

Касьяненко Л. Балади Ф. Шопена: художній зміст та музичні знаки. Стаття присвячена розгляду художнього змісту та музично-символічних знаків у баладах Ф. Шопена, виявлені характерні музично-риторичні фігури. Визначені співвідношення між поетичним текстом балад А. Міцкевича та Ф. Шопена.

Ключові слова: балада, Ф. Шопен, музично-риторичні фігури, музичні символи.

Kasyanenko L. Chopin Ballades: artistic content and musical signs. The article is devoted to the artistic content and music and symbolic signs in the ballads of Chopin. The characteristic musical-rhetorical figures are revealed. The relationship between poetic text of Mickiewicz's and Chopin's ballads is determined.

Key words: ballad, Chopin, musical-rhetorical figures, musical symbols.



УДК 78.03

А. Чехунина

**«БАХОВСКИЕ ЗНАКИ»
В ИСКУССТВЕ РОМАНТИКОВ XIX ВЕКА
(на примере творчества Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона)**

В статье рассматриваются специфические особенности, характерные для установки на творчество Баха художников эпохи романтизма. Обобщая анализы произведений Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона с позиций выявления в них атрибутов стиля Баха, доказывается гипотеза и демонстрируется органическое преобразование полифонического мышления в условиях романтического инструментализма.

Ключевые слова: баховские знаки, музыкальные знаки, музыкальный символ, музыкально-риторические фигуры.

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

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

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

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

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

В сочинениях 1820-х годов черты авторского стиля Ф. Шуберта проявляются в преемственности лирико-эпических проявлений барокко и в избегании драматическо-диалогической структуры, идущей от классицистской оперы, привлекавшей композитора на раннем этапе творчества. Опираясь на барочные выразительные элементы в своей музыке, Ф. Шуберт выстраивает разнонаправленные жанровые показатели композиций по «вертикали», как бы в сопря-

жени контрастно-полифонических смыслов-идей и таким образом демонстрирует немецкую национально-ментальную генетику своих сочинений, моделируя в пределах малых жанров стилистические признаки и интонационно-тематические аллюзии к композициям И. С. Баха. Обращает на себя внимание сознательное бахианство Ф. Шуберта в вокальных миниатюрах цикла «Лебединая песня» (1828 г). Наиболее ярко «ссылка» на Баха обнаруживается в песне «Двойник» на текст Г. Гейне. Композитор привлекает в свое сочинение одну из самых известных тем-образов Фуг И. С. Баха, запечатлевших символ Креста (Фуга *cis-moll* из I тома ХТК). Но у Баха тема изложена одногласно, что показательно для экспозиционного раздела фуги, а у Шуберта тема представлена в хоральной фактуре, — как бы в гипертрофии бахианских показателей: соединение темы Креста и фактуры хорала, использованной в единстве с приемом остинато в проведении хоральной темы. Аналогичные жанровые признаки, с выделением риторически значимых ходов, ассоциируемых с баховской стилистикой, имеют место и в других песнях данного цикла.

В песне «У моря», также на текст Г. Гейне, тема излагается у фортепиано в хоральной фактуре, при этом вокальная партия дублирует мелодический голос. Аккордовая хоральная вертикаль обнаруживается также в песне «Портрет», на стихи Г. Гейне. Песня «Город» (гейневский текст) отмечена барочным приёмом остинато, что вызывает аналогии к композициям мастеров барокко. Данный приём автор применяет для показа ритмической фигуры в фортепианной партии, вызывающей смысловую аллюзию к «музыке бичевания» из «Пассиона от Матфея» Баха.

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

Еще одним примером бахианства Ф. Шуберта является его «Серенада» на текст Р. Рельштаба. Удивительно красивая мелодия вокальной партии этой песни выстроена с опорой на скрытое двухголосие,

что характерно для многих баховских арий, зачастую содержащих нисходящее секвенционное движение в одном из голосов скрытой полифонии. В данном случае, стилистическое цитирование И. С. Баха ассоциирует любовное лирическое признание «Серенады» с идеями возвышенного воспевания и молитвенной сосредоточенности, с образами вдохновенного рыцарского любовного Служения, за которым всегда стояло представление о любви-служении Богоматери. Другой баховский знак находим в фактуре «Серенады» — наложение в фортепианном вступлении, на линию баса, движущегося в умеренном ритме движения-шага пассакалии, — гармонической quasi-мандолиновой фигурации, что еще раз подчеркивает содержательную емкость, заключенную в художественную «простоту» серенады.

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

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

Установка на баховские монументальные жанрово-тематические и фактурные показатели в соединении с малыми формами «упрощенности» выражения в бидермайеровском раннем романтизме *определила художественное открытие стиля Шуберта*, объективно представляющего «противоречия стиля», как об этом сказано в работе А. Овсянниковой [3].

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

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

Формированию эстетических позиций И. Брамса под воздействием творчества Ф. Мендельсона способствовал, очевидно, круг общих друзей композиторов, самой значимой фигурой среди которых был пламенный борец против банальности в искусстве Р. Шуман. В 1853 году в Лейпциге И. Брамс знакомится с известным пианистом и композитором И. Мошелесом — другом Ф. Мендельсона; значимой становится и встреча с выдающимся немецким певцом Ю. Штокгаузенном, принимавшим участие в исполнении оратории Ф. Мендельсона «Илия», исполнителем многих вокальных сочинений И. Брамса.

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

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

Общий тон монументальных хоровых сочинений Ф. Мендельсона и И. Брамса связан с особым надличностным, универсально-этическим типом высказывания — парадоксально преломляемого (по методу «романтической иронии»!) с индивидуалистическим взглядом на конфессионально-религиозные разделения. Сольные сцены ораторий Ф. Мендельсона, наряду с типичными для романтической эстетики лирическими пейзажными мотивами, отмечены также демонстративной философичностью, а в хоровых разделах выражены субъективно-лирические настроения и предельный объективизм музыкального высказывания.

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

В оратории Ф. Мендельсона «Павел» жизненный путь строителя Христианской церкви представлен в сюжете — в абстрагировании

от мученической кончины. Оратория содержит две фазы, подобные баховскому пассионному раскладу. Первую часть отличают драматические сцены, сообщающие о грехе убийства христианина-юноши Савлом, который преобразуется вмешательством Господним в защитника Церкви и Проповедника Павла. Вторая часть оратории заканчивается *праведным (!)* людским судом, принимающим Истину слов апостола. Музыкально это символизируется в песенной простоте и стройности базисных хоровых номеров оратории.

Бахианство Мендельсона недооценено в его известных «Песнях без слов». В основу Песни № 1, ор. 19, *Andanteconmoto*, написанной в E-dur (тональность «идеального состояния» романтиков), положены фигурации по типу Прелюдии C-dur из I тома ХТК, с подчеркнутой басовой линией по ходу «темы кольца-Круга», напоминающей структуры Хоральных прелюдий И. С. Баха. В мелодической линии проводится нисходящая поступенная тема Покаяния (в объеме тетра хорда *a-gis-fis-e, e-dis-cis-h* и т. д.), изложение которой на расстоянии квинты создает аллюзии к кварто-квинтовому звучанию темы в имитационных жанрах Баха.

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

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

такте). Благодаря сочетанию в пьесе барочных и романтических черт слушательское восприятие уподобляется «раскачивающемуся маятнику» и совершает на протяжении сочинения постоянные «путешествия во времени».

Пьесы № 2, № 3 и № 4, № 5 представляют собой малый барочный цикл — прелюдию и фугу. Барочный, баховский облик имеет и тематизм. Интонационной основой однотональной темы фуги № 5 ор. 7 Ф. Мендельсона является тоническое трезвучие. Четвёртый, опорный тон темы — «e» — с двух сторон подчёркнут мелодическими скачками: сначала восходящим на чистую квинту от I ступени к V, затем нисходящим на малую терцию вниз от V к III. В результате голос как бы расщепляется на два, и тон «e» продолжает звучать до тех пор, пока не «перельётся» в следующий — «f», находящийся на расстоянии секунды. Как отмечает С. Скрёбков, «при ходах голоса на интервалы больше диатонической секунды голос «расщепляется» на несколько голосов, чистое одноголосие нарушается и образуется скрытое многоголосие» [4, с. 26].

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

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

Пьеса № 6 — «В страстном томлении» — близка по духу сарабанде. Начальный восходящий мотив — *anabasis* — становится основой восходящей секвенции, приводящей весь период к каденции на доминанте. В форме пьесы ощущается связь с барочной двухчастностью, а в её втором предложении секвенцирование в условиях полифонического склада заставляет вспомнить принципы баховского интонационно-тематического развёртывания. Сочинение также показательно с точки зрения применения музыкально-риторических

фігур: фігура восходження, упомянутая выше, расположена в верхнем голосе (*a-h-c*) и служит основой темы.

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

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці / Д. В. Андросова. — Одеса : Астропринт, 2009. — 184 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 431 с.
3. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII—XX веков: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / А. Овсянникова-Трель. — Одесса, 2007. — 184 с.
4. Скребков С. Полифонический анализ / С. Скребков. — М. — Л. : Музгиз, 1940. — 183 с.

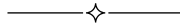
Чехуніна А. «Баховські знаки» у мистецтві романтиків XIX століття (на прикладі творчості Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона). У статті розглядаються специфічні особливості, характерні для настанови на творчість Й. С. Баха митців доби романтизму. Узагальнюючи аналізи творів Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона з позицій виявлення в них атрибутів стилю Й. С. Баха, доводиться гіпотеза та демонструється органічне перетворення поліфонічного мислення в умовах романтичного інструменталізму.

Ключові слова: бахівські знаки, музичні знаки, музичний символ, музично-риторичні фігури.

Chekhunina A. «Bach's signs» are in the art of romanticisms of the XIX-th century.

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

Key words: Bachsigns, musical symbols, musical symbols, musical-rhetorical figures.



УДК 78.071.1/082.1

К. Майденберг-Тодорова

**ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА КОМПОЗИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ П. БУЛЕЗА И ДЖ. КЕЙДЖА**

Статья посвящена наиболее распространенным современным техникам музыкального письма как неотъемлемым составляющим композиторской поэтики. Рассматривается эволюция взаимодействия алеаторической и сонористической техник и их объединения в алеаторно-сонористическую композицию. На основе анализируемых произведений проделана попытка определения семантических функций современных композиторских техник.

Ключевые слова: *серийность, алеаторика, сонористика, алеаторно-сонористическая композиция.*

В современном музыкальном искусстве остро стоит проблема раскрепощения звуковых, пространственных рамок музыкального произведения, а также временных параметров, связанных с формированием этого звукового пространства в композиционных структурах.

На поверхности оказываются наиболее распространенные приемы, техники композиторского письма, способы мышления, такие как серия, алеаторика и сонористика. На первый взгляд, эти не зависящие друг от друга направления складывались и развивались в различные десятилетия XX века. Однако при более пристальном рассмотрении можно прийти к общему для них всех знаменателю.

Начиная с расширенной тональности позднего романтизма, происходит автономизация каждой ступени звукоряда. Гиперболизируется весомость каждого тона. Следующей ступенью становится двенадцатитоновый ряд Шенберга, звуки которого уже не подчинены