

6. *Flesh K.* Iskusstvo skripichnoj igry. M.: Muzyka, 1964. T. 1. 271 s.
 7. *Shul'pjakov O. F.* Muzykal'no-ispolnitel'skaja tehnika i hudozhestvennyj obraz. L.: Muzyka, 1986. 127 s.
 8. *Jankelevich Ju. I.* Smeny pozitsij v svjazi s zadachami hudozhestvennogo ispolnenija na skripke // Jankelevich Ju. I. Pedagogicheskoe nasledie. 2-e izd., pererab. i dop. M.: P. S., 1993. S. 22–162.

И. В. Томашевский

МОЦАРТОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ АНТОНА БРУКНЕРА

Традиции моцартовской симфонической драматургии для становления и эволюции симфонического творчества Антона Брукнера (1824–1896) в данной статье раскрыты в двух аспектах. Во-первых, материал сравнительного анализа особенностей тематизма первой части симфонии Брукнера фа минор (первая из созданных Брукнером симфоний, так называемая «Ученическая» — «Studiensymphonie», 1863) и первой части последней (41-й) симфонии Моцарта (C-dur «Юпитер», 1788) позволяет выдвинуть гипотезу о том, что дебют Брукнера-симфониста состоялся в русле моцартовской, а не гайдновско-бетховенской линии венско-классического симфонизма. Во-вторых, финал брукнеровской Пятой симфонии (1876) с его сочетанием принципов классической сонаты и баховской фуги, впервые обозначенным финалом «Юпитер-симфонии» Моцарта, дает основание рассматривать историческую роль симфонизма Моцарта как посредствующего звена в претворении Брукнером полифонии И. С. Баха. В итоге моцартовская традиция в контексте многообразного спектра претворенных Брукнером исторических влияний оказывается не менее значительной, чем стилевая модель Девятой симфонии Л. Бетховена, на которую, наряду с влиянием Р. Вагнера, в первую очередь указывает традиционное брукнероведение.

Ключевые слова: моцартоведение, брукнероведение, образно-тематические сферы, полифонизация фактуры, полифоническое голосоведение, фугированное изложение, контрапунктическое объединение тематизма.

I. Tomashevskiy

Mozart's Traditions in Anton Bruckner's Symphonic Heritage

Most of the literature devoted to Bruckner demonstrates the tradition of Mozart's symphonies as overshadowed by Beethoven's and Wagner's impact. But the comparative analysis undertaken in this research shows that the influence of Mozart's tune development techniques on Bruckner's early sonata compositions such as Symphony f-moll «Studiensymphonie» (No. 00, 1863) was so important that it can be recognized as fundamental and primary. Another comparative analysis of two Finales (Mozart's Symphony No 41 "Jupiter" and Bruckner's 5th Symphony) gives evidence that tradition of Mozart's Symphonies should be regarded as an intermediate link between Bruckner's compositional techniques and J. S. Bach's polyphony.

Keywords: Mozart studies, Anton Bruckner studies, sound imaginative spheres, polyphonic texture, contrapuntal voice leading, fugal texture, simultaneous combining of different themes.

Проблема моцартовских традиций в симфоническом наследии Антона Брукнера, насколько нам известно, не привлекала

сколько-нибудь серьезного внимания в историографии как брукнероведения, так и моцартоведения. Можно было бы упомя-

нуть множество причин сложившейся ситуации с пониманием исторических отношений обоих великих представителей венской симфонической традиции. В первом приближении, конечно, это положение дел связано с наложившим печать на звуковую образность симфоний того и другого мастера очевидным несходством темпераментов: абсолютно светского и независимого в формах жизнеповедения и творческого процесса Моцарта, последовательно фиксировавшего в виде чистовой партитуры целиком оформившиеся в его воображении замыслы, и Брукнера, с его этикетом жизненных правил, сложившимся за годы пребывания в монастыре Санкт-Флориан. Через всю жизнь Брукнер пронес почитание духовных и светских иерархий и в соответствии с прочно укоренившимися представлениями о предустановленной упорядоченности всего сущего он длительно, поэтапно и многократно разрабатывал свои концепционные решения на партитурных листах, предварительно разграфленных в соответствии с симметричными метрическими схемами. Не менее самоочевидные несходства преобладают и в области историко-стилевых детерминант творческого процесса обоих мастеров. Моцарта и Брукнера объективно разделяют глубокие различия парадигм культуры австрийского Просвещения, в контексте которого выростали как оперные, так и симфонические замыслы Моцарта, и венской культуры брукнеровской эпохи — кануна становления модерна, времени нарастающей оппозиции Просвещению. Немаловажным препятствием для возникновения объективной исторической оценки моцартовской симфонической традиции для Брукнера были также появившиеся при жизни Брукнера клише, искусственно ограничивавшие горизонты исторических перспектив симфонического универсума композитора. В их рамках не нашлось места Моцарту. Некоторые из них проникли в дальнейшем не только в популярные монографии, но и в концепции выдающихся ученых. Упомянем в этой свя-

зи достаточно известное представление, в соответствии с которым все девять симфоний Брукнера являются разными вариантами единого композиционного построения, «моделью» для которого был цикл Девятой симфонии Бетховена (правда, без хоров в финале), а также идею о мнимом приложении Брукнером принципов вагнеровской музыкальной драмы к симфоническому жанру. Напомним, что статья Ф. Блуме, посвященная Брукнеру в первом издании Немецкой музыкальной энциклопедии “Die Musik in Geschichte und Gegenwart”, гласит буквально следующее: «Два произведения с характерным для Брукнера постоянством стали его путеводной звездой: Девятая симфония Бетховена и “Тристан” Вагнера» [4, с. 371]. Не забудем и об идеях Аугуста Хальма, известных в русскоязычной брукнериане благодаря их популяризации в известной статье И. И. Соллертинского, с его броским афоризмом: «Брукнер — это Шуберт второй половины XIX века, Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, осложненный элементами баховской полифонии и вагнеровской «тристановской» гармонии» [3, с. 277]. Упомянем еще и об определяющей построения немецкоязычного брукнероведения концепции Э. Курта, последовательно разделяющего симфонический метод композитора с традициями венской классики и интерпретирующего его симфонизм между двумя полюсами развития, обозначенными «Романтической» Четвертой и «Готической» Девятой, а также о столь же влиятельной в ареале англоязычной литературы концепции Дерека Кука, с еще большим радикализмом разводящего Брукнера не только с классической бетховенской, но и с романтической симфонической традицией, на место которой автор внедряет мысль о средневековом характере брукнеровского менталитета [5, с. 50].

Прежде чем попытаться реконструировать реминисценции и аллюзии моцартовской симфонической драматургии в контексте брукнеровского симфонического уни-

версума, обратимся сначала к некоторым фактам творческого становления Брукнера-симфониста. Общеизвестно, что оно произошло в условиях, глубоко отличных от реальных жизнеописания Моцарта. Начнем с напоминания о том, что Моцарт рос вундеркиндом, тогда как упоминавшийся Дерек Кук был глубоко прав, утверждая, что перипетии жизни Брукнера были таковы, что если бы Брукнер внезапно скончался в возрасте до 39 лет, его имя безвозвратно было бы забыто [5, с. 37]. Но при этом нельзя не обратить внимание на то, что фундамент техники музыкальной композиции того и другого мастера, хотя и на разных жизненных этапах, но был выстроен на тождественной основе полифонии строгого письма. Интенсивные занятия Моцарта строгим контрапунктом под руководством падре Мартини вполне сопоставимы, по крайней мере, в отношении огромного напряжения сил и количества потраченного труда, с пятилетним периодом, который Брукнер, в соответствии с педагогической концепцией своего профессора Симона Зехтера, целиком и полностью посвятил изучению генерал-баса и контрапункта, еще и полностью отказавшись при этом, в отличие от Моцарта, на период учебы от свободного сочинения. Конечно, в первую очередь, с этим связана благоприобретенная безупречная культура голосоведения, характерная для того и другого мастера. Однако напомним: в творческом развитии Брукнера за этим последовала радикальная смена ориентиров.

Начинаются занятия композицией под руководством Отто Кицлера, капельмейстера оперного театра Линца, с которым Брукнер детально проходил партитуру «Тангейзера», что имело своим результатом возникновение культа Вагнера, которому Брукнер оставался верен на протяжении всей своей последующей жизни. Но таковы лишь внешние контуры биографии Брукнера в линцкий период. Если же говорить о его формировавшихся жанровых и стилевых приоритетах, то здесь важнейшим событи-

ем является то, что именно за годы пребывания в Линце Брукнер впервые обращается к жанру симфонии. Во-первых, в Линце была создана Первая симфония, правда, впоследствии переработанная после переезда в Вену, но в наши дни безусловно предпочитаемая дирижерами именно в первоначальной версии. Первая симфония вполне самобытна, она является неотъемлемой частью в составе канонизированного брукнеровского симфонического наследия, насчитывающего девять симфоний, однако при этом ни в малой мере не обнаруживает прямых следов влияния ни «Тангейзера», ни Девятой Бетховена. Еще более важно, что фактическим дебютом Брукнера в симфоническом жанре была предшествовавшая Первой Симфония *f-moll*, создаваемая в Линце в годы регулярных занятий с Кицлером. Брукнер в итоге не включил ее в состав девяти зрелых симфоний, а в историографии брукнероведения за ней закрепился эпитет «учебного сочинения» («*Studiensymphonie*»), и в хронологии «номерных» симфоний она обозначается двумя нулями перед указанием тональности, в отличие от собственно «Нулевой» ре-минорной, созданной между Второй и Третьей, но «аннулированной» требовательным к себе композитором, который отдал предпочтение новой, по сути первой знаменитой симфонии, также в ре-миноре, от которой принято отсчитывать центральный период полной творческой зрелости Брукнера — Третьей. Третья, как известно, посвящена Вагнеру. Вагнер принял посвящение брукнеровской Третьей, и потому она обычно фигурирует в концертной практике как «Вагнеровская». Из этих двух опусов именно Симфония фа-минор представляет отправной пункт в творческой эволюции Брукнера-симфониста, в то время как Третья — обозначает завершение этапа «бури и натиска» в его творческом становлении. Сопоставление стилистики и всего спектра приемов жанрово-концепционного решения позволяет говорить о том, что Третья у Брукнера не вписывается в представ-

ления о культе Вагнера в такой же мере, как и Симфония фа минор не обнаруживает бетховенских жанрово-стилевых ориентаций. И при этом интонационно-жанровых элементов, ведущих свое происхождение от Девятой Бетховена, в брукнеровской Третьей гораздо больше, чем собственно «вагнеровской» лексики, что, возможно, и послужило на деле причиной позднейшего лестного комплимента Вагнера, назвавшего Брукнера единственным из композиторов, кто, по его мнению, приближается к Бетховену. В свою очередь, основная (главная) тема сонатной экспозиции первой части Симфонии фа минор недвусмысленно обнаруживает свою венскую раннеклассическую жанрово-интонационную «модель», к которой обращался Моцарт и концентрированным воплощением которой у Моцарта стала первая тема «Юпитер-симфонии» (а в минорном варианте — начальная тема эпизода латников из «Волшебной флейты»). Речь идет о синтаксическом построении, отмеченном строгой и стройной симметрией вопросо-ответных соотношений серединной и заключительной каденций, сводящих в высшую степень слитности антитезу четко сформулированных и разграниченных разножанровых мотивных контрастов. Она вполне узнаваема в изложении первой темы брукнеровской симфонии фа минор, несмотря на то, что заключительная каденция первого периода тонально разомкнута, она порождает прогрессирующее секвенционное мотивное и тональное развитие-расширение, средствами которого возникает один из ранних небольших примеров брукнеровской «симфонической волны». Можно в этой связи высказать гипотезу: дебют Брукнера-симфониста состоялся в русле моцартовской, а не гайдновско-бетховенской (не говоря уже о шубертовской) линии венско-классического симфонизма, в контурах логики музыкальной композиции, обусловленной обнаружением единства в многообразии в гораздо большей степени, нежели многообразия в единстве (кстати, не

потому ли в дальнейшем Брукнер достаточно редко пользуется хорошо ему знакомой техникой монотематизма, детально изученной под руководством Кицлера на примере «Фауст-симфонии» Листа?).

В творческой эволюции Брукнера-симфониста Третья связывается не только с возникновением поклонения Вагнеру, но и с последовательно осуществленным опытом конструирования музыкальной формы на основе хорошо узнаваемых контуров композиционной структуры цикла бетховенской Девятой. Однако типологические черты брукнеровской симфонической концепции, начиная с Третьей, проявляются прежде всего в иерархической многоярусной структуре звуковой конструкции, основанной на числовой символике триады (принцип триады как основы музыкального формообразования у Брукнера впервые был сформулирован Э. Куртом). Триада определяет все уровни формообразования сонатных форм зрелых брукнеровских симфоний, начиная с характерного типа сонатной экспозиции из трех партий, разножанровых по музыкальному материалу, который если и не впервые, то, по крайней мере, с непревзойденным совершенством и гениальной экономией средств был воплощен в экспозиции первой части «Юпитер-симфонии» Моцарта. Столь последовательно и обобщенно претворенный принцип многообразия у Моцарта выводит на передний план центробежные силы его симфонической драматургии. Наоборот, центростремительные (интегративные) свойства моцартовского симфонического метода в «Юпитер-симфонии» действуют с уникальной в своем роде последовательностью в финале, путем претворения традиций строгого контрапункта. Это проявляется и в совокупности приемов голосоведения, и в опоре музыкального тематизма на интонационные модели полифонии строгого стиля и формулы общего движения развивающегося материала, и в настойчивом внедрении в сонатную форму фугированного изложения, нацеленного на перевод в

единовременный контраст всех интонационных пластов, обозначившихся одновременно в экспозиции сонатной формы. Именно в этом видится отличие моцартовского варианта сочетания фугато с классической мотивной работой от фугированного изложения гайдновских и бетховенских сонатных разработок, где приемы имитационной полифонии подчинены руководящему принципу мотивной разработки, ведущей к последовательному обнаружению скрытых в материале потенциальных мотивных контрастов и поэтапной трансформации первоначального тематизма (хотя Моцарт, безусловно, проявляет интерес и к вовлечению полифонии в процесс разработочного развития).

Уникальным в своем роде примером примыкания Брукнера-симфониста именно к обозначенному финалом «Юпитер-симфонии» Моцарта сочетанию формообразующих принципов классической сонаты и барочной фуги представляет собой финал брукнеровской Пятой.

В обширном симфоническом наследии Антона Брукнера монументальная Пятая симфония (1876) занимает особое место. В Пятой симфонии, с её беспрецедентно протяженными масштабами звуковых построений, полифонизация оркестровой ткани и внедрение в сонатную форму пространственных фугированных эпизодов претворены с последовательностью творческого манифеста, что позволяет говорить о мышлении в контурах традиции, восходящей к финалу «Юпитер-симфонии» Моцарта. Именно в этом произведении идея финальной фуги, организующей драматургию сонатной формы, не подчиненной всецело логике сонатной драматургии, нашла законченное выражение, хотя, говоря о Моцарте как о выдающемся мастере полифонического письма, представляется необходимым упомянуть в числе его непосредственных предшественников Михаэля Гайдна хотя бы потому, что воздействие на молодого Моцарта его старшего современника, брата великого Йозефа Гайдна Михаэля отмечает в своей мо-

нографии о Моцарте Герман Аберт: «При тесной работе Моцарта с Михаэлем Гайдном (1737–1806) естественно, что в сочинениях Вольфганга оставил память по себе и этот высоко ценимый им художник» [1, с. 349]. Аберт специально подчеркивал вероятность влияния сочинений Михаэля Гайдна на моцартовскую симфонию № 41, и именно на ее финальную часть, в таких словах: «... следует упомянуть заключительные фуги симфоний М. Гайдна, в которых Моцарт, вероятно, нашел внешний импульс для создания финала своей последней большой симфонии C-dur» [1, с. 349].

Констатируя сам факт этой преемственности, Аберт уточняет проблему в связи с симфонией Моцарта следующим образом: ее «последняя часть — вовсе не фуга, как можно было бы подумать на основании распространенного обозначения «Симфония C-dur с заключительной фугой» [2, с. 149]. Но если финал симфонии Моцарта — это все-таки «сонатное allegro, на протяжении которого важную, однако ни в коем случае не преобладающую над всем роль играет фугированный стиль» [2, с. 149], то в заключительной части Пятой Брукнера роль полифонии несравненно более значительна. Во-первых, сами полифонические фугированные разделы более развернуты и масштабны. Во-вторых, у Брукнера задача поэтапного контрапунктического объединения тематизма, определяющая замысел коды финала моцартовской «Юпитер-симфонии», единосущна моцартовскому замыслу как таковому, но она разрастается вширь, охватывая своим влиянием не только весь финал, но и весь цикл. А именно, в ряд ключевых тем цикла, поэтапно объединяющихся полифонически, последовательно внедряются главная тема первой части и тематический хорал, экспонирующийся впервые в самом завершении экспозиции финала, но не входящая в триаду тем экспозиции финала, а возвышающаяся над ней подобно персонажам горнего мира на облаках на самом верхнем ярусе ренессансных и барочных

картин на библейские сюжеты. В итоге «средневековый дуализм мироощущения» замещается задачей показать единую сущность характер «мира горного и мира дольного», и этот ренессансный в своей основе замысел получает свое воплощение в кульминационном апофеозе, завершающем коду финала грандиозным брукнеровским хором медных, в котором господствуют тема хорала и главная тема первой части, соединенные в один нерасторжимый комплекс средствами строгого контрапункта.

Баховская fuga — символ гармонии мироздания, звуковая модель универсума, явление сакрального порядка. Неудивительно, что широкомасштабные, развернутые построения в творческом наследии как Моцарта, так и Брукнера в первую очередь характерны для вокально-симфонических жанров католической традиции. В качестве параллели к финалу «Юпитер-симфонии» Моцарта в первую очередь необходимо упомянуть Большую мессу до минор KV 427, в которой fuga «Cum Sancto Spiritu» использует ту же грегорианскую «формульную» интонационную основу, что и финал последней симфонии Моцарта. Но, с другой стороны, фугированные эпизоды в симфонии Моцарта являются закономерным продолжением и завершением драматургических приемов, которые композитор использует в других частях симфонии в условиях, когда он специально не акцентирует принцип фугированного изложения, общие формы мелодического движения и «грегорианский» тематизм, отдавая приоритет разнообразным приемам гомофонного, тонально-гармонического изложения и развития мотивов. И тут логика разноплановых контрастов, соотношение музыкальных тем — характеров, принадлежащих к разным слоям оперной и симфонической образности, предрасполагают к поискам единства в многообразии, которое в финале окончательно подытоживается в форме единовременного контраста. В данном случае можно говорить о специфически симфоническом способе

воплощения «полифонии характеров», определяющей специфику оперных замыслов Моцарта. «Многоярусный» характер концепционного решения «Юпитер-симфонии» связан с подобного рода органичным объединением в цельный многосоставный континуум характерных жанровых пластов интонационной лексики, составляющих основу оперной драматургии моцартовской эпохи, разделявшейся на «исторические слои» нормативной эстетикой эпохи классицизма. Моцарт соединяет их связующей силой разновременных и единовременных контрастов, как это с особым совершенством им осуществлено в «Дон Жуане» и в «Волшебной флейте». В контексте же симфонического жанра символическим выражением этого интегрирующего принципа стал строгий контрапункт. Аберт утверждает: «Контрапункт нужен ему (Моцарту. — И. Т.) лишь для того, чтобы особенно щедро и многообразно развернуть в конце симфонии ту оживленную и свободную игру сил, которая господствует во всем произведении. То же самое пытались осуществить многие его современники во главе с М. Гайдном и Диттерсдорфом. Однако Моцарт превзошел их не только по стремительной легкости в постановке и разрешении контрапунктических проблем (право же, он не без основания был назван последним великим контрапунктистом старого стиля), но и благодаря совершенной гармонии между чисто гомофонными и контрапунктическими разделами, которая царит в этой части, и той полной естественности, с которой они вырастают из других» [2, с. 149].

«Многоярусный» характер симфонических замыслов Брукнера не находит своих параллелей в оперном жанре, полностью отсутствующем в наследии композитора. Однако можно говорить об отмечавшихся Куртом барочных основах мышления Брукнера, традиционных для австрийской музыкальной культуры на протяжении всего XIX столетия, о своеобразной барочной концепции «мирового театра», воспринятой Брук-

нером в контурах многоярусной по своим смысловым характеристикам лейтмотивной системы «Кольца нибелунга» или «Парсифаля» — наиболее любимых Брукнером шедеврах Вагнера, которые Брукнер воспринимал на премьерах, как об этом свидетельствуют современники, даже не глядя на сцену.

Таким образом, в австро-немецкой симфонической музыке XVIII–XIX веков полифония становится инструментом формирования своеобразной по жанровому наклону сонатной драматургии, цель которой — стремление к особому рода диалектике симфонического развития, направленного не на обострение, а на гармоническое совмещение разноплановых образно-тематических сфер. В творчестве Моцарта мы встречаемся с прямым продолжением традиции крупных вокально-симфонических произведений баховской эпохи, которая нашла свое отражение в мессах Моцарта и в работе над Реквиемом. Она во многом определяет трактовку Моцартом полифонических приемов и полифонических форм, фугированного изложения и формы фуги, именно

она сохраняла основополагающее значение в сфере культового музицирования в музыкальной культуре Австрии, к которому Брукнер приобщился в годы своего творческого становления и в русле которого были созданы первые брукнеровские зрелые шедевры — три номерные мессы, а впоследствии и грандиозный *Te Deum*. Традиция эта всегда продолжала оказывать сильнейшее влияние и на симфонии Брукнера. Об этом свидетельствуют не только фугированные эпизоды, но и систематическое цитирование Брукнером в симфониях музыкального материала своих месс. В итоге можно утверждать, что, начиная с Пятой симфонии, у Брукнера мы имеем дело с ранними симптомами неомоцартианства, почти на столетия опережающего идеи «младоклассики» Ферруччио Бузони. В качестве посредствующего звена в этом примыкании к традициям полифонии Баха историческая роль финала «Юпитер-симфонии» не менее значительна, чем опора на стилевую модель Девятой симфонии Бетховена, на которую в первую очередь указывает традиционное брукнероведение.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Часть первая. Книга первая. М.: Музыка, 1987. 544 с.
2. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Часть вторая. Книга вторая. М.: Музыка, 1990. 560 с.
3. *Соллертинский И. И.* Музыкально-исторические этюды. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 362 с.
4. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Unter zahlreicher Musikkforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 2: Boccherini Da Ponte. Kassel und Basel, Baerenreiter-Verlag, 1952. 1920 Sp.
5. The New Grove Late Romantic Masters Bruckner, Brahms, Dvořak, Wolf. London: Macmillan Publishers Limited, 1985. 401 p.

REFERENCES

1. *Abert G. V. A.* Mocart. Chast' pervaja. Kniga pervaja. M., Muzyka, 1987. 544 s.
2. *Abert G. V. A.* Mocart. Chast' vtoraja. Kniga vtoraja. M., Muzyka, 1990. 560 s.
3. *Sollertinskij I. I.* Muzykal'no-istoricheskie etjudy. L., Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1956. 362 s.
4. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Unter zahlreicher Musikkforscher des In- und Auslandes hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 2: Boccherini Da Ponte. Kassel und Basel, Baerenreiter-Verlag, 1952. 1920 Sp.
5. The New Grove Late Romantic Masters Bruckner, Brahms, Dvořak, Wolf. London: Macmillan Publishers Limited, 1985. 401 p.