

О бахианстве Макса Регера (на примере Фантазии и фуги на тему ВАСН)

В статье рассматривается Фантазия и фуга М. Регера как пример взаимодействия романтического и барочного стиливых комплексов в музыкальном творчестве рубежа XIX–XX веков. Анализ выявляет, с одной стороны, их преемственность, а с другой — антиномичность. Смысловую ось антиномий образует оппозиция: гармония — дисгармония. Гармония как проявление высшей упорядоченности бытия у Регера оказывается устремленной в прошлое, а современность предстает лишенной цельности и устойчивости.

Ключевые слова: бахианство, фуга, монограмма ВАСН, Макс Регер, стиливые взаимодействия.

Посвящается 100-летию со дня смерти М. Регера

Термин *бахианство* появился в отечественном музыковедении в последней трети XX столетия и сразу же стал трактоваться достаточно широко. В статьях Т. Бочковой и А. Колягиной¹ отмечено несколько уровней влияния музыки Баха и — шире — музыкальной культуры эпохи барокко — на творчество композиторов XIX–XX веков. Это уровень музыкального языка (цитирование, стилизация, аллюзия, адаптация), композиционно-логический (формы, жанры, приемы, восходящие прежде всего к контра-

¹ Бочкова Т. Р. Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2014. № 2 (32). С. 19–21; Колягина А. Готфрид ван Свитен и Владимир Одоевский: у истоков бахианства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. Ч. 1. Тамбов, 2015. № 9 (59). С. 95–98.

пункту) и уровень этико-мировоззренческий, концептуальный². Наконец, «бахианство может выражаться в широкой пропагандистике, публицистической, организационной деятельности, посвященной распространению наследия Баха»³.

Широко известны факты, касающиеся начала общеевропейского баховского ренессанса, связанного с исполнением Ф. Мендельсоном «Страстей по Матфею» в Берлине в 1829 году. Но ясно также и то, что подобная акция была подготовлена десятилетиями подспудного увлечения музыкой Баха рядом музыкантов — исполнителей, композиторов, просветителей. Бахианцем конца XVIII века можно без преувеличения считать Моцарта, для которого знакомство с произведениями Баха в 1781 году стало, по словам Г. Аберта, «великим стилистическим переломом» в творчестве⁴. С еще большим основанием титул бахианца следует адресовать Бетховену, с детства хорошо знакомому (благодаря своему учителю Х. Г. Нефе) с клавирными сочинениями лейпцигского кантора, — он «даже вынашивал идею создания оркестровой увертюры памяти Баха на основе монограммы композитора»⁵. Совсем юный Мендельсон, начавший творить еще в рамках позднего классицизма, «очевидно, под влиянием своего учителя К. Цельтера активно осваивал интонационный материал и принципы формообразования барочной эпохи»⁶ и, таким образом, к двадцати годам был подготовлен к осуществлению своей исторической миссии.

В романтизме по мере его эволюции усиливались тенденции, которые можно назвать обобщающе-ретроспективными. Они нисколько не мешали новаторским установкам романтиков, а в ряде случаев прекрасно сочетались с ними. Тяготение к музыке барокко в самых разных вариантах (помимо Баха, важным «магнитом» для ряда романтиков был Гендель) становится для многих композиторов значимой частью их стиля. Но именно «идея Баха» с тридцатых годов XIX века начала, по выражению К. Зенкина, перефразировавшего мысль Э. Делакруа о Шопене, «мучить» многих композиторов-романтиков⁷. «Романтическое бахианство — яв-

² В статье Т. Р. Бочковой два последних уровня названы, вслед за Т. Н. Левой, «интеллектуально-строительным» и «символическим» (Бочкова Т. Р. Феномен бахианства в музыкальной культуре. С. 20).

³ Колягина А. Готфрид ван Свитен и Владимир Одоевский: у истоков бахианства. С. 95.

⁴ Аберт Г. В. А. Моцарт: В 2 частях, 4 книгах. Ч. 2, кн. 1. 2-е изд. М. 1989. С. 134.

⁵ Бочкова Т. Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства: Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2000. С. 17.

⁶ Зенкин К. В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 5. Ростов-на-Дону, 2013. С. 70.

⁷ Зенкин К. В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века. С. 72.

ление многофигурное, оно захватывает в зону своего влияния, кроме Мендельсона, Брамса, Регера, также и Ф. Листа, Р. Шумана, С. Франка, К. Сен-Санса» — справедливо отмечает Т. Р. Бочкова⁸.

Бахианство XIX столетия порождено тем, что может быть названо «новым типом художественной памяти».

Если прежде мастерство передавалось непосредственно от учителя к ученику, обеспечивая продолжение и непрерывность традиции, и единственным типом памяти был естественно-генетический, то на данном этапе формируется тип культурно-исторический (А. И. Климовицкий). Он связан не с продолжением (не только с продолжением) традиций непосредственных предшественников, а с действенным интересом к творчеству позапрошлой и более отдаленных эпох⁹.

Л. Кириллина находит внедрение принципа историзма в музыкальную практику, в результате чего композитор-романтик мыслил не категориями «старой» музыки, а органически соединял их, сращивал с художественными принципами иной эпохи, еще у самых ранних бахианцев, таких как К. Ф. Цельтер, И. Г. Альбрехтсбергер, К. Ф. Д. Шубарт, И. А. Хиллер, К. Г. Нефе.

Подавляющее большинство этих почитателей Баха сами были композиторами, писавшими вполне современную по языку музыку, совершенно не похожую на баховскую — то есть их бахианство не носило характера старомодного чудачества, а напротив, все яснее выявляло новую тенденцию к *проникновению принципа историзма в музыкальное мышление* [курсив наш — С. К.]¹⁰.

Можно сказать, что у романтиков основополагающей стала модель превращения музыки «позавчерашней» эпохи. В этом романтики выступили преемниками музыкального классицизма, с большинством художественно-эстетических ценностей которого они активно полемизировали.

⁸ Бочкова Т. Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства. С. 6.

⁹ Доможирова Е. В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Петрозаводск, 2003. URL: <http://www.dissercat.com>.

¹⁰ Кириллина Л. К. К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. статей / Отв. ред. С. В. Грохотов. М., 2011. URL: www.21israel-music.com/Bach_Classic.htm.

Интерес к творчеству Баха спровоцировал обращение композиторов XIX века к таким «арьергардным» для музыкального романтизма явлениям, как орган и фуга. Е. Кривицкая указывает на наличие во французской органной музыке рубежа XIX–XX веков достаточно развитого необарочного направления, связанного «с обращением к формам и жанрам полифонического стиля эпохи Барокко — прежде всего к фуге, имитационной технике. <...> В чистом виде соединение романтического тематизма с полифоническим типом изложения и развития мы встречаем во многих Симфониях Видора, в финальных фугах в Сонатах Гильмана»¹¹. В немецкой музыке XIX века это направление приняло куда больший размах (фуги С. Зехтера, А. А. Кленгеля, Й. Райнбергера, А. Г. Рихтера и др.), но среди *крупных* композиторов-романтиков значительного количества органных фуг мы не найдем. За одним исключением.

Речь идет о музыканте, для которого «баховская линия» стала не единственной, но, пожалуй, основополагающей в его творчестве. Это выдающийся немецкий композитор Макс Регер (1873–1916).

Его бахианство поистине всеобъемлюще и затрагивает все четыре уровня, названные выше. Исключительность места Регера в контексте позднеромантического стиля обусловлена, помимо художественной значительности, количественным фактором: за недолгие четверть века творчества им написано 93 (!) фуги. Одной из узловых точек является, безусловно, *органная фуга*, которую Регер — и в этом у него нет конкурентов среди романтиков — поднял своим искусством на пьедестал и поистине короновал.

К стилю Баха Регер тяготел изначально. Бахианство явилось внутренней органической частью его собственного музыкального языка, порожденного эпохой рубежа XIX–XX веков. Свое отношение к музыке Баха он демонстративно подчеркивал в течение всего творческого пути. Так, например, тема Пассакалии Регера из Первой органной сонаты (1899) представляет собой своеобразное переизложение темы до-минорной Пассакалии Баха (BWV 582) (*ил. 1*).



Ил. 1. М. Регер. Соната № 1. Оп. 33. Тема пассакалии

¹¹ Кривицкая Е. Д. История французской органной музыки. Очерки: Автореф. дис ... д-ра искусствоведения. М., 2004, с. 27.

Уолтер Фриш сопоставляет тему другой пассакалии Регера — из Органной сюиты оп. 16 (1895) — с темой пассакалии его старшего современника Йозефа Габриэля фон Райнбергера из сонаты для органа № 8 оп. 132 (1882)¹². Все четыре темы сходны в первую очередь своей метроритмикой: трехдольностью, опорой на два типа длительностей — половинные и четверти, а также восьмитактовой квадратной структурой. Это объясняется происхождением жанра: пассакалия проникла в Европу как медленный торжественный танец трехдольного размера. Если для Баха моделью был танец, то для Регера и Райнбергера, скорее всего, именно баховская тема: она представляется в данном случае неким образцом-эталонном, которому следуют в своем творчестве два немецких музыканта спустя более чем сто лет после смерти ее автора.

Регер глубоко осознал созвучность баховских идей современной ему эпохе. Показательно его высказывание:

Никакая органная музыка без глубокой связи с Бахом не может существовать. наших английских и французских органичных композиторов, чистейших «антиподов» Баха, я совершенно не признаю¹³.

На примере органичных сочинений Регера следует выяснить *содержательную суть его бахианства* в сравнении с другими композиторами-романтиками.

Тенденция к сочетанию элементов прошлого и настоящего была органически присуща многим. Из непосредственных предшественников Регера должны быть в первую очередь названы Мендельсон и Брамс, активно стремившиеся утвердить жизненность «старых» форм, апеллируя и к элементам языка прошлого. Но то, что у них имело характер гармоничного сочетания барочно-классицистской строгости и свойственной их индивидуальностям эмоциональной сдержанности, у Регера приобрело совсем иные проявления, что исследователи называют «балансированием между вагнеровским смятением и величавым спокойствием Баха»¹⁴. Произошло это в силу увеличения стилевой дистанции между барокко и поздним романтизмом, в результате чего возросла разнонаправленность действия их некоторых стилевых атрибутов.

¹² Frisch W. Reger's Bach and Historicist Modernism // 19th-Century Music. Vol. 25, 2002. No. 2–3. P. 306–307.

¹³ Цит. по: Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. М., 1991. С. 17.

¹⁴ Крейнина Ю. В. К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1979. С. 119.

Так, например, в органной токкате Регера g-moll (op. 92 № 6) сменяют друг друга не просто два тематических материала — активно-действенный и экспрессивно-лирический. Оппозиционно противопоставлены два стилевых репрезентанта: инвенционно-барочный и позднеромантический. Они разведены и тонально (g-moll — as-moll), и темпово (Allegro moderato — Andante). Для первого характерны барочная гармония и типичная для Баха скрытая полифония в движении верхнего голоса, для второго — предельная эллиптичность. Контраст намечен с самого начала пьесы — в пределах первых десяти тактов. Подобных примеров стилевых антитез внутри одного сочинения в музыке Регера немало.

Данная антиномичность воплощается композитором и в формах, одна из частей которых — fuga — например, в первой части сонаты op. 33, в отношении финальных интродукции и фуги сонаты op. 60, в миниатюре Benedictus (op. 59 № 9). Во всех этих и подобных случаях фугированный материал излагается в подчеркнуто ретроспективной стилистике, а сопоставляемые с ним эпизоды ярко романтически. А в финале сонаты op. 60 Регер вводит стилевой контраст и внутри фуги.

Стилевые контрасты имеют знаковую окраску, так как fuga, как и другие музыкальные формы, является «определенным способом художественного моделирования мира»¹⁵. Соотношение барочного, проводником которого нередко становится fuga либо фугато, и романтического, как правило воплощаемого неимитационными средствами, осуществляет взаимодействие диалектически противоположных начал: аполлонического и дионисийского, рационального и стихийного, незыблемого и эфемерного, логического и спонтанного, объективного и субъективного. А смысловой осью этих противопоставлений становится *главная антитеза — гармонии и дисгармонии*. Весьма показательно здесь то, что символ гармонии у Регера устремлен в прошлое, а современность оказывается лишенной устойчивого, упорядочивающего начала. В этом заключается скрытый трагизм музыки Регера: композитор не видит в современности позитивной опоры, а ищет ее только в прошлом. Не случайны следующие высказывания Регера: «Бах — начало и конец всей музыки», «В сущности все мы эпигоны Иоганна Себастьяна Баха»¹⁶.

Эти смысловые контексты выявляют основные идеи, которыми нагружена регеровская fuga. «Регер всегда мечтал о внутренней целостности

¹⁵ Южак К. И. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1990. С. 12.

¹⁶ Цит. по: Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. С. 102.

стиля, но достичь ее было для него сложной задачей»¹⁷. Лишь в немногих жанрах своего творчества композитору удалось воплотить стремление к эстетической гармонии. Фуга занимает здесь основополагающее место. Она является *семантическим устоем* музыки Регера, полюсом истинного и незыблемого. Фуге оказалось по силам противопоставить тенденциям стилевого раздвоения, которые мучили Регера, *стилевого единство* на базе органичного слияния элементов разных эпох. Фуге удалось «примирить Баха с Вагнером», то есть совместить величайшее напряжение всех ресурсов при движении к цели, приводящее подчас к экзальтированности «суперкульминаций» и динамической избыточности, — с господством логической закономерности и поступательностью рационально обусловленного интонационного процесса, а гипертрофированную хроматику — с принципами внутренней организации, изначально свойственными фуге и восходящими к Баху как к первой вершине их художественной реализации.

Фантазия и фуга на тему ВАСН ор. 46 (1900) Регера представляется сочинением, которое в наглядной форме выявляет двойственный характер стилевых взаимодействий на стыке романтического и барочного художественных миров.

Смысл баховской монограммы волнует не одно поколение исследователей. Не вдаваясь в подробности этой отдельной проблемы, укажу на один новый поворот в ее осмыслении. В работе М. Мищенко подчеркивается идеальное совпадение монограммы ВАСН и ключевых мотивов композитора, что делает ее символом всей музыки Баха¹⁸. Думается, что Регер, как истовый бахианец, не мог не написать сочинения, в котором попытался отразить важнейшие образные сферы музыки великого немца — баховские *Appassionato*, *Lamento* и *Gloria*.

В Фантазии и фуге инвариантные свойства двух избранных жанровых компонентов соединяются с романтическими принципами развития. Сочетание фантазии и фуги образует диалектическое единство двух антиподов. Общим частям цикла присущ волновой принцип организации формы, но внутреннее наполнение этих двух больших волн противоположно.

Патетическая фантазия отличается детализированностью развития: каждый такт заполнен быстро чередующимися интонационными событиями, вследствие чего возникает, по выражению В. Бобровского, высокая «плотность формы». Она вполне соотносится с генезисом жанра,

¹⁷ Крейнина Ю. В. Макс Регер // История зарубежной музыки. Конец XIX — начало XX в. Вып. 5. М., 1988. С. 213.

¹⁸ Мищенко М. П. О смысле мотива b-a-c-h (из опытов мелософии) // OPERA MUSICOLOGICA. 2010. № 1 (3). С. 18–35.

суть которого — в интерпретации Регера — стихийное самовыражение субъективно творящей воли, в спонтанно возникающих переменчивых эмоциональных вспышках являющей свою свободу.

Динамический рельеф фантазии зигзагообразен, поскольку интонационные процессы отличаются крайней импульсивностью. При этом крайние точки формы — с их почти предельной громкостью — идентичны, так что форма в целом образует своего рода дугу. В то же время драматургия фантазии разомкнута: итогом развития является качественная трансформация уровня напряжения: драматизированное бурление чувств (*Appassionato*) перерождается в апофеоз (*Gloria*), — начало и конец пьесы семантически полярны.

Мотив ВАСН тотально господствует в фантазии. Ему изначально свойственна семантика *lamento*, однако она проявляется в фантазии кратковременно — в конце первого раздела, не являясь доминантной. «Генеральной интонацией» (термин В. Медушевского) фантазии является драматизированная патетика, близкая многим органным фантазиям, прелюдиям и токкатам Баха. Введением барочных аллюзий (т. 12–13, 30–34) Регер прочерчивает линию преемственности от импровизационности и импульсивности баховской эпохи к романтической страстности, связывая их в единое целое.

Фуга сопрягает барочное и романтическое иначе. Она поражает почти «математически» проведенным принципом движения лейттемы цикла — целенаправленным энергетическим нарастанием, осуществляющим модуляцию «от размышления к действию». В отличие от дугообразной фантазии с динамически «провисшей» серединой *pppp*, фуга имеет рельеф неуклонно сжимающейся пружины: ее крайние точки полярны во всех смыслах, а драматургия основана на интенсивном крещендировании, какое вряд ли встречалось в фуге до Регера.

Излюбленный Регером прием резкого динамического контраста в сопоставлении проявляется здесь с демонстративной рельефностью, вследствие чего начало фуги с *pppp* после мощнейшего завершения фантазии образует настоящий акустический «провал». После *Gloria* идет *Lamento*, которое вскрывает семантический генезис монограммы Баха, связываемый многими исследователями с барочной фигурой креста (ил. 2).



Ил. 2. М. Регер. Фантазия и фуга на тему ВАСН. Оп. 46. Экспозиция первой темы

В процессе развития фуги Регер отсекает все спонтанное и случайное: каждый момент звучания подчинен избранной драматургической идее и почти зримо наблюдаемый «рост» темы воспринимается как объективный процесс ее самореализации. В музыкальной ткани этого сочинения в большей степени, чем в других фугах Регера, используется прием удержания материала: первое противосложение сохраняется в шести проведениях, что для композитора в целом нетипично. Господствует крупный штрих: общий план крещендирования объединяет все движение в единое целое.

«Нарастание — главная идея этой фуги», — писал Трапп¹⁹. Средства выразительности применяются Регером в строго рассчитанных пропорциях. В четвертом проведении исполнитель должен наращивать динамику в пределах тишайшей звучности — (*pppp* — *ppp*). Подобное ему «минимальное» крещендо осуществляется в пятом проведении (*ppp* — *pp*). Микроизменения на динамическом уровне охватывают два больших раздела фуги — первую экспозицию и вторую с общей репризой. Эти разделы образуют две крещендирующие волны, причем нарастание, начатое с появления второй темы, осуществляется более быстрыми темпами и в меньшей динамической амплитуде (от *mf*).

Так же постепенно осуществляется темповое нарастание — с детально прописанными метрономическими указаниями (которые, правда, носят до некоторой степени условный характер). В итоге начальный и конечный уровни агогического нагнетания отличаются друг от друга почти втрое. В фантазии же Регер ни разу не прибегнул к обозначениям метронома, по-видимому, композитор посчитал их в условиях импровизационного типа изложения излишними.

Третьим важным приемом крещендирования в фуге является ритмическое дробление. Первые восемь проведений основаны на пульсации четвертями, далее с девятого проведения устанавливается тип комплементарной ритмики, основанной на непрерывном суммирующем движении восьмыми. Такой тип фактуры подготавливается внедрением восьмых в предшествующих проведениях. Ритмическое пульсирование в сочетании с темповым *accelerando* — факторы, благодаря которым нарастание сохраняет непрерывный характер даже в условиях динамического и фактурного спада при появлении второй темы (*ил. 3*).

¹⁹ Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Frankfurt-am-Main, 1958. S. 246.



Ил. 3. М. Ререр. Фантазия и fuga на тему ВАСН. Ор. 46. Вторая тема fuga

Традиционный прием фактурного нарастания осуществляется Регером с длительным сохранением строгого «партитурного» голосоведения, которое доминирует вплоть до седьмого проведения в репризе. И лишь в оставшихся тридцати тактах из 176 происходит присущая финальным фазам интенсивная «вертикализация» ткани. И здесь «движение по оси „тканевого роста“»²⁰ происходит постепенно: сначала частично удваивается первая тема (с третьего по пятое проведение); в четвертом она достигает нового звуковысотного уровня и начинается от *фа* второй октавы. В шестом и седьмом проведениях обе темы звучат в удвоении, но количество голосов не превышает пяти; в последующей интермедии вводится октавная дублировка обеих тем и постепенно внедряется аккордика. Перед восьмым проведением монограмма появляется в увеличении, а в восьмом — при обилии звучащих голосов — остаются лишь линии обеих тем, излагаемые дублировками.

Уплотнение фактуры fuga приводит к появлению *initio* фантазии. Круг, кажется, должен замкнуться, но этого не происходит, так как «семантическая кривая» диптиха не возвращается к началу. Как в fuga начальное *Lamento* преодолевается в последующем развитии, так и *initio* фантазии, появляясь в славильном контексте заключительной фазы fuga, полностью переосмысливается, воплощая не клокотание эмоций, а апофеоз, «торжество созидательной деятельности разума»²¹, или — иначе — все более нарастающий триумф художественного мира Баха. Так, комплексное воздействие факторов энергетического нарастания трансформировали *Lamento* в *Gloria*. В итоге начало и конец диптиха, будучи тематически сходными, разнятся драматургически. Но еще важнее здесь то, что и фантазия и fuga написаны *на одну тему*.

Мотив ВАСН способствует тотальной тематизации обеих пьес. В fuga вторая тема своими опорными тонами также обрисовывает контуры монограммы. Регер сумел на основе полисемантизированной четырехзвучной темы написать fuga, которая, вследствие многоаспектной динамизации развития перестает быть только формой с выводом, предугазанным

²⁰ Южак К. И. Теоретический очерк по полифонии свободного письма. Петрозаводск, 1990. С. 42.

²¹ Должанский А. Н. Относительно fuga // Должанский А. Н. Избранные статьи. М., 1973. С. 161.

темой. Предельная дистанция между крайними точками фуги делает данное сочинение образцом симфонизации формы, но на исключительно монотематической основе, без радикальных интонационных метаморфоз.

Трапп находил в этой фуге борьбу «тенденций формостроительства» и сил, сопротивляющихся ему. Последние и олицетворяли средства нарастания, которые могли, по мнению ученого, привести к утрате архитектурной стройности, если бы им не противостоял целенаправленно проведенный «фугированный принцип тематического развития»²².

Сравнивая рассмотренное сочинение с фугами на тему ВАСН более ранних романтиков — Листа и Шумана — мы можем выявить специфику композиционных приемов Регера.

Лист использует сходные с Регером приемы нарастания — темповое ускорение, динамическое нагнетание, фактурное уплотнение и достигает радикальных образных трансформаций темы (*lamento — furioso — maestoso*), применяя монотематический принцип жанровых метаморфоз, но — и это главное — отказываясь в процессе развития от фугированного принципа изложения. В результате фуга, по сути, перестает быть фугой. О. Юферова трактует различные варианты монограммы в сочинении Листа — в согласии с его образной системой — как сопоставление мефистофельского и фаустовского начал²³.

Подробнее следует остановиться на шести фугах Шумана op. 60 (1845). Композитор предлагает различные варианты разработки баховской монограммы и ряд решений, которые предвосхищают концепцию Регера. В этом цикле, который Трапп назвал «шумановским „Искусством фуги“»²⁴, наглядно проявляется — при сходстве некоторых моментов — различие подхода к фуге, обусловленное как индивидуальными склонностями, так и полувековой исторической дистанцией, разделившей два рассматриваемых опуса Шумана и Регера.

Роднит двух композиторов моноинтонационная трактовка фуги, позволяющая акцентировать развивающий потенциал этой формы, что для Листа было менее существенно. Тенденции к энергетическому нарастанию проявляются в фугах № 1, 4 и 6, причем в первой Шуман использует и темповое ускорение. Стилиевой облик фуг Шумана отличается сочетанием ретроспективизма как стилиевой доминанты с элементами новых романтических языковых средств. Первая, вторая и шестая фуги цикла отличаются равновесием баховского интонационного строя, задан-

²² Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. S. 149.

²³ Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. С. 12.

²⁴ Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. S. 90.

ного темой, и использованием романтических гармоний (см., к примеру, т. 143–158 в фуге № 2). Здесь возникает органичное взаимодействие двух эпох, при котором выявляется не различие, не временная дистанция, а общность между ними (это подход и Регера). Вл. Протопопов писал, что в фугах Шумана намечена «не только перспектива, но и ретроспектива музыкальных форм баховской и более ранней эпохи»²⁵.

В фугах Шумана при сравнении с «баховским» диптихом Регера выявляется и преемственность Регера со своим предшественником, и творческая независимость от него. Даже наиболее близкая Регеру последняя фуга Шумана более грубая, чеканна и лишена той детализированности, страстности и напряженности, которая присуща фуге Регера²⁶.

Уолтер Фриш назвал позицию Регера исторически обусловленным модернизмом (*historicist modernism*)²⁷, имея в виду то, что пиетет композитора по отношению к Баху не инициировал «охранительности», консервативности его творчества. Об этом чувстве «музыкального историзма» речь шла выше — в связи с самыми первыми бахианцами-классицистами XVIII века. По мере удаления от баховского времени это чувство у многих музыкантов только нарастало. Регер не был здесь исключением. Будучи «сверх меры» увлеченным Бахом, он продолжал разрабатывать позднеромантическую стилистику, стараясь идти в ногу со своим временем. В этой связи Фриш приводит следующее высказывание Регера о Брамсе:

Что обеспечит Брамсу бессмертие, так это ни в коем случае не его зависимость от старых мастеров, но только то, что он знал, как производить новые, небывалые психологические [seelisch] эффекты на основе своей собственной духовной сути²⁸.

Фриш добавляет: «Это же можно отнести и к самому Регеру»²⁹. Я присоединяюсь к этой мысли и подчеркиваю: Бах стал для Регера, как и для других выдающихся романтиков, мощным импульсом для созревания их собственного новаторства.

²⁵ Протопопов В. В. История полифонии: В 6 вып. Вып. 4. Западноевропейская музыка XIX — начала XX века М., 1986. С. 78.

²⁶ Об этом писала Ю. Крейнина. См.: Крейнина Ю. Макс Регер // История зарубежной музыки. М., 1988. Вып. 5. С. 85.

²⁷ Frisch W. Reger's Bach and Historicist Modernism. P. 296.

²⁸ Ibid. P. 297.

²⁹ Ibid.

Литература

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт: В 2 частях, 4 книгах. Ч.2, кн.1 / Пер. с нем, коммент. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1989. 496 с.
2. *Бочкова Т. Р.* Немецкая органная музыка XIX века и традиции романтического бахианства: Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 22 с.; 20.
3. *Бочкова Т. Р.* Феномен бахианства в музыкальной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2014. № 2 (32), С. 19–21.
4. *Должанский А. Н.* Относительно фуги // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151–162.
5. *Доможирова Е. В.* Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Петрозаводск, 2003. 18 с. URL: <http://www.dissercat.com>.
6. *Зенкин К. В.* Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 5. Ростов-на-Дону: [Б. и.], 2013. С. 69–85.
7. *Кириллина Л. К.* К истории бахианства в классическую эпоху // От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. статей / Отв. ред. С. В. Грохотов. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. С. 62–82. Электронная версия на сайте «Израиль XXI: Музыкальный журнал» URL: http://www.21israel-music.com/Bach_Classic.htm (Дата обращения 02.10.2016).
8. *Колягина А. Е.* Готфрид ван Свитен и Владимир Одоевский: у истоков бахианства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: В 2 ч. Ч. 1. Тамбов: Грамота, 2015. № 9 (59). С. 95–98.
9. *Крейнина Ю. В.* К проблеме стиля Макса Регера // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1979. С. 106–127.
10. *Крейнина Ю. В.* Макс Регер // История зарубежной музыки. Конец XIX—начало XX в. Вып. 5 / Ред. И. В. Нестьев. М.: Музыка, 1988. С. 203–219.
11. *Крейнина Ю. В.* Макс Регер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 205 с.
12. *Кривицкая Е. Д.* История французской органной музыки. Очерки: Автореф. дис ... д-ра искусствоведения. М., 2004. 44 с.
13. *Мищенко М. П.* О смысле мотива b–a–c–h (из опытов мелософии) // OPERA MUSICOLOGICA. 2010. № 1 (3). С. 18–35.
14. *Протопопов В. В.* История полифонии: В 6 вып. Вып. 4. Западноевропейская музыка XIX—начала XX века. М.: Музыка, 1986. 325 с.
15. *Южак К. И.* Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1990. 42 с.
16. *Южак К. И.* Теоретический очерк по полифонии свободного письма. Петрозаводск: Карелия, 1990. 84 с.
17. *Юферова О. А.* Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. 16 с.
18. *Frisch W.* Reger's Bach and Historicist Modernism // 19th-Century Music. Vol. 25. 2002. No. 2–3. P. 296–312.
19. *Trapp K.* Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1958. 335 S.