: вспомним о К. Штокхаузене или О. Мессiane). Грандиозный масштаб обобщения музыкального опыта прошедших столетий, сближающий барокко и XX век, иллюстрирует сопоставление двух верных высказываний: в них не случайно много общего. Одно из них — о барокко как таковом — принадлежит А. Михайлову: «В барокко вообще нет

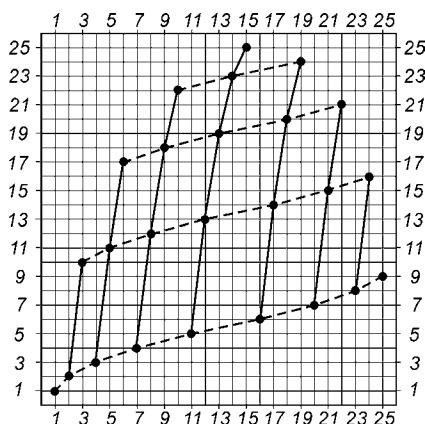
⁴⁶⁵ Несмотря на то, что за многими сочинениями композитора скрыта огромная рациональная работа, чаще всего связанная с числовыми соотношениями (об этой особенности губайдулинского мышления подробнее см.: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. М., 2000), она всегда стремится к самоочевидности их звукоинтонационного и даже пространственно-пластического обнаружения. Так, тотальной, от соотношений ритмотивов до архитектоники всего грандиозного целого, основой Симфонии в 12-ти частях «Слышу... Умолкло...» (1986) послужил чрезвычайно важный для С. Губайдулиной ряд чисел Фибоначчи — постепенное и до конца никогда не достижимое становление совершенной пропорции «золотого сечения». Но и тут, после кульминационной VIII части, приходящейся как раз на «точку золотого сечения» всего произведения, в IX части эта пропорция зримо «оплотняется» в фибоначчевом ряде «немых» дирижерских жестов: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 (ведь это, по словам композитора, — «иероглиф нашей связи с космическим ритмом»).

ничего такого *отдельного*, что принадлежало бы исключительно ему: соединение же всего отдельного дает тот особый эффект новизны (оригинальности, небывалости), который ставит барокко поперек истории, как плотину, у которой накапливается и подтоживается все бывшее...»⁴⁶⁶. Другое и о другом времени — XX столетии, «необарокко» — американскому социологу Ч. Р. Миллсу. «Мы находимся у окончания того, что называется Новым временем, — говорит он. — Так же как за античностью следовало несколько веков ориентализма, которые Запад провинциально называет „темными веками“, так и сейчас Новое время сменяется постмодерным периодом. Его можно назвать „четвертая эпоха“. Первая эпоха — это античность, вторая — раннехристианский период, средние века. Третья — то, что обычно называют Новым временем — связана с возрождением чувственно-осознаваемого, рационального, незашифрованно-ясного. Прямая перспектива в живописи, декартовский рационализм, век Просвещения, музыка венских классиков — все это звенья этой третьей эпохи. Наконец, XX век — „четвертая эпоха“ — суммирует, сопоставляет и оценивает предшествующие в едином надисторическом контексте. Возникает новый тип культуры, элементами которой становятся целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох»⁴⁶⁷.

Добавим, что множественная разнохарактерность и контрастность, гетерогенность составляющих барочное произведение элементов (которые особенно впечатляют в музыке Дж. Фрескобальди или Д. Скарлатти) в XX столетии отзывается эхом «мозаичности», причем эхом усиленным, экстраполированным с уровня одного сочинения на уровень музыкального стиля эпохи (политехника — полистилистика). Сами же множественные противоречия и контрасты организованы по сближающей те же обе эпохе оси: «чувственно-шокирующее» (с позиций восприятия современников) — «рационально-символическое». Параллелизм явлений в этом отношении таков: *полюс модернизма* в XX веке соответствует *барочному сенсуализму* (диссонантность гармонического языка мадригалистов, «вторая практика» К. Монтеверди, пафос выразительных риторических фигур, которые сопоставимы с новой «выразительностью без берегов» в описанных радикальных «измах» XX столетия, его диссонантно-хроматической гармонии и экспрессивной ритмике, но данных, в сравнении с барокко, во сто

⁴⁶⁶ Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 384. Ср. со свидетельством старшего современника Шекспира, английского писателя и драматурга Дж. Лили: «Время смутило умы, а наши умы — материю... и то, что раньше подавалось на большом праздничном блюде, ныне составляет мешанину (или „галиматью“, Gallimaufrey — буквально „фрикассе из остатков разного мяса“). Весь мир стал сборной солянкой (Hodge-podge)» (цит. по кн.: Соколов М. Н. Вечный Ренессанс. Лекции по морфологии культуры Возрождения. М., 1999. С. 314).

⁴⁶⁷ Беседы с Альфредом Шнитке // Сост. А. Ивашкин. М., 2003. С. 109.



им сопутствует намеренно выстраиваемый визуальный ряд: это и игра знаков-«звукопонятий» в неоклассицизме (но особенно — текстовая спатIALIZация исторического времени в полистилистике), и «инструментальный театр», наблюдаемый в произведениях не только А. Шнитке (2-я Скрипичная соната с жестикულიацией ее пауз), а также и С. Слонимского, М. Кагеля, К. Штокхаузена, и уникальное фактурно-пространственное «оплотнение» религиозных идей у С. Губайдулиной, и появление в самые последние годы века сочинений, близких и барочной *Augenmusik*, — например «Пьеса № 5» (1999) С. Загния, основанная на выписанных в ее начале графически-числовых пропорциях «Вавилонской башни» (с последующей импровизационной свободой мелодического развития, что по духу также вполне «необарочно»)⁴⁶⁸ (нотный пример 162).

Последний пример, однако, говорит о том, что стремясь к повышенной степени наглядности, ясности своей идеи, музыка XX столетия не просто сходна с барочной в апелляциях к научно-теоретическим предпосылкам творчества (серийная и серийная техника, «стохастическая музыка» Я. Ксенакиса, некоторые предельно рационализированные композиции К. Штокхаузена). Теперь она усиленно дополняет это сходство комментариями, пояснениями, призванными к *публичному* прояснению ее семантики — и вновь разрастается бесконечная аура окружающего ее Слова. «Искусство с комментарием мастера стало для XX в. эстетической нормой», — справедливо отмечают авторы книги об А. Шнитке⁴⁶⁹, и верность такого замеча-

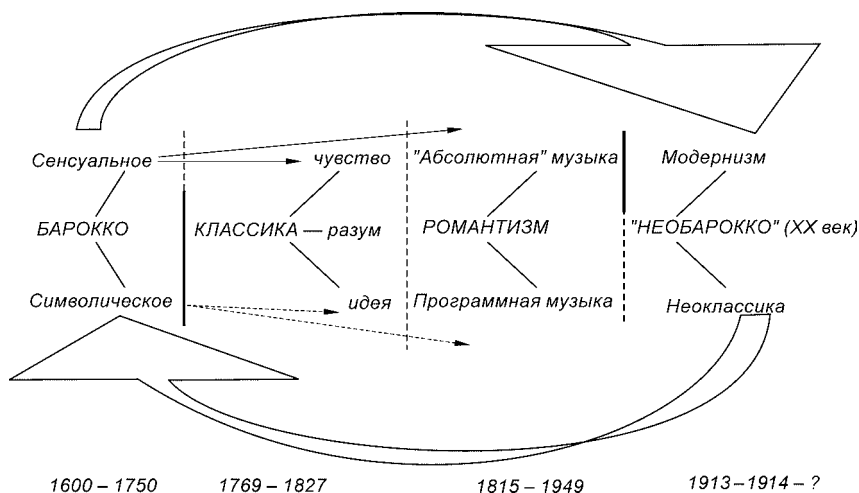
крат радикальнее), а *полюс неоклассики* с его стремлением к полифоническим формам, всплеском философски-музыкального дискурса, сходного с риторичностью доклассической музыки, грандиозным возвратом к знаковой концепционности музыкального мышления вплоть до универсальной религиозной эмблематики, — соответствует *барочному символизму*. И так же, как в барокко, когда идеи музыки «оживают» в воображаемом театральном пространстве, в «необарокко»

⁴⁶⁸ О том, что именно имеет в виду автор, см. в ст: Дубинец Е. Многоликий проводник // Музыкальная академия, 2003, № 2.

⁴⁶⁹ Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990. С. 254.

ния подтверждает не только герой их публикации (он, вспомним, создатель и художественной классики полистилистики, и ее теории), но Э. Денисов и С. Губайдулина в многочисленных теоретических работах первого и интервью обоих разным авторам, технологические самообъяснения П. Булеза или пространственные и иной раз парадоксально противоречивые признания И. Стравинского.

Поэтому, завершая обозрение исторического «круговорота» идей европейской музыки Нового времени, условно представим его так⁴⁷⁰:



Видно, как музыка XX столетия удивительно похожа на феномен «позднего» индивидуального композиторского стиля, но перенесенный на уровень всего целого европейской музыки Нового времени. Ее сознание, неизменно оглядываясь в прошлое, вновь по-своему «проговаривает», синтезирует все самое существенное из пройденного и создает некий собственный Метатекст, элементами которого и становятся «целые культурные традиции, мифологические структуры, знаки разных эпох». Однако по аналогии с поздним индивидуальным стилем, при всей глубине преобразующего обобщения прошлого, перед ним не может не встать и тревожная проблема

⁴⁷⁰ Поясним даты, выписанные внизу схемы (кроме всем понятной первой — явления в музыке начала европейского Нового времени). 1750 — год смерти И. С. Баха, высочайшего символа музыкального барокко, но 1739 — год выхода в свет трактата И. Маттезона «Совершенный капельмейстер», обозначившего кристаллизацию классической концепции европейской музыки; 1827 — год смерти последнего классика Л. Бетховена, но 1815 — год окончания Венского конгресса, после которого началось развитие романтизма в разных европейских странах; 1849 — год смерти Р. Штрауса, последнего из великих западноевропейских композиторов, органически связанных с романтизмом, но уже 1913–1914 — годы первых свершений модернизма и начала первой мировой войны.

будущего — особенно после авангардных экспериментов, генетически связанных со «взрывом» модернизма в начале XX века, к концу его явно себя исчерпавших. Ведь если, как пишет французский культуролог Ж. Бодрийар в своей книге «Транспаранс зла. Эссе о крайних феноменах» (1990), «искусство словно замерло, замороженное собственным богатством», и «попытаться дать определение существующему положению вещей, то я бы назвал это состоянием после оргии. Оргия — это любой взрывной элемент современности, момент освобождения во всех областях. Политическое освобождение, сексуальное освобождение, освобождение производительных сил, освобождение женщины, ребенка, бессознательных импульсов, освобождение искусства. Вознесение всех моделей репрезентаций и всех моделей антирепрезентаций. Это была всеобщая оргия — реального, рационального, сексуального, критики и антикритики, экономического роста и его кризиса. Мы прошли все пути виртуального производства и сверхпроизводства объектов, знаков, содержаний, идеологий, удовольствий. Сегодня все — свободно, ставки уже сделаны, и мы все вместе оказались перед роковым вопросом: что делать после оргии?»⁴⁷¹. Впрочем, ответ, который дает Ж. Бодрийар, — обратиться к «Другому», к «неумолимой инаковости Объекта», — для музыкального искусства давно уже не оригинален (по крайней мере со времени появления первых неоклассических опусов И. Стравинского).

Возможно, выход за пределы очерченного замкнутого круга лежит на путях интонационно-семантического обновления академической музыкальной культуры в ее связях с современной популярной музыкой (ранее аналогичное уже случалось в истории музыки и придавало ей новое интонационное дыхание) — в современной России в рамках так называемого «третьего направления», представленного именами А. Журбина или А. Рыбникова, а возможно — и тех явлений музыки общеевропейской академической традиции последних десятилетий XX столетия, что откликаются на вековую «усталость от культуры», непосильно для современного «комфортного» общества нагруженную «высокими» смыслами и «грандиозными» эмоциями. Первое, что здесь вспоминается, — «минимальная», или «периодическая» музыка — минимализм. Возникший еще в середине 1960-х гг. у американцев Т. Райли, Л. М. Янга и С. Райха, он основан на так называемом репетитивном методе, состоящем в «бесконечном» проведении нескольких простейших мелодических оборотов — формул-паттернов, которые, в формулировке немецкого композитора П. М. Хамеля, «почти незаметно изменяются, чуть-чуть

⁴⁷¹ Цит. по кн.: Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 204–205 (сохраняем авторский способ выделения слов).

варьируются» и, что с наших семантических позиций представляется главным, «все происходит так, как если бы принцип повторения не имел *никакой иной цели, кроме гипнотизирования слушателя*»⁴⁷². В одной из самых первых минималистских пьес — «In C» (1964) для инструментального ансамбля Т. Райли — применяется 53 таких элементарных паттерна, из которых следующие пять открывают пьесу (нотный пример 163).

163

Т. Райли. «In C», начало



Сугубо психоделическим, наркотически-опьяняющим эффектом обладает и кажущееся непомерно огромным (хотя звучит всего 13 минут) другое минималистское произведение, практически вообще лишенное традиционных звуковысотных структур, — «Come Out» (1966) С. Райха. В качестве «своего» паттерна С. Райхом избрана английская разговорная фраза «come out to show them», записанная на двухканальном магнитофоне, поначалу звучащая в унисон, а затем постепенно разделяемая на два, четыре и восемь голосов, звучащих во все возрастающем временном смещении и создающих ситуацию полного абстрагирования от какой-либо реальности помимо самой этой фразы и ее последовательных раздвоений, «растроений», «расчетверений» и т. д., в конце концов приводящих к ее полной акустической аннигиляции — простейшему на слух асемантическому ритмизованному «шипению».

Опыты подобного рода позже отчасти перекликаются и с сочинениями А. Пярта в новой, после идейно-конфликтной полистилистики 1960-х гг. поначалу неожиданной от него, манере письма — «tintinnabuli» (лат. колокольчики) — сознательного «бегства в добровольную бедность», когда «красота натурального звучания колокольчика ассоциируется с понятием благозвучия и, конкретнее, с трезвучием». Принципом его становится такая «обедненная» мелодическая горизонталь, в которой существуют «только два модуса: движение по звукам диатонической гаммы и трезвучия, чаще всего минорного. Трезвучные ходы и образуют tintinnabuli — голос в собственном смысле слова»⁴⁷³. Созданные в этой манере сочинения (например «Arbos» — «Древо» — для восьми медных духовых и ударных памяти А. Тарковского, 1986 или Stabat Mater для

⁴⁷² Цит. по кн.: Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989. С. 28-29 (Курсив мой. — А. К.).

⁴⁷³ Савенко С. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. Вып. 2. М., 1996. С. 213-214.

сопрано, альты, тенора, скрипки, альты и виолончели, 1985) стоят в близком приближении к абстрактно-абсолютной «чистой красоте» — и в удивительно безыскусной ясности, разреженности звучания, и в строгой выверенности своих пропорций.

И в то же время подчеркнем — красоте внеиндивидуальной и внеличностной (даже в том смысле личностного в искусстве, о каком говорил И. Стравинский), ибо совершение А. Пяртом в середине 1970-х гг. такого стиливого поворота обусловлено его боязнью «утохнуть в сточных водах творчества нашего времени» («модернистском» индивидуализме) и очарованием открывшейся для него ренессансной и особенно средневековой музыки — действительно анонимного григорианского пения с «космической тайной искусства комбинирования двух, трех нот». А поэтому, хотя и можно спорить о причастности музыки А. Пярта минимализму, доказывая разницу между целями и средствами этого направления и личными духовными побуждениями данного композитора (безразличный к семантике музыкальных средств «комфортный» психоделический эффект в одном случае и благоговейная красота — в другом), все же одно свойство их явно объединяет: сознательное изъятие из музыки если и не всех, то по крайней мере тех самобытных и высоких экстрамузыкальных идей, что кажутся давно уже «проговоренными», а потому — напыщенно-банальными. Во многом благодаря такому «изъятию» все чаще (не только в приведенных нами примерах) возникает ситуация, когда, по меткому слову Е. Ручьевской, «музыка уже закончилась, а звучание продолжается»⁴⁷⁴.

Быть может, однако, «закончилась» не музыка как таковая, а лишь исчезают ее новоевропейские концептуальные основы, и прежде всего — оригинальное авторство? Быть может, по аналогии со «смертью автора» в литературе и пришедшим на смену ему «скриптором» (*Р. Барт*), на манер средневекового спекулятивного философа цитатно комбинирующим созданные вербальные тексты и их элементы, наступает также и «смерть европейского субъективизма, проявляющаяся как конец времени композиторов» (*В. Мартынов*)? Затрагивая этот животрепещущий вопрос, Л. Казанцева, наоборот, настроена оптимистично: ей «прощание с автором... кажется преждевременным. Он жив, но изменился и он сам, и способы его художественного обнаружения, и его место и роль в художественном опусе»⁴⁷⁵. Конечно, чья точка зрения окажется верней, покажет время, но очередным прецедентом продвижения далеко в сторону от традиционной для Нового времени оригинальной композиторской музыки стала, например «„Metamusica“ op. 27» (2001) С. За-

⁴⁷⁴ Из беседы с автором настоящих строк в январе 2002 г.

⁴⁷⁵ Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М., 1998. С. 154.

Sehr mäßig ♩. = ca 40

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

pp *p* *f* *dim.* *p* *pp* *rit.*

гния с положенным в ее основу текстом фортепианных Вариаций ор. 27 А. Веберна — скрупулезно точным копированием всех его пауз, темповых предписаний, артикуляционных и динамических обозначений... и столь же абсолютным вычетом всей звуковысотной стороны (нотный пример 164).

Сопоставляя это произведение с другим — «Prayers and Dances» (2001) А. Батагова в виде представленной на двух компакт-дисках «документальной» записи традиционной буддийской музыки монастырей и храмов Непала — В. Мартынов замечает, что «и в том, и в другом случае производятся некие манипуляции с уже существующим, вполне сформированным материалом; и в том, и в другом случае имеет место беспрецедентное самоустранение фигуры композитора» — и столь радикально, что «оба произведения оказываются за пределами композиторской музыки и намечают какую-то новую, неизвестную сферу музыкальной деятельности»⁴⁷⁶. Однако с наших теоретических позиций о концептуальных основах новоевропейской музыки — Авторстве, Тексте, Дискурсе и Концерте — существенно переосмыслению подвергнута не только первая из них. В случае с «Metamusica» под удар ставится и Дискурс. Есть ли он здесь, о чем ведется, что означено этим опусом? Потенциально «ор. 27» С. Загния —

⁴⁷⁶ Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М., 2002. С. 272.

«окно в Европу» со времен становления в ее музыке тактометрической системы, «распахнутое» веберновским произведением как одним из итоговых результатов важнейших событий ее истории (на то он не «просто музыка», а именно «мета-музыка», что вслед за А. Веберном в «свернутом» виде несет и ренессансную полифоническую технику, и хроматическое мотивное варьирование на основе темперации баховской эпохи, и позднеромантическую тончайшую экспрессию фортепианного звука, и, конечно, самую нововенскую «атональную» додекафонию), но, с другой стороны, такой разговор «со всем», до бесконечности расплывшимся в своей звуковысотной неконкретности, в итоге означает музыкальный Дискурс... «ни о чем». И, похоже, «ни с кем», поскольку ведется в тишайшем внутреннем пользовании-чтении, исключительно «про себя»: ведь сомнительным, если и не всецело невозможным, становится наличие и еще одной концептуальной основы новоевропейской музыки — Концерта (от недоумевающего вопроса пишущего данные строки — как исполнять это сочинение? — С. Загний, естественно, решительно отмахнулся: «это — проблема самого исполнителя, которая меня вообще не касается»). Так не окончилось ли в «ор. 27» вместе с музыкой также и ее звучание, а остался один только молчаливый иероглиф — Текст, впрочем, «автору» принадлежащий менее, чем наполовину?

Подобного рода тотально-виртуальные «игры» в авторство, с потенциально всеохватными и в то же время интонационно никак не обозначенными в произведении смыслами, кажется, действительно приближаются к той черте, за которой заканчиваются владения содержательной парадигмы новоевропейской музыки, более 400 лет незыблемо покоящейся на указанном четырехстороннем фундаменте. Хотя еще неизвестен ответ на вопрос, исчезнет ли она вообще или будет просто мирно сосуществовать с каким-то пока малопонятным, но уже вырисовывающимся иным способом музыкального мышления, само смутное обозначение в начале XXI века верхней исторической границы ее безраздельного господства призывает нас сделать некоторые выводы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



той или иной степенью подробности мы прочертили идеогаммы четырех исторических эпох новоевропейской музыки, всячески пытались уловить уникальный дух, неповторимую физиогномику и тон музыкального «разговора» с нами каждой, преломленных сквозь призму оригинальных идей творчества ее крупнейших представителей. Однако на исходе последней, «необарочной», мы отчетливо ощутили ее «синтетическую репризность», а после с удивлением обнаружили и ту грань, за которой уже мерцает новая, хотя и непонятная пока в своих основаниях, сфера профессиональной музыкальной деятельности, какой не было места ни в одном из предшествующих столетий. Не только благодаря ей, но все-таки на ее фоне особенно становится понятным, что внутренние границы между эпохами не абсолютны в их фатальной непереходимости, а лишь относительно, пунктирно-условны. Поэтому последнее четырехсотлетие европейской музыки можно представить как содержательно единое целое, во многом объединенное на уровне интонационно-языковых элементов и явно корреспондирующее с современными представлениями о сущности глобальных общехудожественных процессов.

Согласно им, исторически искусство пребывает в трех основных состояниях⁴⁷⁷: Античном (древнем), выявляя космичность Вещи для человека, практически ее создающего, Средневековом, действительно воплощая священный Образ ради человека, ему поклоняющегося, и Нововременном, когда оно, не отрицая предшествующих функций, но вступая с ними в активный культурный диалог, выявляется

⁴⁷⁷ М. Соколов, обращаясь к изобразительным искусствам эпохи Возрождения в тысячелетнем контексте западноевропейской философии, религии и литературы, называет эти состояния «культурными гиперэпохами», или «мегаформами» искусства (см.: *Соколов М. Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения*. М., 1999.).

иначе — становится энергично пропущенным сквозь внутренний духовный мир человека (с эпохи Возрождения в уме ставшего Богоравной неповторимой личностью) «умным зеркалом бытия» — ожившим в слове, мраморе, красках или звуках музыки его мыслеобразом, Идеей. Такое специфически-новоевременное состояние искусства в его отношении к оригинальному и «умному» человеку развернуто охарактеризовано в словах Я. Пастернака: «духовность по своей внутренней природе с у б ъ е к т и в н а. Мысли, чувства (в глубинных значениях), представления свойственны каждому человеку в отдельности и непосредственно (подобно телепатии) н е п е р е д а в а е м ы от человека к человеку и н е в о с п р и н и м а е м ы одним человеком от других. Духовность может передаваться только посредством... материального передатчика, эквивалентного духовности... Этот процесс находит выражение в наиболее общей форме в произнесении слов в устной речи или в письменной знаковой системе; в интонационности образной речи — в литературе, поэзии или сценической игре; в движениях человеческого тела, выражающих духовные состояния в танце; в интонационных звучаниях — созвучиях, передающих строй определенных мыслей и чувств — в музыке; наконец, в интонированном материальном, физическом изображении форм человеческой фигуры и природных форм в рисунке, цвете, тоне — в живописи, графике; в камне, металле, дереве — в скульптуре»⁴⁷⁸. Хотя эти мысли кажутся нам абсолютно верными, задолго до их написания они нашли классическую и афористически-изящную концентрацию всего в двух гениальных словах И.-В. Гёте: искусство есть «выразимость невыразимого».

Давно замечено, что европейская культура развивается по пути все большего утончения форм выражения мысли, их последовательной дематериализации, идеификации или, в терминологии А. Тойнби, «этерификации». Здесь не место обсуждать подобные сложные культурологические феномены (тем более в их развитии). Отметим только, что всеприсутствие выражения Идеи, вопреки всей ее «невыразимости», особенно впечатляет именно в музыке, где самому передатчику человеческой духовности уже изначально задана неуловимо тонкая, материально исчезающая невесомая природа. В таком особом качестве этого искусства вполне адекватным ему и оказывается семиотический исследовательский подход, предполагающий оперирование знаками, своими внутренними двусторонними отношениями также выходящими к многообразной реальности опосредованно-утонченно. В его свете и становится возможной сама научная (да простит нас великий И.-В. Гёте!) «измеримость неизмеримого» в

⁴⁷⁸ Пастернак Я. П. Поэтика пластического изображения: Гармония. Контраст. Ритм. Пластика. СПб., 1991. С. 18–19.

музыке — различение в ней отчетливых очертаний «умного смысла», Идеи. Она, освещенная пламенем строгих божественных музыкальных аффектов, глубоко преломляется в барочной тайной религиозно-эмблематической символике; с экспрессивно-иконическим ораторским пафосом запечатлена в классических музыкальных размышлениях о природе Разума и высоких этических сущностях человеческого бытия; непринужденно передается в музыкально-романтических поэтических знаках жизненно-реального и мистического; наконец, с помощью возрожденных и переосмысленных религиозно-философских символов со зримостью индекса оплотняется в творчестве многих композиторов XX века.

Как и во всех иных искусствах, у музыкальной Идеи всегда есть «духовный отец» — Автор-композитор, который заключает ее в эстетически совершенно выполненный сосуд — Текст, с его внутренним знаковым убранством — Дискурсом и последующим обнаружением и проверкой на социальную значимость — Концертом. Это фундаментальное четырехстороннее единство аналогично четырем сторонам классической картины, в центре которой — зримый художником реальный мир, по-своему означенный и пропущенный сквозь его незримо-внутреннюю идею и воочию явленный зрителю. Пока европейская музыка стоит на таком фундаменте, она всегда будет занимать достойное место в содружестве искусств, с ренессансной колыбели Нового времени призванных быть «умным» зеркалом человеческой духовности.

Легче всего было бы отвлечься от сложнейших проблем музыкального смыслообразования и смыслообнаружения и встать на позиции тех, кто запросто заявляет, что у нас — особенный вид искусства с уникальными законами, к которым не приложима никакая мера, кроме них самих. Не станем с ними полемизировать, ибо такие законы действительно есть и отрицать их нельзя. Однако, перефразируя слова Л. Выготского, скажем: кто оторвал музыку с самого начала от мира, человека и его духовных идей, тот навсегда закрыл для себя doorway и к ней самой.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

**СЕМИНАРСКИЕ ВОПРОСЫ
И РЕКОМЕНДУЕМАЯ
ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМАМ**

Т е м а 1
**СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ
ЭПОХИ БАРОККО**

«Барокко» как термин и как метафора: историческая эволюция его негативного и позитивного смысла как обозначения стиля эпохи. Обосновать значимость Слова для художественного замысла произведения в XVII — начале XVIII вв.

Перечислить основные музыкально-риторические фигуры, их образительную, аффектно-выразительную, символическую семантику.

Опираясь на предложенную методику анализа и материалы семинаров Б. Яворского, раскрыть религиозно-символический слой и определить музыкальные аффекты в следующих произведениях И. С. Баха:

W. Kl., том I, прелюдии и фуги D-dur, f-moll, fis-moll; том II, прелюдии и фуги c-moll, D-dur, d-moll, dis-moll.

Трехголосная симфония f-moll.

Чакона из скрипичной Партиты d-moll.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
2. Берченко Р. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Музыкальная академия, 1993, № 2.
3. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха. СПб., 1995.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М., 1983 (Введение, гл. I).
5. Кандинский-Рыбников А. А. Об интерпретации музыки И. С. Баха советскими пианистами и органистами // Русская книга о Бахе. М., 1985.
6. Кон Ю. Бах в свете неориторики // Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб., 1994.
7. Леонова Г. А. Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Научн. тр. МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 32. М., 2001.
8. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.

9. Милка А., Шабалина Т. Занимательная бахиана (вып. 1): Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалине и некоторых занятных недоразумениях. СПб., 1997.
10. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
11. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993.
12. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха (1-й том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха: Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 109. М., 1990.
13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.

Т е м а 2

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ ПРЕДКЛАССИЧЕСКОЙ И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Объяснить причины стиливого перелома в европейской музыке середины XVIII в.; указать главные способы проявления музыки как «звукоречи» (Klangrede), перечислить и объяснить смысл основных разделов риторического *dispositio* (по И. Маттезону) в становящейся сонатной форме.

Определить разницу в понятиях «классическое», «классика», «классицизм», «классический стиль»; смысл явления «автономной музыки» в связи с категориями Чувства, Разума, Идеи.

Выявить разнообразные проявления «двух принципов» в инструментальных произведениях Л. Бетховена (например 3-й фортепианный Концерт, 5-я Симфония, 17-я и 23-я фортепианные Сонаты).

Проанализировать следующие произведения в связи с наличием в них риторического *dispositio*:

К. Ф. Э. Бах. Клавирные Сонаты (на выбор учащихся).

Й. Гайдн. Фортепианная Соната Es-dur, часть I.

Л. Бетховен. 1-е части фортепианных Сонат №№ 6, 7, 9, финал Сонаты № 14.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1970.
2. Апрезов В. Г. О программности Сонаты № 31 Бетховена // Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Сб. научных трудов / Казанская консерватория. Казань, 1996.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII вв.: принципы, приемы. М., 1983 (гл. III).
4. Захарова О. Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. трудов. Вып. 105. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989.
5. Кац Б. Времена — люди — музыка: Документальные повести о музыке и музыкантах. Изд. 2-е. Л., 1988.
6. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.
7. Маргулис В. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена. М., 1991.
8. Нейгауз Г. Стенограммы двух семинаров по Бетховену // Генрих Нейгауз: Воспоминания. Письма. Материалы. М., 1992.

9. Роллан Р. Жизнь Бетховена // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. Вып. 5. М., 1990.
10. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М., 2000.
11. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб., 2001 (Гл. 9: Музыкальные формы классического этапа. Сонатная форма).
12. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.

Т е м а 3 СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Определить разницу в понятиях «романтическое», «романтика», «романтизм»; выявить в романтическом искусстве XIX в. признаки исключительной эпохи в плане переосмысления тысячелетних канонов построения произведения искусства.

Привести и проанализировать примеры из романтической музыки, содержащие две центральные идеи эпохи — Любовь и Смерть (например: Ф. Шуберт. Струнный квартет № 14 «Смерть и девушка»; вокальные циклы Р. Шумана «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»; песни И. Брамса и т. д.).

Раскрыть смысл диалектического соотношения программной и «абсолютной» музыки, подробно анализируя отдельные Прелюдии Ф. Шопена, опираясь на программное их слышание А. Корто, сопоставляя его с идеями учеников композитора и образными комментариями М. Юдиной.

Полижанровость и лирико-поэтическая диспозиция музыкального материала; нахождение их в Ноктюрнах, Вальсах, Мазурках Ф. Шопена, Прелюдиях С. Рахманинова, Лирических пьесах Э. Грига, «Песнях без слов» Ф. Мендельсона.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим. М., 1970.
2. Балтер Г. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности) // От Люлли до наших дней. М., 1967.
3. Блок А. О романтизме // Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Л., 1982.
4. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1991.
5. Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
6. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: Сб. научных трудов. Л., 1987.
7. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995.
8. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997.
9. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт. М., 1993.
10. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М., 1987.
11. Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997.

12. *Петров Д. Р.* «Деятнадцатый век» как понятие истории культуры. Опыт музыкознания 1960–1990-х годов. М., 1999.
13. Прелюдии Шопена (ор. 28). Заметки Лауры Раппольди-Карер, сделанные по указаниям Листа, фон Ленца и фон Мухановой, изданные д-ром Ю. Капп // РМГ, 1912, № 15.
14. *Решетовская Н.* Незабываемые встречи // Музыкальная жизнь, № 8, 1998.
15. *Тюлин Ю. Н.* О программности в произведениях Шопена. Изд. 2-е. М., 1968.
16. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.
17. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. СПб., 2001.
18. *Шопен Ф.* Письма: В 2 т. Т. 1. М., 1982.
19. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах // Шуман Р. Собр. ст.: В 2 т. Т. II-Б. М., 1979.
20. *Юдина М.* Стенограмма лекций. Романтизм. Истоки и параллели // Пианисты рассказывают. Вып. 3. М., 1988.
21. *Юдина М.* Шесть интермеццо Йоганнеса Брамса // Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1978.

Т е м а 4

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Искусство и музыка XX в. на пересечении модернизма и неоклассики: выявить сходство и различия с эпохой барокко.

Полистилистика второй половины XX в.: перечислить и объяснить ее типы, приемы со ссылками на приведенные конкретные художественные образцы.

Проанализировать (после прослушивания) содержание неоклассицистских идей, полистилистических приемов и экстрамузыкальной символики в следующих произведениях: И. Стравинский. Концерт для скрипки с оркестром; Б. Барток. «Микрокосмос»; Дж. Крам. «Голоса детей древности»; А. Пярт. «Credo»; А. Шнитке. Симфония № 3, части I, III; Д. Шостакович. Вокальный цикл «Сатиры». Симфония № 15; С. Губайдулина. Фортепианный концерт «Introitus», «Светлое и темное» для органа.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. М., 2001.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. М., 2003.
3. *Бобровский В.* Последнее сочинение Шостаковича // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 6. М., 1985.
4. *Варуни В.* Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М., 1988.
5. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века. Л., 1976.
6. *Дельсон В.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М., 1971.
7. *Должанский А.* 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1970.
8. *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л., 1974.
9. *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989.
10. *Казанцева Л. П.* Автор в музыкальном содержании. М., 1998 (Гл. 3: Средства выражения автора художественного в музыке. 3.4. Стилистические средства; Гл. 6: Исторические формы воплощения автора в музыке).

11. *Климовицкий А. И.* Еще раз о монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996.
12. *Климовицкий А. И.* Шостакович и Бетховен. (Некоторые историко-культурные параллели) // Традиции музыкальной науки: Сб. исследовательских ст. Л., 1989.
13. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. М., 2002.
14. *Порфирьева А.* «Неоклассицизм» Стравинского // Эволюционные процессы музыкального мышления: Сб. научн. тр. Л., 1986.
15. *Раабен Л.* Еще раз о неоклассицизме // История и современность: Сб. ст. Л., 1981.
16. *Сабина М.* Шостакович-симфонист. М., 1976.
17. *Савенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб. ст.: Вып. 5. Л., 1983.
18. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Л., 1971.
19. *Стравинский И. Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973.
20. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Л., 1963.
21. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. Ч. I–II. М., ¹1990–1991; ²1994; СПб., ³2000; СПб., ⁴2002.
22. *Холопова В. Н.* Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия, 2001, № 1.
23. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. М., 1996.
24. *Холопова В. Н., Чигарёва Е. И.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М., 1990.
25. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М., 1990.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОБ АНДРЕЕ ЮРЬЕВИЧЕ КУДРЯШОВЕ	5
ОТ АВТОРА	8
<i>Введение</i>	
К ПОСТРОЕНИЮ ТЕОРИИ	
МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ	10
1. Музыка как язык. Проблема знака и роды музыкальной семантики. Основные понятия теории музыкального содержания	11
2. Исторические ритмы содержательно-стилевой эволюции искусства и музыки	38
<i>Глава первая</i>	
СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ	
ЭПОХИ БАРОККО	
1. Музыка барокко как историко-художественный парадокс.	45
2. Funktionale Musikwerk. Категория Слова и риторическое decoratio	63
3. Религиозные сюжеты в клавирных произведениях И. С. Баха в свете современной интерпретации теории Б. Яворского	78
<i>Глава вторая</i>	
СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ ПРЕДКЛАССИЧЕСКОЙ	
И КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ	151
1. Новые идеи музыки периода «Бури и натиска» (Ф. Э. Бах): музыкальное «Чувство», Klangrede, риторическое dispositio	151
2. Музыкальная классика. Autonome Kunstwerk. Двуединство «Чувство — Разум». Религиозные и масонские идеи в творчестве Й. Гайдна и В. Моцарта. Риторика и диалектика «двух принципов» в сонатной форме Л. Бетховена	162
3. Музыкальная классика и античность	183
4. Поздний стиль Л. Бетховена и содержательные особенности его последних фортепианных сонат (итог риторической эпохи в музыке)	195

Глава третья

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ

ЭПОХИ РОМАНТИЗМА	225
1. Содержательно-тематическая специфика романтического искусства и музыка XIX века.....	226
2. «Абсолютная музыка и романтическая программность (Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Шуман, Ф. Шопен)	242
3. Романтизм и музыкальное прошлое	260
4. О взаимоотношениях музыкального и литературно-поэтического в XIX веке. Эпико-драматический и лирический прототип музыкальной композиции (Ф. Шопен, И. Брамс)	265

Глава четвертая

СОДЕРЖАНИЕ ИДЕЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

1. Проблема содержательной целостности музыки XX века	282
2. Модернизм и неоклассика. Неоклассицистский этос стилевых моделей в музыке первой половины XX века (И. Стравинский, А. Берг, Д. Шостакович)	284
3. Полистилистика и символика в музыке второй половины XX века (А. Пярт, А. Шнитке, С. Губайдулина). «Необарокко» и приметы будущего	376

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	419

Приложение

СЕМИНАРСКИЕ ВОПРОСЫ

И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМАМ	422

Андрей Юрьевич КУДРЯШОВ

**ТЕОРИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО
СОДЕРЖАНИЯ**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИДЕИ
ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ
XVII–XX вв.**

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное

Координатор проекта *А. В. Петерсон*
Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*
Художественный редактор *С. Л. Шапиро*
Музыкальный редактор *А. Ю. Радвилович*
Корректоры *Н. М. Баскакова, О. В. Шилкова*
Фотограф *А. В. Андреев*
Верстальщик *С. Ю. Малахов*
Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.004173.04.07
от 26.04.2007 г., выдан ЦГСЭН в СПб

«Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»

www.m-planet.ru

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru

www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.

Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 10.02.10.

Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×90 1/16.

Печать офсетная. Усл. п. л. 27,00. Тираж 1500 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.ippps.ru