

УДК 821.112.2 (436):06-3.09.Р. Шнайдер: 78.071.1.С. Бах

**ДО ПРОБЛЕМИ РОЗУМІННЯ МУЗИКИ Й. С. БАХА
У РОМАНІ Р. ШНАЙДЕРА “ОДКРОВЕННЯ”**

Світлана Маценка

Львівський національний університет імені Івана Франка

Проаналізовано роман сучасного австрійського письменника Р. Шнайдера “Одкровення” в аспекті тематизації музики великого барокового композитора Й. С. Баха. У зв’язку із цим наголошено на посиленому пізнавальному потенціалі художнього світосприйняття дійсності, яке відзначає автор, поєднуючи життєпис свого героя із часопростором музики Баха. Вказано на інтертекстуальні зв’язки слова й музики у творі.

Ключові слова: Р. Шнайдер, Й. С. Бах, слово й музика.

Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

И. Мандельштам “Бах”, 1913

У сучасній німецькомовній літературі художнє світосприйняття наділяють особливими пізнавальними можливостями. Відтак простежується філософсько-мистецька тенденція досягнути цей феномен шляхом звернення до постатей видатних митців, передусім відомих композиторів і музикантів, творчість яких належить до фонду найцінніших явищ світової культури. Це зумовлено великим інтересом письменників до “музичного досвіду” та його оформлення з метою розширення сфери словесно-виражального та поглиблення в результаті синтезу слова та музики сенсу художнього твору як цілісного висловлювання. У поле уважного дослідження при цьому в амбівалентному висвітленні потрапляє явище геніальності. Майстерне поєднання документального й вигаданого уможливило своєрідне портретування історичних персонажів у чужому для них контексті і презентацію надчасових компонентів у структурі їхніх образів. Як наслідок – співвідношення часового й вічного засвідчує приховані механізми та структури самопізнання та розуміння людиною навколишньої реальності.

Окреслені художні процеси яскраво втілені в романі “Одкровення” (“Die Offenbarung”, 2007) відомого австрійського письменника Роберта Шнайдера. Після бестселера “Сестра сну” (“Schlaffes Bruder”, 1992) автор знову звернувся до музичної теми, а саме – до таємниці творчого генія Йогана Себастьяна Баха. Філософське осмислення музики, органна гра, проблема генія – це аспекти, які пов’язують обидва твори. Р. Шнайдер, який сам володіє грою на органі, визнає, що музика належить до рушійних моментів його творчості.

Згідно короткої презентації самого автора, книга представляє історію сорокап'ятирічного Якоба Кемпера, який почуває себе обманутим у житті. Усе, що б він приватно чи професійно не розпочинав, – кар'єра музиканта, композитора, музикознавця – йому не вдалося. Не поталанило йому й у коханні. Несподівано у старому органі Кемпер знаходить невідомий манускрипт Баха. Знахідка, з одного боку, надихає його, з іншого, – він переживає жахливі напади страху, викликані тим, що про його відкриття дізнається офіційна група дослідників творчості композитора. Це вихідна ситуація роману, яка приводить Кемпера до самопізнання.

Творчим імпульсом “Одкровення” стала ідея Р. Шнайдера про можливість існування нікому не відомого твору Баха, геніальнішого, ніж “Меса сі-мінор”. “Це означало, якнайлогічніше розташувати цю думку в біографії Баха. Де й коли він міг написати потужну ораторію “Апокаліпсис Йогана”? Засвідчено, що Бах у 1746 році їздив до Наумбурга, щоб інспектувати орган у церкві Венцеля. У міському архіві Наумбурга збереглися навіть чималі рахунки за тютюн і вино” [6].

Отже, написанню роману передувала значна дослідницька робота та глибока наукова рецепція письменником життєвого та творчого шляху великого композитора. В одному з інтерв'ю, на запитання, що було поштовхом до написання – особистість Баха чи теоретичні роздуми про те, що неочікувана нова знахідка могла б переписати певний розділ історії музики й навіть мистецтва, – Р. Шнайдер пояснює: “Останнє. Коли Вінкельманн і Лессінг дізналися у зв'язку із скульптурною групою “Лаокоон” про те, що грецькі скульптури частково були покриті фарбою, мали очі зі скла й наклеєні бороди, класичний ідеал тим самим був зруйнований, а естетичний смак до глибини вражений. Цим я хочу сказати, що ми завжди послуговуємося неправильним баченням іншого. Так, кожен час має власні уявлення про Баха, Моцарта чи Гете, через які він, звичайно, й зазнає невдачі. Наш сьогоденній образ Баха ґрунтується на так званій практиці історичного зведення. Однак ніхто не знає, як насправді виконували музику Баха, яким темпом він віддавав перевагу і так далі. Я маю велику честь виступати під час поїздок із читаннями з органістом Юргеном Наттером, феноменальним імпровізатором та інтерпретатором Баха. Йому притаманне чудове поєднання глибоких базових знань і невимушеного виконання. Саме про це, на мою думку, мовиться в мистецтві: налагодити зразковий баланс інтуїції та знання” [6]. Про самого Баха письменник стверджує, що той цікавий йому не стільки як музичний феномен, скільки як мислитель. Зокрема Кемпер, вивчаючи знайдений манускрипт, вражений “незбагненною широтою і силою Бахівського музичного мислення” [5, с. 161]. Захопливим є, з погляду Р. Шнайдера, вміння, з яким композитор із простої мелодії вигадував десятки контрапунктних комбінацій, які до того ж передавали викінчену чудову музику. “Іншими словами, він підніс парадокс до вищої форми дійсності й показав, що із суперечністю можна дуже добре мислити, створювати музику, жити” [6], – зазначає романіст.

Відтак, показово, що мовлячи про музику Баха, її авторська характеристика в романі, базуються, відповідно, на збалансованому знанні та інтуїції, співзвучна із тими думками, які висловлюють дослідники творчості митця, хоча у самому творі образи спеціалістів, які зробили кар'єру, займаючись Бахом, далекі від досягнення досконалості його таланту. Тому *розуміння музики Баха* в романі є концептуальним. Звернення письменника саме до творчості барокового композитора можна пояснити “бахівською універсалією” – семантизованим утіленням зосереджених у часі духовно-мисленнєвих станів культури. “Спокійний і врівноважений, вільний у самообмеженні бахівський стиль сягав культурної вічності, де в котрий раз очікували закінчення цивілізаційних сплесків Гомер і Данте, щоб разом із ними вже вкотре вирушити у теперішнє. А воно кожного разу наставало й настає тоді, коли

руйнується картина світу, яка здавалася такою надійною, й минає ейфорійне свято на честь віднайдення суті речей та місцязнаходження світової гармонії”, – пояснює музикознавець В. К. Суханцева [1, с. 156]. Змальована ситуація окреслює так звану “проблему Баха”, яка полягає в тому, що його стиль резонує з могутніми пластами культури, отже, мовиться про поліфонічний стиль, “в якому поліфонічним є саме мислення, а ще точніше – поліфонія для Баха є єдиним та самодостатнім засобом відтворення музичних подій” [1, с. 145–146]. Саме ці властивості музики Баха привабили Р. Шнайдера в його прагненні дослідити інше буття й використати цю музику як ключ до сучасної епохи. Тому великий прихильник Баха в романі Вьольфель, учитель Кемпера, стверджує, що в музиці видатного барокового композитора немає нічого випадкового чи несуттєвого. “Уже в найменшому було приховане все, що згодом мало виявитися у великому. Бах для Вьольфеля був несканзанно дорогоцінним килимом, так густо витканим, що окремі вузли можна було помітити лише під лупою. Якщо Бах в якомусь творі висловлював музичну думку, були це мотив, тема чи акордне сполучення, він вертів та обертав цю думку стократно. Очевидно, він був здатний повністю заповнювати контрапунктними й гармонійними можливостями цілий аркуш паперу, і то при першому ж прослуховуванні мелодії. Цим він мав приголомшити своїх сучасників, у багатьох навіть вселити величезний жах” [4, с. 98–99]. Як “інстанцію інстанцій” характеризує Баха Р. Шнайдер завдяки його здатності проголошувати щось як абсолют і водночас релятивувати це, уникаючи поляризації. “Компонуючи так само радикально, як і мислячи, він виявляв половинчатість та брехню і тим самим викривав їх. Оскільки він нещадно свідчив про себе, то здавався своєму оточенню таким монументальним, і все ж він був найчуттєвішим музикантом свого часу. Він утілював урівноваження раціонального й емоційного. Парадокс утворював найвищу форму його мислення” [4, с. 99]. Саме така вища інстанція потрібна письменникові, щоб активізувати процес самопізнання Кемпера, переключити його від нарікань на долю до заглиблення у самого себе.

Відтак, Р. Шнайдер використав особливу властивість музики Баха, на якій неодноразово наголошують також музикознавці, а саме її актуальність. Ганс Вернер Генце, наприклад, представив загальне значення творчості композитора в образі її експресивності, доступ до якої можливий без будь-якого історичного посередництва: “Завдяки особливого роду реалізму виникла позбавлена прикрас універсальна мова, за допомогою якої через яку відображені людські почуття та стани, в яких – саме так ми можемо дивитися на це й осмислювати це лише сьогодні – не лише традиційні християнсько-бюргерські слухачі впізнають себе як громада, а саме сучасна, самотня, сповнена сумнівів людина, яка втратила віру, яка не має жодної міцної опори в суспільстві і яка мусить більшу частину свого життя проводити, так би мовити, “без благословення церкви”. Мені здається, що саме на цей тип сучасника музика Баха повинна справити враження і схвилювати його” [2, с. 324]. Вказують також на модерністичність Баха, який уже використовував музичні засоби і техніки, відкриття й теоретичне обґрунтування яких належать лише музиці модернізму. Мовиться, наприклад, про дванадцятитонову музику, яку Кемпер розпізнав у мелодіях “Одкровення”: “Кемпер думав, що чує свого роду дванадцятитонову музику, звукову мову, яку розвинули лише двісті років після Баха. Соло було написане супроти всіх правил та принципів тогочасного ведення мелодії, мало щось тривожне, навіть гнітюче й все ж становило непояснену архітектонічну цілість. Він не міг повірити, що так багато дисонансів і ніби-то фальшивих дисонансних викладів давали таку милозвучну і все ж нереальну музику. Він змушений був повторювати такт за тактом, ноту за нотою” [4, с. 100]. Слід відзначити, що при ознайомленні з манускриптом

герой читає ноти, а не виконує “Одкровення” на фортеп’яно. Це підкреслює його безпосереднє занурення в чарівний світ музики, без посередництва інструмента. “Оскільки він володів доброю музичною силою уяви, йому було легко сприймати написане як тони й звуки. Почавши читати партитуру, він повернувся думками 246 років тому назад. Він уявив, що сидить як слухач у лйпцизькій церкві святого Томаса, є свідком прем’єри, – якщо коли-небудь така була, – дивиться на високо розташоване ластів’яче гніздо, яке викликає запаморочення, і в якому соліст саме піднімає до губ ріжок і вперше приводить до звучання невідому музику” [5, с. 99–100]. Можна стверджувати, що ноти як музичні знаки для Р. Шнайдера є свого роду метазнаковою системою, яка стимулює семантичні кореляції у тексті роману. Невипадково при оформленні книги в якості вільєток до початку розділів використали автографічні нотні записи Й. С. Баха, а мотив форзацу взято із партитурного рукопису Меси Сі-мінор. У такий спосіб виникає специфічний додатковий взаємозв’язок: чим знаково невизначеніше функціонує музика, тим примітніше метазнаки у тексті використовують музичну комунікацію. Музичний контекст розповіді стає виходом до інтертекстуального сполучення. Завдяки такому розширенню оповідного простору конкретизують розходження семантичних амбіцій слова та музики в романі, що автор продуктивно використовує як специфічний “контрапункт значень”, контраст між буттєвістю, часовістю, причинністю словесної сфери та вічністю, ілюзійністю, невимушеністю музичної. На основі метазнакової репрезентації музики і – через музику в романі виникають інтерсеміотичні аспекти художнього тексту, а також передумови для інтертекстуальних сполучень слова та музики.

Звукове мистецтво в романі є особливим носієм значення, мовою кодів, яка вказує на інші сфери життя. Відтак таким важливим є вплив “Одкровення” на Кемпера, який, з одного боку, вивчає твір як спеціаліст, а з іншого, – виявляється абсолютно враженим щодо його дії. Музику Баха герой сприймає образно й ритмічно, на ґрунті власної фантазії, тому вона стає фіктивною і конкретизується лише в декількох пасажах. “Із глибоких оксамитних тонів почалося вуркотіння. Музика шепотіла в основах ще примарного млявого тризвуку *g-moll*. Спочатку виник мотив, архаїчний в образі й ритмі, тоді другий і третій, поєднані з’єднувальною дугою, яку накреслила тремтяча рука. У меланхолійному типі аллеманди нота доповнювала ноту до семитактової теми, яку бурмотливо проголосили головний бас і лютня. Тема важко піднімалася вгору, вимальовувалася із туманної безконтурності, здавалося, докладала зусиль увись, до світла, завмирала у приглушеному співі, накінець падала в туманне й безформне. Там, у затіненому мінорі вона знову виповзала в тому ж образі, але цього разу в канонічному супроводі середніх смичкових. Інтервал за інтервалом, тема знову докладала зусиль у світліший світ, коротко й ніби безсило зупинилася в зеніті, хитаючись, відразу після цього із зітхаючими, спрямованими вниз жєстами хроматично рушала до основного тону і піднімалася втретє, наполегливо, непохитно у високих струнних, витягнувши себе із летаргійної пригніченості, виростала до світлого незатьмареного мажору, пробувала затриматися у довгих лігатурах, і все ж знову розпадалася до неясного гнітючого *g-moll*. Майже безжалісно та ж мелодія піднімалася вчетверте, вп’яте, вшосте, тепер, однак, розпалена й заохочувана литаврами, горнами, трубами. Тема поверталася знову й знову, невпинно, невблаганно, як *regretum mobile*, який хотів розгойдатися в саму вічність” [5, с. 157]. Цей майстерний приклад “вербальної музики” засвідчує “готичність” музичної структури “Одкровення” в арабеско-романтичному розумінні Ф. Шлегеля, на що вказує Е. Т. А. Гофман у “Надзвичайно розпоросених думках” із “Крайслєріани”: “Я бачу у восьмиголосому мотєті Баха відважну, чудову, романтичну споруду

(Страсбурзького) собору з усім фантастичним оздобленням, яке як твір мистецтва творить єдність, гордо й пишно підносячись у повітрі” [3, с. 284]. Окрім цього Р. Шнайдер відзначає циклічний характер Бахової музики, що дозволяє йому в один із коловоротів увести життєвий цикл Кемпера. “А музика, машина, котилася далі, жадібно поглинаючи тихі зітхання в гобой d’Amore, приглушивши благальні звукові фігури альтів, скигління флейт. Як велитенський дракон вона підносилася, модулювала в усе вищих тонах, втрачала фундамент і неслася у божевільних модуляціях у найвіддаленіші напрями. Вона більше не прагла зупинитися, бо постійно одноформна основна тема безперервно підганяла її вперед. Вона перетворилася на панцир із металічно мерехтливих мелізмів і гармоній. Вона підіймалася вище й вище, тягнулася над землею у вогні, позбавлена напрямку й можливості коли-небудь ще раз потрапити до плідних, неушкоджених берегів. І все ж над жакливим пеклом іскра надії – заспокійливе звучання корнетіно в довгих, майже безмежно довгих нотних величинах. Таємничий ріжок із неповторним м’яким тембром, який інтонує мелодію початку. Та формула, яка написана рукою Анни Магдалени наспіх на берегах теки. Містичні знаки, які так спантеличили Кемпера, коли він їх почув уперше” [5, с. 158–159]. Занурюючись у текст, герой фізично відчуває присутність неймовірної прадавньої безтілесної сили, яка пройшла крізь простори без початку та кінця. “Йому здавалося, що Бах та його авторка тексту мадам Ціглер у пістично сентиментальному замилюванні потойбіччям – будучи дітьми свого часу – винайшли новий світ: пророковане місто, про яке розповідав у Апокаліпсисі Йоганес фон Патмос. Містичне місто в небесній долині, яке виблискує яшмою та чистим золотом, і там не було нічого нечистого, жодної нужди, ніякого жаху, плачу, не панували більше ані брехня, ані ненависть. Місто, яке не потребувало ані сонця, ані місяця, ворота якого не закривали тому, що у ньому більше не було ночі” [5, с. 161]. Так Кемпер осягає вічність і постає перед проблемою часовості. Тим самим письменник піднімає ще одну важливу тему творчості Баха – “проблему бахівської темпоралії”. В. К. Суханцева пояснює: “Вона (бахівська темпоралія) керується внутрішньою стрілою часу – власне еволюцією музичних подій (наприклад, розвиток теми в межах композиції). Цей час однонаправлений і володіє процесуальною інтенсивністю. Однак часовим модусом, точніше ейдосом вказаної музичної подієвості виступає вічність, яка обумовлює Логос форми і надає останній самодостатньої повноти. Прочитуємо тут виражену метафорично, але абсолютно справедливо думку М. С. Друскіна: “У Баха у миттєвості – вічність” [1, с. 149]. Однак “небесна музика”, яку створив Бах, не ошчасливила Кемпера. Вона нагадала йому про його маленьке, нереалізоване життя й він сам не міг пояснити, чому виникали ці спогади. “У хроматичних мотивах гобоя d’Amore, які піднімалися вгору й падали вниз, він знову впізнав власне ридання, відчував себе повернутим у задушливі літні вечори дитинства... У дисонансних різких доповненнях трьох горнів йому здавалося, що він чує гучний орган батька, як той гримав на нього, щоб він врешті став корисним членом суспільства. У приглушеному, надтріснуто-хрипкому звучанні корнетіно він відчув власний голос, який був завжди надміру тихим, ніколи не міг утвердитися, а навіть якщо це траплялося, то лише за рахунок сміхотворності. В улесливих жестах і пестошах між скрипкою та сопрано знову пробудилася невгамовна туга бути сприйнятим, зауваженим, любимим лише заради самого себе” [5, с. 163]. У такому стані зосередженості на одинці зі світом герой пізнає самого себе. Р. Шнайдер демонструє феномен переходу від спогадів пережитого до музики й навпаки. Обидва подієвих оповідних плани минулого й теперішнього, а також вічне музики пропонують, змінюючи один одного, зразок, який дозволяє припустити взаємопов’язаність музики й життя. Конкретні відповідності не зображені, а лише

обережні вказівки на змінні пласти свідомості та на можливість переходів, які мають силу перетворення.

Кемпер відчуває музику Баха. У цьому відчутті він переживає себе і світ, себе у світі, себе зі світом. Відчування як розуміння – це безпосереднє, непонятійне співпереживання. “Він чекав, не відводячи очей від свого зблідлого відзеркалення, стояв тихо на одинці із часом, який зупинився. Це були дивовижні моменти легкості, невагомості почуття. Він забув старе, незвільнене. Забув прикраси свого життя, образи й образників, скарги і скаржників, вину й винних. Він став звучанням, став тим, хто чує, здогадувався, що він був бажаним із усім цим нездійсненим і розголошеним. Знову відчув невинне бажання без повчання бути тим, ким він був: Якобом Кемпером. Він довго жив і довго ходив обхідними шляхами. Він хапав зірки, падав, щоб знову хапати зірки” [5, с. 169–170]. Через естетичне розуміння музики герою відкривається можливість сприйняття різних часових горизонтів, тобто йому стає доступним розуміння, за Гадамером, як процес злиття позірних горизонтів, існуючих для самих себе. “Це не музика. Принаймні, це не музика, як я її розумів раніше. Звучання, ритм. Звичайно, вона також є всім цим, якщо дивитися поверхнево. Але в цих нотах лежить щось глибше. Щось, що я не можу пояснити. Я думаю, що Бах у цьому творі перейшов межу, яка веде до незвіданого простору, де минуле, сучасне й майбутнє є одним і тим самим. Я не знаю, як йому це вдалося, але раптово впродовж декількох миттєвостей я міг бачити майбутнє. Це звучить не нормально, але партитура може передбачати майбутнє. Музичне – це лише поверхня. Під ним приховане послання” [5, с. 181]. Саме цю функцію “утримання світової форми в стані її наявно-будущини” виконує концепція Баха: “Єдиною мовою, здатною втілювати найвищу абстракцію як чуттєву даність, яка етично задовільняє культурну свідомість, виявилася мова контрапункту, могутнього поліфонічного стилю, який аналізує та інтегрує Ціле. Він, цей стиль, фактично, передує акту культурної самосвідомості, інтелектуальної рефлексії й забезпечує останнім необхідний етико-естетичний ґрунт” [1, с. 155]. Музикознавці відзначають, що особливо органічний стиль Баха самоотожднюється із суб’єктивним просторово-часовим абсолютом. “Саме архітектурне “тіло” органа є готичним тілом, яке свідомо проростає ввись, як спрямоване увись світовідношення готики. Орган виникає як символ і засіб масового вознесіння, скинення обтяжуючої плоти в очищеному духовному просторі з приводу і в ім’я загальної віри” [1, с. 153]. Органна культура імпровізаційна, звідси особливий тип свободи в межах виконання. Орган “монологічний у тому сенсі, в якому монологічна свідомість, нехай навіть колективна, яка отримує можливість об’єктивації, викарбованості у звукові, і в цьому плані представлена сама собі, будучи винесеною за власні межі” [1, с. 153]. Необмежені можливості органу прославляє і Р. Шнайдер. Головний принцип інструмента, на його думку, полягає у відтворенні звучання світу і тим самим у перенесенні людини у вищі сфери, передання їй уявлення про космічні закони. Те, що Кемпер є органістом церкви святого Венцеля і грає на відомому, освяченому Бахом органі, також має суттєве значення у процесі його самопізнання.

Р. Шнайдер стверджує, що в новій книзі він шукає власну мелодію або точніше вона шукає його [4, с. 39]. У кінці роману відбувається часове переключення у 1746 р. Старий Бах вириває в оповіді особисто. Цей розділ повністю змонтований із свідчень його синів і сучасників. Відповідно, своєрідною є мова цієї частини твору. Сам композитор висловлюється про те, що йому вдалося досягнути закон світу, але він має сумніви щодо того, що люди його зрозуміють. Показовим при цьому є легкий і навіть гумористичний стиль самого письменника, якому майстерно вдається

прояснити затінені містичною близькістю музичного світу ситуації доволі конкретно виписаної реальності.

“Послання” Бахової музики досягло, очевидно, не лише героя, воно знайоме й автору, який на основі свого літературно-музичного досвіду дуже обачно наблизився до барокового музиканта.

1. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – К., 2000. 2. Henze H. W. Johann Sebastian Bach und die Musik unserer Zeit // Über Bach / Kleßmann E. – Stuttgart, 1992. 3. Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Scher S. P. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 1984. 4. Paterno W. „Berühmt sein war oft wie Fegefeuer“ // Bücher. Essen, Dezember/Januar, 2008. N 1 5. Schneider R. Die Offenbarung. – Berlin: Aufbau Verlagsgruppe, 2007. 6. Robert Schneider im Interview // <http://www.vol.at/tp:vol:kultur/artikel/robert-schneder-im-interview/cn/news-20071001-11062330> 2

TO THE PROBLEM OF UNDERSTANDING BACH'S MUSIC IN REINHOLD SCHNEIDER'S *DIE OFFENBARUNG*

Svitlana Matsenka

The paper focuses on the converting of the Baroque music of Bach into the theme of the novel studied. An enhanced potential of the artistic perception of reality as seen by the author combines the protagonist's life story with the space and time of Bach's music. The inter-textual references of music and language as manifested in the chosen novel have also been analyzed.

Key words: music, literary text, Bach