

## ЛЕЙТМОТИВ «Я» В МУЗЫКЕ БАХА, ШУМАНА И РАХМАНИНОВА

При исполнении, восприятии и научном изучении музыкального произведения происходит мысленное общение с воображаемым автором. Музыканты-исполнители, музыковеды-исследователи и педагоги, размышляя и рассуждая о произведениях, оперируют такими понятиями, как «авторский замысел», «авторская воля», «авторский стиль», «авторская редакция» и т.д. вплоть до «авторской аппликатуры». Это означает, что, изучая произведение, мы всегда вынуждены иметь в поле зрения образ композитора (заметим, что характерный для музыкальной педагогики и исполнительства «культ личности» автора — явление глубоко позитивное).

Из чего же формируется образ автора, необходимый и исполнителям, и критикам-аналитикам, и слушателям?

Есть два типа композиторов и, соответственно, два пути формирования образа автора:

1. Композиторы, обстоятельства частной жизни которых отражаются в содержании их произведений. (Таков, например, Ф. Шопен. Эмоциональный строй его музыки обнажает душевный мир автора, в том числе переживания ностальгического характера, элегические и иные настроения, вызванные конкретными

биографическими ситуациями, событиями личной жизни).

2. Композиторы, содержание произведений которых не связано с обстоятельствами их частной жизни. (Таков, например, Дж. Верди. Тематика его произведений не зависит от житейских ситуаций автора и должна рассматриваться отдельно от биографических событий. Эмоциональный строй его музыки связан с переживаниями вымышленных персонажей, с их реакциями на повороты сюжета и не зависит от реальных перипетий судьбы автора).

В зависимости от принадлежности композитора к тому или иному типу, формирование образа автора должно опираться на разные источники. Образ композитора первого типа в значительной мере «вычитывается» из его произведений, при этом эпистолярная, мемуарная, биографическая и научная литература служит вспомогательным материалом. Наоборот, образ композитора второго типа складывается на основе биографической литературы, переписки, воспоминаний современников, но не на основе тех сюжетов и эмоциональных состояний, которые данный композитор воплотил в творчестве. В этом случае при формировании образа автора анализ содержания

музыкальных произведений играет вспомогательную роль.

Есть, однако, особые, весьма редкие случаи, когда композитор сознательно помещает самого себя в структуру содержания произведения. Разумеется, — становясь персонажем произведения, — в структуру содержания музыки входит не сам композитор, а его образ. Для этого требуется некий звуковой носитель образа, каковым может выступать мелодия, аккорд, тембр, ритмическая фигура (или их сочетание).

В истории музыки существуют стилиевые системы, в которых определенная комбинация звуков символизирует личность автора. К таким явлениям относятся, в частности, индивидуальные композиторские стили И.С. Баха, Р. Шумана, Д.Д. Шостаковича, где источником темы-символа, своего рода «персонального клейма», послужили сознательно использованные буквенные сочетания, присущие фамилии или имени (BACH, SCHN, DSCH), прочитанные как ноты и расшифрованные по системе латинского буквенного обозначения звуков [Подробнее см.: 10]. Такие носители — звуковые символы личности автора — мы условно называем лейтмотивами «Я» (или «Я-мотивами») [2].

При включении образа автора в структуру произведения происходит сложная игра смыслов одновременно в двух планах: содержания и формы, что требует специального аналитического выявления. Для музыковедов такие случаи настолько же важны и интересны, насколько для теоретиков живописи важ-

ны случаи обнаружения автопортрета художника среди персонажей многофигурной картины (что кардинально меняет понимание смыслов).

Цель настоящей статьи — выявить и истолковать сложные случаи применения лейтмотива «Я» у И.С. Баха, Р. Шумана, и С.В. Рахманинова, не изученные музыковедением в должной степени.

Первое наблюдение касается применения в качестве лейтмотива «Я» темы BACH — общепризнанного звукового символа И.С. Баха. Профессор Казанской консерватории Яков Гиршман написал специальную книгу об истории этого символа [4], где он приводит сводку всех случаев использования темы BACH разными композиторами (по состоянию на 1990 год). Согласно сводке Я. Гиршмана, баховедение зафиксировало лишь один достоверный случай использования темы BACH в музыке самого Баха — в неоконченной тройной фуге (Контрапункт XVIII) из цикла «Искусство фуги», плюс еще четыре сомнительных случая — в клавирных фугах, принадлежность которых Баху оспаривается. А. Майкапар в статье 2007 года дополнительно указал на применение этой темы также в кульминации Жиги из Английской сюиты № 6 [9].

Однако наиболее важный случай, где, по нашему мнению, Бах применил свою фамильную анаграмму и тем включил себя в структуру произведения, остался без должного внимания (и понимания) исследователей. Речь идет о теме фуги «Kyrie eleison» (№ 3) из Мессы h-moll. Я. Гиршман упоминает

это место [4, с. 17] в числе мотивов, ассоциирующихся с темой ВАСН и «имеющих с ней глубокое внутреннее родство» [4, с. 15], но не называет его в числе случаев использования самой темы ВАСН. По нашему мнению, мотив, звучащий в начале этой фуги, является «Я-мотивом» Баха, несмотря на то, что не содержит ни одной из букв его «четырёхбуквенного имени» (и не мог бы содержать хотя бы потому, что в тональности си минор нет си-бемоля).

При анализе мы исходим из следующего:

1) ВАСН — не монограмма, но анаграмма, то есть такое слово, в котором буквы могут перекомбинироваться, их последовательность может меняться. Как пишет о таких анаграммах О.В. Сурминова, «...композиторы порою составляют свои ономафонии путем свободной селекции букв имени, что усиливает их скрытый смысл» [10, с. 286].



Что может означать в драматургическом плане появление авторского лейтмотива «Я» синхронно словесному тексту молитвы «Господи, помилуй»? Существует известный кинематографический прием «наплыва камеры» (или «наезда камеры»), когда вначале виден общий план (толпа людей), потом средний план (группа людей) и, наконец, крупным планом дается одно лицо из толпы. Предвосхищение такого приема находим у Шекспира, где «история сужается в количестве лиц — она дохо-

2) ВАСН — не только четыре буквы (ноты), но и мелодическая линия, ими образуемая, буквы (ноты) при транспозиции в любую тональность меняются, а мелодическая линия остается неизменной.

3) Интервалы между звуками темы могут меняться путем замены на энгармонически равные (в этом сказался приобретенный Бахом навык мышления в условиях темперированного строя, где от энгармонической замены интервалов мелодия не меняется).

В соответствии с этими тремя условиями можем утверждать, что начальные звуки темы «Kyrie eleison» (fis-g-eis-fis-gis) образуют ту же самую мелодию, что и анаграмма ВАСН в комбинации b-h-a-b-c. При этом интервал большой секунды (h-a) заменен на уменьшенную терцию (g-eis), а хроматический полутон (b-h) заменен на диатонический (fis-g).

дит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы» (формулировка Ю. Тынянова) [цит. по: 8, с. 30].

Драматургическая логика первого песнопения мессы («Kyrie eleison»), занимающего в Мессе h-moll Баха три начальных номера, видится такой: первая фуга «Kyrie eleison» — коллективное моление (общий план), второй дуэт «Christe eleison» — голоса группы людей (средний план), третья фуга «Kyrie eleison» — молящийся один человек (крупным планом), где текст

говорит: «Господи, помилуй», а мелодия говорит: «Бах». Смысл такого сочетания: «Это я, Бах, обращаюсь к Тебе, Господи».

Автор при помощи лейтмотива «Я» включает самого себя в ткань произведения. В этом — момент скрытой или явной рефлексии. Если опираться на классическое определение, данное рефлексии Вильгельмом фон Гумбольдтом, мы увидим, что сознательное использование при сочинении музыки тем-символов самоидентификации автора — важный композиционный прием, который позволяет создавать, культивировать и опознавать в музыке рефлексии. По Гумбольдту, рефлексия состоит «в различении мыслящего и предмета мысли». «Чтобы рефлексировать, дух должен <...> подобно предмету противопоставиться самому себе» [5, с. 301]. Исходя из этого, можем утверждать, что лейтмотив «Я» в Мессе h-moll И.С. Баха служит инструментом авторской рефлексии. Парадокс в том, что рефлексии мы меньше всего ожидаем встретить в жанре мессы, для которого не характерна индивидуализация и субъективность.

«Автопортрет» Баха, вычитываемый в суровой аскетичной теме третьей фуги, его индивидуальный голос, звучащий в этом разделе мессы, — уникальный случай создания образа автора в произведении данного жанра.

Второе наблюдение касается анаграммы SCHА, лежащей в основе всех пьес «Карнавала» Р. Шумана. Автор составил эту анаграмму из четырех «музыкальных» букв своей фамилии

(SCHumAnn). Но поскольку в письме к Генриетте Фойт [12, с. 230] и в статье о Ф. Листе [11, с. 229] Шуман указал, что при перестановке эти же четыре буквы образуют название города Аш (Asch), все комментаторы «Карнавала» упоминают именно об этом второстепенном значении анаграммы, не обратив должного внимания на ее основное значение. Даже в монографии Д.В. Житомирского [6, с. 284] и в его комментариях к переписке Шумана [12, с. 612] в связи с данной темой ошибочно сказано о совпадении лишь с тремя начальными буквами фамилии композитора (SCH), а не о принадлежности к фамилии всей четырехбуквенной анаграммы. Не зря в письме к И.Ф. фон Фриккену буквенный шифр темы «Карнавала» Шуман называет «моя загадка» [12, с. 235]: до сих пор (в результате неверной разгадки этого шифра) пианисты-исполнители и музыковеды-аналитики не «прочитывают» автопортретный смысл пьес «Карнавала» [Подобное см.: 7]. А смысл в следующем: либо каждая из пьес является парным портретом («Шуман и Клара», «Шуман и Шопен», «Шуман и Паганини» и т.д.), либо во всех номерах (а не только в пьесах «Флорестан» и «Эвзебий») — автопортреты самого Шумана в разных обликах. Подобного рода «романтическая автопортретность» пояснена академиком А.И. Белецким: «Байрон был не единственным среди романтиков <...>, который постиг “только один характер” — свой собственный; для романтических героев характерно, что все

они, в большей или меньшей степени автопортретны <...>» [1, с. 14].

Случаи использования Шуманом темы SCHА за пределами «Карнавала» еще предстоит исследовать.

Третье наблюдение (относящееся к лейтмотиву «Я» в музыке С. Рахманинова) — самое неожиданное, поскольку музыковедение прежде не выявило монограмм или анаграмм, подтверждающих самоидентификацию композитора, хотя вариант написания фамилии латиницей, которым пользовался Рахманинов (Rachmaninoff), казалось бы, давал хорошие возможности для создания своей «персональной» лейттемы.

Изучая стиль этого композитора, мы интуитивно ощущаем явную личностную, субъективную составляющую его музыки (даже автопортретность во многих моментах). Музыка Рахманинова лично зависима, то есть полна самонаблюдений и самоописаний, самоотражений и медитативных погружений в себя, внутренних монологов и диалогов с самим собой, открытого проявления чувственности и моментов рационального самоанализа. Вот почему при исследовании стиля Рахманинова следует искать соответствующие композиционные приемы, языковые средства, элементы музыкальной ткани, вносящие в произведение семантику аутоперсонификации.

Существует рахманиновская тема, семантика которой аналогична темам-монограммам, хотя она и не связана, как это традиционно бывало в послебаховских стилях, ни с какой буквенной

комбинацией, в том числе с фамилией композитора.

Ключом для раскрытия значений того мелодического комплекса, который выполняет функции лейттемы автора, является малозаметная на фоне крупных рахманиновских шедевров вокальная пьеса, сочиненная «на случай». Речь идет о «Письме К.С. Станиславскому от Рахманинова» — произведении, предназначавшемся явно «не для печати», написанном на собственный прозаический текст в шуточной манере, уместной в дружеской компании или в театральном «капустнике». Однако именно в этой «периферийной» пьесе композитор единственный раз (очевидно, не намеренно) дал нам «ключ», зафиксировал и расшифровал вербально ту интонацию, с которой он ассоциирует свое «я», как бы назвал мелодическую формулу — аналог своего имени в музыке. О том, что это вышло естественно, безыскусно, спонтанно, а вовсе не было специально рассчитано, продуманно и мастерски скомпоновано, свидетельствует предельная простота, аскетичность (чтобы не сказать скудность) мелодической линии: автор явно не старался искусственно сделать ее краше. На словах «Ваш Сергей Рахманинов» тоном легкой самоиронии композитор «проговорил» ту элементарную интонационную формулу, которую мы находим в разных вариантах во многих его серьезных сочинениях. «Письмо К.С. Станиславскому от Рахманинова» позволяет достоверно установить и осознать ассоциативную связь важнейших моментов рахманиновской музыки с его «я».

Ваш Сер-гей Рах-ма-ни-нов.

The image shows a musical score for the 'I' motif in Rachmaninoff's 'Letter to K.S. Stanislavsky'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a right piano hand in the middle, and a left piano hand at the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 12/8. The vocal line has the lyrics 'Ваш Сер-гей Рах-ма-ни-нов.' written below it. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand.

В «Письме К.С. Станиславскому от Рахманинова» (такты 34–35) семантизированы четыре варианта темы: 1) в вокальной партии оstinатное чередование основного и нижнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона, в пунктирном ритме; 2) в фортепианной партии, в правой руке — оstinатное чередование основного и верхнего вспомогательного звуков, расположенных на расстоянии тона

в пунктирном ритме; 3) то же, но на расстоянии полутона; 4) в левой руке — то же, но равными длительностями:

Все эти варианты темы встречаются (разумеется, без словесной подтекстовки) в инструментальной музыке Рахманинова и имеют смысл лейтмотива.

Привожу лишь несколько примеров из Второго концерта:

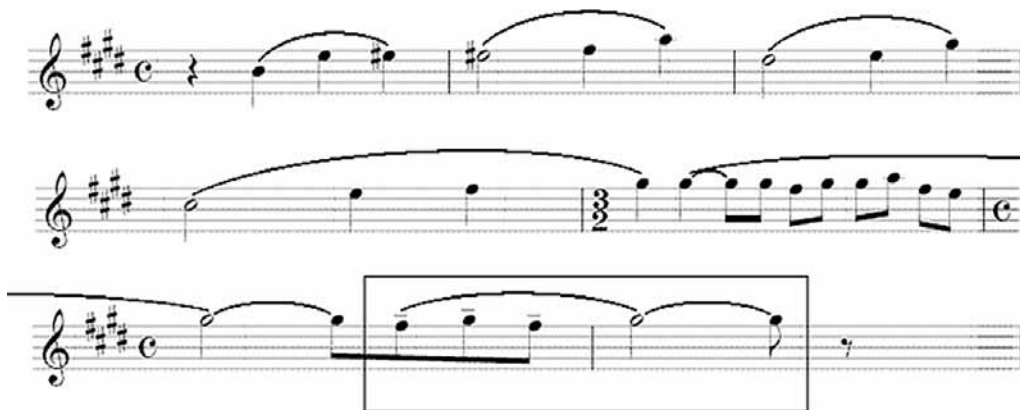
Тема I части:

The image displays four variations of the 'I' motif, each enclosed in a rectangular box. The first variation is in the treble clef, showing a melodic line with a slur over three notes. The second variation is in the treble clef, showing a melodic line with a slur over four notes. The third variation is in the bass clef, showing a melodic line with a slur over five notes. The fourth variation is in the bass clef, showing a melodic line with a slur over six notes. All variations are in the key of B-flat major and 12/8 time.

Модификации темы на гранях формы, например:



Лейтмотив, встроенный в тему II части:

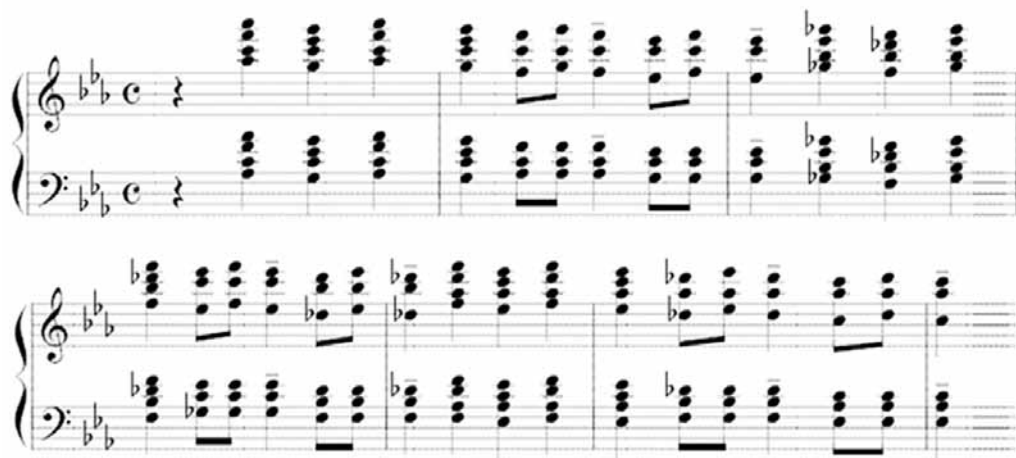


В III части Второго концерта по существу вся тематическая ткань основана на лейтмотиве «Я» в разнообразных фактурных обличьях и с применением приемов мотивно-тематической разработки. Вот, например, вариант, где воплощена идея трехуровневого секвенцирования (движение звуков на секунду вниз внутри мотива плюс секвенцирование мотива по секундам вниз внутри

фразы и нисходящее по секундам секвенцирование фразы) (стр. 72).

Начальные такты Третьего концерта, начальные такты поэмы «Колокола» — построены на том же лейтмотиве.

Все случаи появления лейтмотива «Я» в этих и других произведениях Рахманинова еще ждут своего программного истолкования, особого для каждого конкретного эпизода. Но общей



основой для понимания смысла рахманиновской лейтмотивной техники служит ее связь с рефлексивной стороной музыкального мышления, с теми уникальными свойствами стиля, которые мы определяем как «рахманиновский титанизм» [См.: 3].

Выводы, следующие из приведенных наблюдений, касаются музыкальной педагогики, анализа содержания музыкальных произведений и практики исполнительства. Когнитивная трудность состоит в том, что образ автора (без которого невозможна адекватная интерпретация произведений) ни у кого

не бывает врожденным или интуитивно данным; образ каждого композитора приходится целенаправленно формировать в ходе учебных занятий по всем музыкальным дисциплинам, что является сложной педагогической задачей, требующей специальных дидактических приемов. Этому в ряде случаев может помочь расшифровка и толкование лейтмотивов «Я». Формируя в своем сознании адекватный образ композитора на основе расшифровки его лейтмотива «Я», музыканты-исполнители, музыковеды и слушатели обретают новое (иногда неожиданное) понимание его произведений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белецкий А.И. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм / Под ред. А.И. Белецкого. Л.: Academia, 1927. С. 5–25.
2. Ганзбург Г.И. Лейтмотив «Я» в музыке Рахманинова // С. Рахманинов: на злам століть. Вип. 3. / Під ред. Л.А. Трубінової. Харків: Носань, 2006. С. 101–105.
3. Ганзбург Г.И. Стилиевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Сергей Рахманинов: История и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2005. С. 263–269.
4. Гиришман Я.М. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И.С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань: Казанская государственная консерватория, 1993. 108 с.



5. Гумбольдт В. О мышлении и речи // Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 301–302.

6. Житомирский Д.В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.

7. Зенкевич С.И. «Карнавал» Р. Шумана в Санкт-Петербурге // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. Вып. 6 / Отв. ред. Т.А. Шрадер. СПб.: МАЭ РАН, 2011. С. 333–350.

8. Козинцев Г.М. Пространство трагедии. Л.: Искусство, 1973. 232 с.

9. Майкапар А.С. Мотив В-А-С-Н // Искусство (Приложение к газете «Первое сентября»). 1997. № 16.

10. Сурминова О.В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2009. № 96. С. 285–293.

11. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. Т. 2-А / Сост., текстол., ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д.В. Житомирского. М.: Музыка, 1978. 328 с.

12. Шуман Р. Письма. [В 2 т.] Т. 1 (1817—1840) / [Пер. с нем. А.А. Штейнберг]. М.: Музыка, 1970. 720 с.

