

Урванцева Ольга Александровна

Доктор искусствоведения, профессор, доцент, кафедра истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Магнитогорск
ORCID ID: 0000-0002-2200-2600
postik2006@mail.ru

Ключевые слова: барочные традиции, композиторы-романтики, идиомы барочной музыки, топос скорби, Реквием Шумана.

Urvantseva Olga A.

Doctor of Arts, Professor, Assistant Professor of the Music History and Theory Department at Magnitogorsk State Conservatoire named after M.I. Glinka, Magnitogorsk
ORCID ID: 0000-0002-2200-2600
postik2006@mail.ru

Key words: Baroque traditions, romantic composers, idioms of the Baroque music, topos of sorrow, Requiem by Schumann.

УРВАНЦЕВА О.А.

Преломление барочной стилистики в музыке романтиков

(на примере Реквиема Шумана)

В статье рассматривается претворение особенностей образной системы и музыкального языка барочной эпохи в творчестве западноевропейских композиторов первой половины XIX века. Ярким примером обращения к барочным истокам является Реквием op. 148 Шумана, в котором композитор, ориентируясь на жанровые модели предшествующей эпохи, избирает объективный тон повествования. По мнению автора статьи, композитор является наследником барочных традиций, о чем говорит и обилие полифонических эпизодов, отстраненность авторской позиции без исповедальности, риторические фигуры топоса скорби и многое прочее. На примере творческой эволюции Р. Шумана возможно проследить трансформации ценностно-стилевых ориентиров в музыке XIX века. Впоследствии высокий пафос барочной музыки был воспринят композиторами-романтиками, что закономерно. Высокие жанры музыки барокко обладают незаурядной духовной генетикой. Поэтому композиторы более позднего времени, стремясь к достижению духовных высот, часто обращаются именно к средствам выразительности барочного искусства.

URVANTSEVA OLGA A.

The Implementation of Baroque Stylistics in the Music of Romantics (by the example of Schumann's Requiem)

The article discusses the implementation of the peculiarities of the figurative system and the musical language of the Baroque epoch in the works of Western European composers of the first half of the 19th century. A striking example of an appeal to Baroque sources is the Requiem op. 148 by Schumann, in which the composer focusing on the genre models of the previous epoch, choosing the objective tone of the narrative. According to the author of the article, the composer is the "heir" of Baroque traditions, as evidenced by the abundance of polyphonic episodes, the detachment of the author's position without confessions, rhetorical forms of the topos of sorrow, and etc. On the example of the evolution of R. Schumann's music, it is possible to trace the transformation of value-style orientations in the music of the 19th century. Subsequently, the high pathos of Baroque music was perceived by romantic composers, which is explainable. High genres of Baroque music have an outstanding spiritual genetics. Therefore, composers of later times, seeking to achieve spiritual heights, often turn to the means of expression of Baroque art.

УДК 78.03
ББК 85.313

Тема диалога стилей разных эпох стала актуальной уже в XIX веке, когда композиторы заново открыли миру музыку И.С. Баха. Многие установки барочной эпохи оказались созвучны мировоззрению романтиков XIX века. Неслучайно композиторы 30–50-х годов XIX века декларировали интерес к творчеству Баха и Генделя.

Среди тех, кто в первой половине XIX века активно содействовал возрождению искусства И.С. Баха, на первом месте стоят К. Цельтер⁽¹⁾, Ф. Мендельсон и Р. Шуман. В начале 30-х годов Шуман пишет в своей музыкальной газете: «...в нотных шкафах берлинской консерватории, которой старый Цельтер завещал свою библиотеку, заботливо хранятся в рукописях... бесчисленное количество произведений Баха. <...> не настало ли время и не было бы полезно, если бы немецкая нация однажды решила собрать воедино и издать все произведения Баха?»⁽²⁾

Нельзя обойти вниманием Ф. Шопена, который полагал баховское творчество замечательной школой как для композиторов, так и для пианистов, и который применял в своих произведениях приемы ком-

позиции, риторические фигуры баховской эпохи. О влиянии музыки Баха на творчество Шопена можно говорить с уверенностью, опираясь на заметки в его письмах, на воспоминания современников⁽³⁾.

В зарубежных источниках вопросы воплощения теории аффектов и риторики в произведениях барочных композиторов разрабатываются с начала XX века в трудах А. Швейцера, А. Шеринга, а затем Д.Э. Гардинера (J.E. Gardiner), Д. Бартела (D. Bartel), Дж. Брокава (J. Brokaw), Дж. Бута (J. Butt), Р. Донингтона (R. Donington), А. Дюра (A. Dürr), Р. Маршала (R.L. Marshall), Дж. Свэйна (J.P. Swain), Д. Шуленберга (D. Schulenberg) и др. Тема барочных влияний в музыке композиторов последующих поколений в отечественном музыковедении представлена в работах Ю. Булавинцевой, Г. Тараевой, Л. Кириллиной, Е. Спивак, И. Ханнанова, Р. Ходжава и др. В то же время тема барочных истоков духовной музыки Шумана до сих пор мало привлекала внимание ученых. Творчество Шумана в области духовного искусства освещается в статьях Х. Лооса «Роберт Шуман и духовная музыка» и В. Кадочникова «О духовной музыке Р. Шумана». В посвященных творчеству Шумана исследованиях А. Амброса, Д. Житомирского, С. Белоусовой, Г. Ганзбурга, С. Грохотова, О. Лосевой, М. Сапонова и др. связь его сочинений с барочными традициями специально не выявлялась.

А между тем эта тема актуальна с нескольких точек зрения. Во-первых, с точки зрения «вызревания» полистилистики в музыке XIX века. Как и другие романтики, Шуман обладал ярко выраженным индивидуальным стилем, но в то же время он намеренно прибегал к стилистическому моделированию (пьесы «Шопен», «Паганини» в цикле «Карнавал»), отбирая наиболее типичные для стиля того или иного композитора средства выразительности.

Во-вторых, с точки зрения шумановской интерпретации темы духовности в музыке и его избирательного подхода к способам воплощения аффектов барочной эпохи. Несмотря на особенный характер

(1) Цельтер Карл Фридрих (1758–1832), немецкий композитор, педагог и дирижер. С 1800 возглавлял Певческую академию в Берлине, в 1807 учредил в Берлине Школу оркестровой игры («Рипиеншуле»), в 1809 – первое в Германии любительское мужское хоровое общество «Лидертафель», в 1822 – королевский институт церковной музыки. Преподавал в Берлинском университете музыкальные предметы (с 1823 директор Музыкального учебного заведения при университете). Среди его учеников – Ф. Мендельсон, О. Николаи, Дж. Мейербер. Был близким другом И.В. Гете. Цельтер был одним из первых в XIX веке пропагандистов музыки И.С. Баха, это пристрастие унаследовал от Цельтера его ученик Ф. Мендельсон.

(2) Великие умы последующих поколений о Бахе [Электронный ресурс]. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/69320/84/Hammerslag_-_Esl_i_by_Bah_vel_dnevnik.html

(3) Письмо Юльяну Фонтане № 325 от 08.08.1839: «...вношу исправления в парижское издание Баха, не только ошибки гравера, но также правлю и ошибки, узаконенные теми, которые якобы понимают Баха (я не претендую на то, что понимаю лучше, но убежден, что иногда угадываю)» [9, т. 1, с. 395]. Прелюдии и фуги были основным материалом в период подготовки Шопена к собственным концертам. «Я закрываюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка; я не разучиваю своих композиций» [9, т. 1, с. 413].

религиозных верований, Шуман создал Реквием по ортодоксальной модели, которая вобрала в себя многие концептуальные и музыкально-языковые признаки искусства XVIII столетия. Перечисленные доводы доказывают, что тема воплощения барочных влияний в духовных сочинениях Шумана далеко не исчерпана.

Прежде чем охарактеризовать Реквием Шумана, необходимо выяснить точки соприкосновения между установками искусства эпохи барокко и романтизма как в плане эстетических предпочтений, так и в плане выбора средств выразительности. Отметим, что, несмотря на многие идеи барочных композиторов, послужившие источником вдохновения для авторов XIX века, романтизм динамичен по отношению к искусству прошлых эпох, адаптируя содержательные и музыкально-языковые идеи к современности.

Эстетике барокко свойственна поэтика контрастов, реализованная в уподоблении макро- и микрокосма, опора на теорию аффектов, приоритет слова. В фундаментальном исследовании М. Лобанова доказывает, что «по самой сути барочное мышление антитетично» [6, с. 55]. Наследуя традиции искусства барокко, романтики раскрыли необычайную сложность и глубину психической жизни человека, наделенного интуицией и чувствами. Человек для них – малая вселенная, микрокосмос. И это сближает установки романтиков с барочными идеями о подобии космоса и человека.

Вместе с тем свойственные эпохе барокко типизация эмоциональных состояний и сведение их к аффектам отличаются от способа чувствования художников-романтиков, которые склонны к индивидуализации психической жизни, к единичным формам ее воплощения. Внутренний мир художника-романтика часто материализуется через предметы и реалии окружающей жизни. Так, природа для них становится не просто стихией, а другом и собеседником, а мир людей часто представлен с помощью жанрово-бытовых музыкальных ассоциаций. Два направления – психологическое и жанрово-бытовое – могут контрастировать, отражая двоемирие восприятия художника.

Показ явлений в их противоречии и диалектическом единстве также роднит подходы к отображению действительности в барочном и романтическом искусстве. По справедливому утверждению Г. Тараевой, «Принцип „драматургии антитезы“ лежит в основе многих произведений того периода» [8, с. 75].

Другая сторона антиномии – двоеверие, основанное, с одной стороны, на ортодоксальной христианской вере, а с другой – на мистическом восприятии видимого и невидимого миров, в которых видимые предметы являются символами и знаками присутствия виртуальной (нематериальной) реальности. С одной стороны, эмоционально пережитые сюжеты и постулаты Библии, с другой – философско-этическое осмысление жизненных реалий как символов вешего мира.

Романтическая религиозная ментальность носит особый характер, поскольку вера в сверхъестественное, мистико-религиозная интуиция соединились на основе эмоционального восприятия. Религиозные воззрения романтиков вобрала в себя теистические (ориентированные на ортодоксальное христианство), деистические (унаследованные от эпохи Просвещения), пантеистические и мифологические представления. В итоге понимание религии в романтизме утрачивает конфессиональную определенность и становится расплывчатым. Как пишет Х. Лоос, Шуман говорил о себе, что «религиозен без религии» [7, с. 102].

Барочная теория аффектов, утратившая в XIX веке свое всеобъемлющее значение, тем не менее была унаследована романтиками. Но если топосы лирики и чувствительности в музыке романтиков обрели подсказанные песенными и романсовыми источниками новые средства выражения с известной гипертрофией личного, исповедального начала, то способы воплощения топоса скорби и страдания, освоенные в барочных литургических жанрах, в частности в Пассионах И.С. Баха, нашли своеобразное преломление в реквиеме. На место баховского «трагизма возвышенного» образа у романтиков приходит «трагизм обыденного» [5, с. 36], с усилением внутренне-психологического начала. И это неслучайно. Топосы скорби и патетики в барочной музыке наделены столь высоким этическим смыслом (связанным с темой распятия), глубиной и эмоциональным накалом, погруженностью в один аффект, что композиторы последующих поколений использовали многие средства для воплощения скорби как в церковных, так и в светских жанрах. Воспринятый от барочного искусства топос скорби воспринимался романтиками как символ судьбы, рока. Именно так в романсе «Двойник» из цикла «Лебединая песня» трактовал его Шуберт. Помимо выбора тональности *h-moll*, низкого регистра, рит-

моформул траурного марша в сочетании с речитативом вокальной партии, возвышенное и патетическое звучание романсу придают именно атрибуты барочной стилистики. В фортепианном вступлении звучит дублированный в трех октавах мотив креста. На протяжении всей пьесы повторяется остигатный звук *fis*, что является символом то ли погребального колокола, то ли навязчивой идеи. В гармонии используются неполные «пустые» аккорды, неаполитанская гармония в каденции, ретардационный каданс в завершении (баховская аллюзия). Соотношение речитативной мелодии и напряженной гармонии создает эффект единовременного контраста.

Т. Ливанова применяет понятие единовременного контраста к баховской музыке и определяет его как «взаимодействие и единство противоположных сил», как напряжение, возникающее вследствие «борьбы и расхождения противоположных тенденций, заложенных в единовременном развитии основной музыкальной мысли» сил [5, с. 24]. Исследователь указывает факторы, способствующие воплощению «движущего» и «сдерживающего» начал. Среди специфических «сдерживающих» средств выделяются медленный темп, мерность и остигатность движения в различных масштабах, строгий ладо-гармонический план, ладофункциональная логика, выдержанность тембровой линии. Комплексу «сковывающих» средств противопоставляются «напрягающие» факторы: интонационная острота линии, ритмическая свобода, импровизационность фактуры, хроматизация.

В статье Е.В. Назайкинского, посвященной единовременному контрасту в музыке, выделяются условия его обнаружения: «единовременным является контраст, который возникает между интенсивностью выраженного в музыкальном произведении чувством и сдержанностью его внешних проявлений»⁽⁴⁾. Он предполагает синхронное развертывание противостоящих начал в едином времени. Также отмечается, что контраст такого рода сопутствует трагедии и требует патетики, гуманистической идеи. Образно-смысловое противопоставление противоборствующих начал выражается комплексом музыкальных средств: медленный темп, минор, полифоничность ткани, подчиненной гомофонно-гармоническому согласованию,

интонационные формулы стонов, вздохов и т.п. При сопряжении двух разнонаправленных начал гармонически неустойчивый фактурный пласт является носителем эмоционального, экспрессивного начала, тогда как другой – менее подвижный – пласт олицетворяет волевое, внешнее начало, которое контролирует эмоциональное напряжение. Такое расслоение ткани может образоваться при использовании статичной мелодической линии и динамичного сопровождения. Примером является Прелюдия ор. 28 № 4 *e-moll* Шопена. Опираясь на модель Баха, композитор использует хроматический вариант фригийского оборота, помещая его в верхней линии аккордов. Интонационным «ядром» мелодии является секундовый нисходящий мотив, контуры которого составляют риторическую фигуру «*passus duriusculus*», известную как мотив страдания, скорби.

От барочного искусства романтики восприняли разделение жанров на высокие, средние и низкие. «Высокий стиль» обычно атрибутировался как признак церковного искусства и содержал идиомы духовной музыки как классической, так и барочной эпохи. «Жанр не всегда совпадал со стилем, однако обычно все же, когда речь шла о «церковном, театральном и камерном» стилях, подразумевались и соответствующие жанры. <...> при этом в церковной музыке мог использоваться театральный стиль, в камерной – и театральный, и церковный» [2, с. 102].

От высоких жанров композиторы XIX века заимствовали полифонию, хоральность (как тематическую основу и как тип фактуры), образную систему (топосы пафоса, скорби и трагизма), риторические фигуры. К числу заимствований можно отнести завоевания барочных композиторов в области гармонии – например, эллиптические обороты, многообразные прерванные обороты, помогающие создавать зоны гармонического напряжения.

Отметим также другие проявления барочной музыки в литургических жанрах композиторов XIX века: антифонные вступления хоровых групп, концертная трактовка духовных жанров (чередование *sol* и *tutti*, ансамбля и хора), использование террасообразной динамики на протяжении раздела, оформление топосов лирики и чувствительности с помощью солирующего голоса, танцевальных ритмоформул, галантных задержаний.

(4) Назайкинский В. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе: Сб. статей / Сост. Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. М.: Музыка, 1986. С. 270.

В XIX веке композиторы в силу светского характера своей деятельности мало уделяли внимания литургическим жанрам. Тем не менее кантатно-ораториальные произведения на библейские сюжеты были востребованы – примером служат оратории Мендельсона «Илия», «Павел», «Христос». В творчестве романтиков духовная музыка приобрела характер лирического излияния (Шуберт), экспрессивно-драматического повествования (Реквием Берлиоза), либо воспроизводящей признаки традиционной модели стилизации (Брукнер, Лист).

Стиль духовных сочинений Шумана обусловлен их предназначением. До 50-х годов он создавал произведения кантатно-ораториального жанра для концертного исполнения. «Гендель вдохновлял его [Шумана] на создание светских ораторий, «Страсти» Баха, как недостижимый идеал, скорее отпугивали его от этой музыки, чем привлекали к ней. Кроме того, не случалось и заказов на подобные произведения» [3, с. 191].

Особенность ораториально-кантатных произведений композитора в большой мере была обусловлена влиянием песенной лирики Шумана. Композитор сознавал жанровые особенности своих сочинений и, как следствие, необходимость определенной обстановки для их исполнения. Обычно исследователи рассматривают своеобразие религиозных воззрений Шумана на примере ранних духовных сочинений («Сцены из Фауста», «Реквием по Миньоне»), ссылаясь на точку зрения самого композитора по поводу поэмы «Рай и Пери» (1843): это «...оратория не для молебельного зала, а для веселых людей» [10, с. 75].

Некоторые сочинения Шумана вдохновлены библейскими образами. Например, баллада «Валтасар» ор. 57 (1840) на текст Г. Гейне, основанный на сюжете из книги пророка Даниила (Дан.5: 1–9, 30). Два духовных сочинения Шуман написал на тексты Ф. Рюккерта: «Предрождественскую песнь» ор. 71 для сопрано и оркестра (композитор в письме к издателю назвал пьесу «Духовное стихотворение»), а также мотет «Не отчаивайся в долине скорби» ор. 93 (Псалом 23) для двойного мужского хора a cappella (1849).

Новый этап в творчестве Шумана наступает в 50-е годы. В январе 1851 года Шуман писал: «Посвятить свои силы духовной музыке – это, пожалуй, всегда наивысшая цель музыканта. Однако в молодости все мы еще так прочно коренимся в земле, со всеми ее радостями

и горестями; лишь становясь старше, мы устремляем наши ветви ввысь» [10, с. 266].

В 1851 году, начиная работу над ораторией «Лютер», Шуман в письме к либреттисту Рихарду Полю изложил свои взгляды на создание духовной музыки: «Следует по возможности избегать всего только повествовательного, умозрительного, предпочитая везде драматическую форму. <...> Где только возможно, давайте мне повод для хорового изложения. Вы ведь знаете «Израиль в Египте» Генделя; для меня это идеал хорового произведения. <...> Музыка должна воздействовать не столько искусностью, сколько краткостью, силой и ясностью» [10, с. 268].

Обращение Р. Шумана в 1852 году к Мессе (ор. 147) и Реквиему для четырехголосного хора и оркестра (ор. 148⁽⁵⁾) обусловлено его служебными обязанностями музыкального директора в Дюссельдорфе, согласно которым композитор должен был обеспечить соответствующими произведениями службы в католическом соборе города. Согласно договору, Шуман обязан был устраивать ежегодно четыре церковных концерта.

О состоянии музыкального сопровождения службы в католической церкви Дюссельдорфа можно судить по письмам В. Мендельсона, который занимал должность музыкального директора этого города в 1833–1835 годах. В письме сестре он сообщал: «Фатально, что среди всех имеющихся здесь нот не удалось обнаружить ни одной сносной мессы; ничего из старых итальянцев, все сплошь современные трюки. У меня явилось желание объехать свои владения в поисках хорошей музыки» [1, с. 132]. Чтобы пополнить репертуар литургической музыки в католическом соборе Дюссельдорфа, он разыскивал сочинения Палестрины, Лассо, Лотти в нотных собраниях церквей в Бонне, Кельне, Эльберфельде.

(5) Шуман написал два Реквиема – ор. 98б и ор. 148. Но сочиненный на стихотворные фрагменты романа Гете «Реквием по Миньоне» (1848) представляет собой лирическую вокально-инструментальную поэму. Кроме того, на первые слова латинского Реквиема написан хор заключительной сцены в музыке к поэме Дж. Байрона «Манфред» ор. 115 (1848). Также есть одноименная песня, включенная композитором в сборник «Шесть стихотворений Николауса Ленау и Реквием (старокатолическое стихотворение) для голоса и фортепиано» ор. 90 (1850).

В письме к протестантскому священнику Бауэру от 12.01.1835 Мендельсон сообщил: «...я был поражен, обнаружив, что католики, которые уже многие столетия используют музыку и в своих главных храмах чуть ли не каждое воскресенье исполняют музыкальную мессу, до сих пор не имеют ни одной, о коей можно было бы сказать, что она более или менее сносна, не слишком мешает и не чересчур оперна» [1, с. 133].

Став главным городским дирижером в Дюссельдорфе, Роберт Шуман столкнулся с тем же положением в католической церкви и стал активно исправлять ситуацию. На воскресном католическом богослужении он исполнил мессу Бетховена. В Вербное воскресенье 1852 года под его управлением в протестантском храме прозвучали «Страсти по Иоанну» И.С. Баха. Позже он исполнил баховскую Мессу си-минор, а в 1853 году ораторию Г.Ф. Генделя «Мессия». Также для службы Шуман сделал новую редакцию мотета «Не отчаивайся в долине скорби» ор. 93 для двойного мужского хора с оркестром (1852).

Духовные произведения Шумана для концертного зала (и «для веселых людей») носят исповедальный и личностный характер, тогда как в литургических сочинениях богослужебного предназначения Шуман склонен к каноническому прочтению текста. В Реквиеме Шуман сознательно воспроизводил атрибутивные черты церковного стиля. В его музыке сочетаются личностное, романтически-исповедальное и объективное, коллективно-молитвенное начало.

В Реквиеме можно выделить несколько образных линий, чередование которых образует драматургический рельеф цикла. Это драматическая линия, представленная № 3 «Dies Irae» и первой частью № 6 «Domine Jesu Christe». Лирические образы сконцентрированы в № 4 «Recordare», № 5 «Qui Mariam» и № 7 «Hostias». Группа номеров славильного характера – № 2 «Te Decet Hymnus» и № 8 «Sanctus». Кроме того, в номерах № 1 «Requiem Aeternam» и отдельных разделах номеров (№ 4 «Liber Scriptus») присутствует повествовательность.

Таким образом, последовательное изложение номеров образует микроциклы с контрастным чередованием образов:

- № 1 – повествовательный, № 2 славильный, № 3 драматический (что соответствует стадиям молитвы: обращение – прославление – мольба);

- № 4 – повествовательный, № 5 лирический, № 6 драматический;
- № 7 – лирический, № 8 славильный, № 9 повествовательный.

Драматургия каждого микроцикла образует крещендирующую волну, которая приводит к местной кульминации в последнем номере микроцикла. Главная кульминация располагается в третьей четверти всего цикла (№№ 6–8).

В каждой из образных линий сконцентрирован свой комплекс средств выразительности. Драматическая линия, напоминающая напряженностью барочный топос скорби, в наибольшей степени вобрала в себя признаки соответствующей стилистики. Сюда входит широкое использование приемов полифонического изложения материала в номерах и отдельных разделах Реквиема (фуги, фугато, имитации).

Один из номеров, наиболее близких к барочной стилистике – № 6 «Domine Jesu Christe». Написан в сложной двухчастной форме с контрастным сопоставлением частей: минорный лад сменяется мажорным, полифоническое изложение первой части (фуга) сменяется гармоническим (хоральным). После тематизма барочного типа в фуге из первого раздела во втором разделе следует тема сигнальной природы – утверждающая, фанфарная. Даже вступительная и заключительная фразы всего номера, построенные на одном текстовом и тематическом материале, несут разный смысл и оттеняют драматургический замысел композитора: от мольбы – к надежде и прославлению.

Вступительный четырехтакт выполняет две функции. С одной стороны, композиционная функция зачина призвана привлечь внимание к хоралу медных и торжественному хору «Господи, Иисус Христос, Царь Славы». С другой стороны, функция вступления – предупреждающая слушателя о характере музыки, ее жанровых и стилевых особенностях. Необходимо отметить выбор тональности *h-moll*, прочно связанной в сознании слушателя с Высокой мессой Баха. Для воплощения драматической ситуации, аффекта скорби и драматических коллизий часто используется неаполитанская гармония. Этот аккорд с таким же смысловым наполнением встречается у Бетховена, Шуберта, Шопена и др. Также применяется ретардационный каданс (D7–D7→S), который Этингер называет типичной гармонической

формулой Баха. Отметим вспомогательный оборот D–S–D, который встречается в драматических номерах неоднократно и служит объединяющим цикл средством (так же, как ретардационный каданс, неаполитанская гармония и прерванный оборот).

Первая часть номера представляет собой фугу, краткую, но с интенсивным развитием (5–26 тт.). Фуга имеет трехчастную структуру, без интермедий. Тема фуги явно перекликается с барочной мелодикой: очертаниями она повторяет ядро темы фуги *g-moll* из I тома ХТК. Подобный рисунок мелодии Б. Яворский связывает с темой креста, распятия, искупления через совершившуюся крестную муку.

В новом разделе, построенном на тексте «Et de profundo lacu», проводится варьированное ядро темы в виде фугато. Функция нового раздела двойственная: отчасти он выполняет роль интермедии между двумя разделами формы, отчасти – берет на себя роль модуляционного развивающего участка-связки после полифонического развития в фуге. Отсюда – активное тональное движение – *h-moll*, *cis-moll*, *gis-moll*, *H-dur*, а затем переключение на хоральное изложение и длительный доминантовый органнй пункт.

Второй раздел номера – утверждающий и прославляющий, что следует из текста «Halleluja!» и символики темы: нисходящее движение от I ступени в мажоре часто используется в хорах гимнического плана.

Завершающий четырехтакт, повторяющий материал вступления в мажоре, «закольцовывает» номер, придавая ему целостность. Повторяется и гармоническая схема вступления – это обрамление создает гармоническое единство. Принцип группировки текстов внутри номера также напоминает барочные формы с контрастным чередованием разделов и одноаффектностью на протяжении одного раздела.

В целом, в цикле экспрессия и пафос проявляются через декламационность мелодических построений, экскламации, скачки в мелодии на нисходящие уменьшенные интервалы: кварту, квинту, септиму. Барочные аллюзии создаются с помощью активного модуляционного развития, применения «особых» аккордов: уменьшенного септаккорда, фригийского оборота (с ходом *passus duriusculus*), неаполитанского секстаккорда, ретардационного каданса.

Важную роль играет тональная семантика: минорный лад (диезная сфера) и, в частности, *fis-moll* в № 3 «Dies irae», *h-moll* в № 6 «Domine Jesu Christe», *gis-moll* в № 7 «Hostias». Шуман был восприимчив, чувствителен к тональной окраске. В его сочинениях тональности всегда что-то означают, например чем больше бемолей в тональности, тем более лирическая сфера затронута. И преобладание диезной сферы в Реквиеме тоже не случайность.

В лирических номерах господствует романсовый тип мелодики – как индивидуальный голос в общей молитве в сольных номерах или сольных разделах внутри номера. Форма в таких номерах напоминает песенный прообраз – квадратные построения с проигрышами. В славильных номерах, как правило, применяются мажорный лад, маршевые ритмоформулы, квартовые восходящие скачки в мелодии, простая, в основном трезвучная, гармония.

В целом, нужно отметить, что, несмотря на узнаваемый авторский почерк и подход к созданию лирических или драматических разделов, Шуман в Реквиеме ориентируется на модель предшественников, стремясь воссоздать типичные для барочной эпохи стилевые признаки.

Реквием занимает особое место среди других духовных сочинений композитора. Он представляет новый для Шумана тип религиозности, ориентированный на ортодоксальную духовность, предназначен для службы в католическом соборе. Композитор здесь избирает объективный (авторски нейтральный) тон повествования.

Шуман показывает себя наследником барочных традиций, используя комплекс соответствующих средств. Среди них: обилие полифонических эпизодов и номеров⁽⁶⁾, отстраненность авторской позиции без исповедальности, представленный риторическими фигурами топос скорби, следование за словом, проявление единовременного контраста через контраст фактурных пластов, циклизация сочинения.

На примере творческой эволюции Р. Шумана можно проследить изменения ценностно-стилевых ориентиров в музыке XIX века. По словам А. Кудряшова, «Это, метафорически говоря, – парабола, по-

(6) Контрапунктический склад очень важен. Шуман обращается к контрапунктическому изложению как к музыкальному средству, которое в представлениях его времени является типичным для подлинной церковной музыки в стиле Палестрины, а значит – ясным в своем значении. Так что объективированную религиозность Шуман создает при помощи средств церковной музыки.

началу 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 стилистового развития, повторенным впоследствии макрокосмосом романтической музыки всего XIX века...» [4, с. 261].

Высокий пафос барочной музыки, где была достигнута высочайшая вершина скорби, выраженная с необыкновенным благородством и мощью, был воспринят романтиками как в литургической, так и в светской музыке. Нужно подчеркнуть: высокие жанры барочной музыки несут концентрированный этический смысл и эмоциональный заряд, объяснимый их духовной генетикой, а потому композиторы последующих эпох для достижения тех же высот часто обращаются к найденным в барочном искусстве средствам выразительности.

Список литературы:

- 1 Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон – Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.: Музыка, 1966. 319 с.
- 2 Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория, 1996. 189 с.
- 3 Кроо Д. Если бы Шуман вел дневник. Будапешт: Изд-во Корвина, 1966. 223 с.
- 4 Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. 2-е изд. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 427 с.
- 5 Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. Ч. I. Симфонизм. М. – Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1948. 287 с.
- 6 Лобанова М. Западноевропейское барокко: Проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
- 7 Лоос Х. Роберт Шуман и духовная музыка (пер. с нем. О. Лосевой) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 99–106. URL: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/08_loos_helmut.pdf (дата обращения 18.09.2019).
- 8 Тараева Г. Семантические фигуры скорби в языке европейской музыки XVII–XIX вв. // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 74–79.
- 9 Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 1. / Сост., комм., вступит. статья Г.С. Кухарского. 4 изд. М.: Музыка, 1989. 463 с.
- 10 Шуман Р. Письма. В 2 т. Т. 2 (1840–1856) / Сост., научн. ред., вступит. ст. Д.В. Житомирского. М.: Музыка, 1982. 719 с.

References:

- 1 Vorbs G.H. *Feliks Mendel'son – Bartol'di. Zhizn' i deyatel'nost' v svete sobstvennykh vyskazyvaniy i soobshchenij sovremennikov* [Felix Mendelssohn – Bartholdy. Life and activity in the light of personal statements and messages of contemporaries]. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 319 p. (In Russ.)
- 2 Kirillina L. *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: Samosoznanie epohi i muzykal'naya praktika* [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Self-consciousness of the epoch and musical practice]. Moscow, Mosk. gos. Konservatoriya Publ., 1996. 189 p. (In Russ.)
- 3 Croo D. *Esl' by SHuman vyol dnevnik* [If Schumann kept a diary]. Budapesht, Izd-vo Korvina Publ., 1966. 223 p. (In Russ.)
- 4 Kudryashov A.YU. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv.* [Theory of musical content. Artistic ideas of European music of the 17th – 20th centuries]. Textbook. St. Petersburg, Planeta Muzyki Publ., Lan' Publ., 2010. 427 p. (In Russ.)
- 5 Livanova T.N. *Muzykal'naya dramaturgiya I.S. Baha i eyo istoricheskie svyazi* [Musical dramaturgy by I.S. Bach and his historical connections]. Part 1. Symphonism. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izd-vo Publ., 1948. 287 p. (In Russ.)
- 6 Lobanova M. *Zapadnoevropejskoe barokko: Problemy estetiki i poetiki* [West European Baroque: Problems of aesthetics and poetics]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 320 p. (In Russ.)
- 7 Loos H. Robert SHuman i duhovnaya muzyka [Robert Schumann and sacred music]. Transl. from German by O. Loseva. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, 2010., no. 3, pp. 99–106. Available at: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/08_loos_helmut.pdf (accessed 18.09.2019). (In Russ.)
- 8 Taraeva G. *Semanticheskie figury skorbi v yazyke evropejskoj muzyki XVII–XIX vv.* [Semantic figures of sorrow in the language of European music of the 17th – 19th centuries]. *Problemy muzykal'noj nauki*, 2012, no. 1 (10), Pp. 74–79. (In Russ.)
- 9 Kuharsky G.S., ed. *Shopen F. Pis'ma* [F. Chopin. Letters]. In 2 vol. Vol. 1. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 463 p. (In Russ.)
- 10 Zhitomirsky D.V., ed. *Shuman R. Pis'ma* [R. Schumann. Letters]. In 2 vol. Vol. 2 (1840–1856). Moscow, Muzyka Publ., 1982. 719 p. (In Russ.)