

УДК 78(450)
БК 85.3

Константин Владимирович Зенкин

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Россия, Москва, e-mail: kzenkin@list.ru

Модели Данте в романтической музыке

Аннотация. Влияние Данте на музыку изучено достаточно полно, но пока в основном эмпирически-описательно. Рассматриваются произведения композиторов-романтиков XIX – начала XX века, опирающиеся на сюжет «Божественной комедии» Данте: Фантазия-соната «По прочтении Данте» и «Данте-симфония» Листа, «Франческа да Римини» Чайковского (симфоническая фантазия) и Рахманинова (опера). Предлагается анализ композиционных и стилевых моделей романтической музыки, инспирированных поэзией Данте, как системы, что является актуальным для современного музыковедения, в особенности, теорий музыкального языка, стиля и музыкального смысла. Наряду с традиционными для музыковедения методами анализа формы и интонационной драматургии, применяется междисциплинарная методология, связанная с охватом всего комплекса прототипов музыкальной композиции как структурирования смысла, имеющего в романтической музыке ярко выраженную нарративную поэтическую природу. Результаты исследования демонстрируют систему структурно-смысловых инвариантов (вторичных, музыкальных моделей), вызванных образным миром Данте и проявляющихся в мелодике, гармонии, ладовой организации, композиции. В выводах выявляются роли моделей мира Данте в рассмотренных произведениях в следующих аспектах: в процессе крайнего обострения контрастов романтической музыки в смысловых координатах «Ад – Рай»; «Любовь – смерть»; в утверждении концепции Liebestod; в создании новых, предельных для данного стиля экспрессивных возможностей, существенно расширивших представление о границах прекрасного и вызвавших преобразования в музыкальном звучании (гармонии, фактуре, мелодике); в формировании устойчивых идиом романтической музыки от Листа до Рахманинова; в модификации структур одночастной сонаты, циклической симфонии, оперы, получивших качество векторно-драматургического процесса и открытой драматургии.

Ключевые слова: поэзия Данте, романтизм, модель, музыкальная форма, нарратив, музыкальный стиль, музыка Листа, музыка Чайковского, музыка Рахманинов, интонационная драматургия

Konstantin Vladimirovich Zenkin

Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, Doctor of Arts, Professor, Vice Rector for Research, Russia, Moscow, e-mail: kzenkin@list.ru

Dante's Models in Romantic Music

Abstract. Dante's impact on music has been studied completely enough, but so far mainly in an empirical and descriptive way. The article examines the works of romantic composers of the 19th - early 20th centuries, based on the plot of Dante's "Divine Comedy": Liszt's fantasy-sonata "After reading Dante" and the "Dante-Symphony", the "Francesca da Rimini" by Tchaikovsky (symphonic fantasy) and Rachmaninoff (opera). The author analyses compositional and stylistic models of the romantic music

inspired by Dante's poetry as a system, which is relevant for modern musicology, in particular, for the theories of musical language, style, and musical meaning. Along with the traditional musicological methods of analysis of form and intonational dramaturgy, an interdisciplinary methodology is applied, associated with the coverage of the entire system of musical compositional prototypes as a structuring of meaning. This has a pronounced narrative poetic nature in romantic music. The results of the study demonstrate a system of structural and semantic invariants (secondary, musical models) conditioned by Dante's figurative world and manifested in melody, harmony, fret organization, composition. The conclusions of the article reveal the roles of Dante's models of the world in the works considered in the following aspects: in the process of extreme intensification of the contrasts of romantic music in the semantic coordinates of "Hell – Paradise"; "Love – Death"; in the approval of the concept of *Liebested*; in the creation of new, extreme expressive possibilities for the given style, which significantly expanded the idea of the boundaries of beauty and caused transformations in musical sound (harmony, texture, melody); in the formation of stable idioms of romantic music from Liszt to Rachmaninov; in the modification of the structures of a one-part sonata, of the cyclic symphony, and of opera, which have received the quality of a vectorial dramaturgical process and open dramaturgy.

Key words: Dante's poetry, Romanticism, model, music form, narrative, music style, Liszt's music, Tchaikovsky's music, Rachmaninov's music, intonational dramaturgy

DOI: 10.17588/2076-9210.2021.4.070-081

Среди имен, заново открытых романтиками XIX века, на одном из первых мест находится имя Данте Алигьери, чья поэзия творчески подытоживает культуру Средних веков и стоит у истоков культуры Ренессанса и Нового времени. Образы «Божественной комедии» вдохновляли многих романтиков – писателей, художников, композиторов. Полярные контрасты – «Ад и Рай», «Любовь и смерть» как нерасторжимое единство – *Liebested* не только органично вошли в романтический художественный мир, но и существенно заострили многие типические для романтиков образы, как бы довели их до крайней степени экспрессии и напряжения всех выразительных средств. Особенно ощутимые творческие импульсы от поэзии Данте испытала музыка романтиков, причем не только те произведения, которые непосредственно связаны с Данте.

О роли Данте в музыке писали немало. Ряд исследований старались охватить все музыкальные явления, связанные с Данте¹, другие заостряли внимание на присутствии дантовских сюжетов в музыке XIX века² или в музыке отдельных композиторов – только русских³, или в конкретных сопоставлениях и па-

¹ См.: Barricelli Jean-Pierre. Dante in the Arts: A Survey // Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society. The John Hopkins University Press. 1996. No. 14. P. 79–93 [1].

² См.: Шушкова О. Данте и музыка композиторов XIX века. Некоторые параллели // Вестник КемГУКИ. 2019. № 46. С. 24–32 [2].

³ См.: Асафьев Б.В. Данте и русские композиторы // Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 179–186 [3]; Асафьев Б.В. Поэзия Данте в русской музыке // Там же. С. 169–179 [4].

раллелях⁴. И, конечно же, в каждой значительной монографии о композиторе, опиравшемся на поэзию Данте, мы найдем анализ соответствующих произведений в связи с первоисточником⁵.

Что из мира Данте в данном случае можно понимать под моделями для музыки? Поэтический текст может стать моделью: а) стиля музыкального текста; б) смысла музыкального текста как на уровне интонационного (идиоматического) строя, так и в плане обобщенной идеи-формы; в) его драматургии как процесса становления формы, музыкального нарратива. Необходимо добавить, что музыкальное произведение всегда возникает в результате перекрестного действия целого ряда моделей: музыкальных (мелодических, ритмических, фактурных, композиционных и т.д.), внемузыкальных (риторических, поэтических и т.д.), а также – и в первую очередь – жанровых и стилевых. Жанр и стиль – явления, в которых музыкальное выходит за свои пределы: в сфере жанра – в область быта, социального заказа; в сфере стиля – в глубины мироощущения и мировоззрения.

И если говорить именно об открытии новой музыки по моделям Данте, а не просто о присутствии его поэзии в тех или иных музыкальных произведениях, которых было великое множество, то историю Данте как «героя» романтической музыки следует начать с середины 1830-х годов, когда Лист начал создавать первую версию своей фантазии-сонаты «По прочтении Данте» (1837 г., окончательная версия – 1849 г.). К этому времени романтическая музыка достигла своей зрелости, что проявилось в стилях Шумана, Шопена и Берлиоза в начале указанного десятилетия. Психологическое двойничество Шумана, обострение контрастов в устремленных, направленных композициях баллад Шопена, демонизация романтического идеала у Берлиоза – все это воплощалось в неповторимых композиторских стилях, ушедших от музыки классиков чрезвычайно далеко. Но и даже на фоне отмеченных явлений романтической музыки обращение к Данте было ознаменовано уникальным обновлением всего ее языка.

Но прежде, чем обращаться непосредственно к произведениям, созданным по мотивам Данте, важно понять их особую роль для романтической музыкальной культуры в целом. Не только романтическая опера, но и инструментальная музыка, прежде всего симфоническая, постоянно питалась литературными источниками, среди которых, конечно, преобладали произведения литераторов XIX века: Байрона, Гюго, Гейне, Ленау, Мицкевича, а в России – еще и

⁴ См.: Бэлза И.Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка. М.: Музыка, 1985 [5]; Тирдатова Е. Образы Данте у Листа и Чайковского // Из истории зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1979. С. 5–28 [6]; Европейская музыка XIX века. Польша, Венгрия. М.: Композитор, 2008. 528 с. [7].

⁵ См.: Gibbs Christopher H., Gooley D. Franz Liszt and his World. Princeton: Princeton University Press, 2006. 587 p. [8]; Альшванг А.А. Чайковский. М.: Музгиз, 1959 [9]; Брянцева В.С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976 [10]; Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973 [11]; Мильштейн Я.Ф. Лист. В 2 т. М.: Музыка, 1971 [12]; Einstein A. Music in the Romantic Era. N.-Y., 1956 [13]; Walker A. Franz Liszt: in 3 vol. London – New York, 1983–1998 [14].

Пушкина, Лермонтова, Гоголя. Однако наряду с романтической литературой особую актуальность для музыки XIX века имели три великих имени, представляющих доромантическое искусство, но максимально созвучных романтизму: Шекспир, Гёте и Данте. Если Шекспир импонировал романтикам свободой от классицистских норм и накалом страстей, вызванных ключевыми философскими вопросами жизни, то Гёте и Данте, во-первых, представили не только все конфликты реальности, но и их прямую связь с иными мирами – Божественным и демоническим (адским); а во-вторых, их шедевры обозначили две крайние точки европейской культуры – ее начало на заре Ренессанса («Божественная комедия» Данте) и итог классического этапа («Фауст» Гёте).

Примечательно, что Лист в своей работе «Берлиоз и его симфония “Гарольд”» называет всего несколько литературных произведений, которые, по его мнению, могли бы стать программной основой для музыкальных «философских эпопей»: и прежде всего, это «Фауст» и «Божественная комедия», «Манфред» и «Каин» Байрона (по сути дела, «романтические вариации» на идею «Фауста»), а также «Дзяды» Мицкевича, имеющие очевидную смысловую общность с текстами Гёте и Данте⁶. Сам Лист, создав 13 симфонических поэм на самые разные сюжеты, написал всего две симфонии: «Фауст» и «Данте», выбрав для высшего жанра европейской инструментальной музыки два ключевых поэтических текста европейской литературы.

О значимости «Фауста» и «Божественной комедии» говорит и тот факт, что они использовались в качестве художественно-мыслительной парадигмы, первоосновы там, где не предполагалось сосредоточения мысли композитора только на этих сюжетах. Например, Малер мыслил образами и текстами этих произведений в тех случаях, когда симфония не имела программного обозначения и включала также словесные тексты из других источников. Так, знаменитая Восьмая симфония Малера («симфония тысячи участников») не называется «Фауст», однако в ее финале положены на музыку тексты из заключительной сцены трагедии Гёте. Десятую симфонию Малер завершить не успел – имеется только ее первая часть. Однако, судя по сохранившимся рукописям, последующие части должны были иметь названия «Ад или Чистилище» (*Purgatorio oder Inferno*) и «Дьявол танцует со мной» (*Der Teufel tanzt es mit mir*).

В начале «путешествия Данте» по музыкальному миру романтизма лежит упомянутая Фантазия-соната Листа. В ней, как это часто и бывает у Листа, нет следования музыки за литературным сюжетом с переходом от одного эпизода к другому. Лист дает обобщенное впечатление от Данте и обобщенную идею его произведения. Доминирует здесь, безусловно, композиционная модель сонатной формы в ее самом современном, многовариантном понимании⁷. Слово «фантазия» подчеркивает свободную, романтическую трактовку этой формы,

⁶ Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959. С. 271–349 [15].

⁷ См.: Hepokoski J., Darcy W. Elements of Sonata Theory. Oxford Univ. Press, 2011 [16].

которая отнюдь не нарушает ее структуры, а только обогащает принципами свободного варьирования основных тем.

Образы Данте в Фантазии-сонате явились моделью в отношении ладо-гармонического языка и фактурно-фонической выразительности ряда тем, резко выделяющихся даже на фоне индивидуализированного музыкального языка зрелого романтизма. Речь идет, во-первых, о самом начале Фантазии-сонаты: тема вступления представляет собой нисходящее движение фанфарной мелодии по тритонам. Тритон еще со времен Средневековья считался «дьяволом в музыке», а потому в качестве «портала» Ада был более чем естествен. Октавные фанфарные обороты – один из самых типических вариантов начала крупных произведений в музыке венских классиков (Гайдна, Моцарта, Бетховена). Неустойчивые интонации, связанные с тягостными раздумьями, напряженными поисками выхода, нередко открывали произведения романтиков – Шуберта, Шопена, Листа и др. Но в Фантазии-сонате то, что прежде никак не совмещалось – предельная ладовая неопределенность (тритон) и максимальная определенность жесткого императива (фанфары), оказалось совмещенным в одной интонации. Таким образом, можно говорить о настоящем художественном открытии, как его понимал и определял Л.А. Мазель⁸.

Во-вторых, не меньшее открытие представляет собой главная тема Фантазии-сонаты, точнее, ее фактура и пианистические штрихи. Простейшая мелодия, движущаяся по звукам хроматической гаммы на фоне вполне обычных гармоний, звучит в духе музыки гораздо более позднего времени. Благодаря сплошной педали, звуки наслаиваются друг на друга, образуя настоящий гул, устрашающий адский вихрь, – фортепиано позволило создать почти сонористическое звучание, что в оркестровом изложении было бы невозможно.

Наконец, в-третьих, в торжественной коде Фантазии-сонаты звучит ряд мажорных трезвучий по звукам целотонной гаммы. Нивелировка гармонических функций (тоника как устой, доминанта как сила, тяготеющая в тонику) смягчает ощущение гравитации, музыка как бы воспаряет высоко над земным миром, живописуя райские сферы. Данное открытие Листа было особенно популярно у русских композиторов, которые использовали целотонную гамму при обращении к фантастическим образам, выходящим за рамки законов «музыкальной природы» (при этом фантастика могла быть и отнюдь не райской: Черномор в «Руслане и Людмиле» Глинки, Каменный гость в одноименной опере Даргомыжского, призрак Графини в «Пиковой даме» Чайковского и т.д.).

Таким образом, рамки привычной романтической стилистики широко раздвигаются при мысли об иных, неземных мирах – Аде и Рае. Новаторство музыкального языка Листа имело различные истоки: от специфики венгерско-

⁸ См.: Мазель Л.А. О художественном открытии // Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978. С. 137–167 [17].

цыганского фольклора до актуализации самых глубоких идей современности⁹, инициированных, как это совершенно очевидно в произведениях по Данте, литературным первоисточником. Сама Фантазия-соната Листа «По прочтении Данте» стала моделью как для самого Листа, так и для композиторов последующих поколений. Форму одночастной сонаты для фортепиано соло Лист использует еще раз – в Сонате си минор. Обычно принято считать, что эта Соната, не имеющая никаких программных обозначений, все же соотносится с миром гётевского «Фауста». Данная, весьма распространенная мысль основана на наличии определенных параллелей в характере тем и драматургии обоих сочинений. Однако не меньше оснований видеть родство двух одночастных листовских сонат – по Данте и си-минорной. Здесь параллелей никак не меньше, если не больше: соотношение тем, разделов сонатной формы, характер тематических преобразований¹⁰. Явное различие – в характере концовок сонат: триумфально-торжественное утверждение в Фантазии-сонате по Данте и «тихое» прощание в Сонате си минор. Впрочем, сначала Лист намеревался и си-минорную сонату завершить мажорным апофеозом. В дальнейшем гармонии в итоговой каденции Сонаты также явно говорят о трансцендентном мире. Более общее влияние Фантазия-соната оказала на симфонические поэмы Листа – также одночастные произведения преимущественно на сонатной основе с образной трансформацией и жанровым варьированием тем. По мысли Б.Л. Яворского, «Поэзность во всех своих проявлениях – и инструментальных, и вокальных – стала ведущим принципом творческого процесса этой новой эпохи. “Impressions et Poesies” (“импрессии и стихотворения”) были декларацией новой эпохи. Этот новый лозунг был выставлен Листом как подзаголовок на первом томе его “Album d’un Voyageur” (“Альбом путешественника”) [20, с. 164]. Поэзия Данте позволила Листу воплотить этот «лозунг» в музыку во всей его глубине.

И, конечно, многие интонационные открытия Фантазии-сонаты по Данте будут воспроизводиться и развиваться в романтической музыке позднее. Друг Листа Шопен, наверняка знакомый с первой версией сонаты, в своих произведениях конца 1830-х и 1840-х годов (Третье скерцо, Вторая соната, Фантазия фа минор) также выстраивает образные полюса своих концепций в русле «инфернальное, демонически-скерцозное – райское, небесное, хоральное». В Финале Второй сонаты (часть, идущая сразу после похоронного марша) создается ощущение мрачного вихря, переданного крайне неустойчивыми звучаниями, которые, подобно главной теме листовской Фантазии-сонаты, выходят далеко за пределы того, что понималось под прекрасным в романтическую эпоху. Шопен читал Данте еще в Варшаве, до знакомства с Листом, отождествлял себя с итальянским поэтом-изгнанником, а

⁹ См.: Loya, Shay: Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition. *Eastman Studies in Music*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011 [18].

¹⁰ Hamilton K. Liszt: Sonata in B minor. Cambridge, 1996 [19].

Делакруа изображал Данте в облике Шопена. Подобные параллели с Данте проводились также в отношении Мицкевича и Листа.

Второе дантовское произведение Листа – его «Данте-симфония» (1856 г.). Если в рассмотренной Фантазии-сонате не был детализирован авторский сюжет, то симфония была призвана отразить все уровни мироздания по Данте. О Сонате можно сказать, что, с одной стороны, разнообразие и контраст образов (особенно мажорная кода) позволяют говорить об отражении всей дантовской Вселенной, но, с другой стороны, большое место любовно-лирических образов позволяет утверждать, что в центре внимания находится рассказ Франчески о ее несчастной любви к Паоло.

В «Данте-симфонии» сначала предполагалось три части, в соответствии со структурой «Божественной комедии»: «Ад», «Чистилище» и «Рай». В процессе работы, возможно не без учета замечаний Вагнера, Лист ограничился только двумя частями: первая часть – «Ад», вторая – «Чистилище». Однако вторая часть завершается хоровым разделом *Magnificat*, заметно контрастирующим предыдущей музыке; этот хоровой раздел в некотором смысле заменяет «Рай» (скорее всего, хорошо известная скромность Листа-композитора не позволила ему написать «музыку Рая»).

Таким образом, структура «Божественной комедии» выступила в роли почти прямой модели листовской «Данте-симфонии». Но интереснее другое: такая структура инспирировала открытый тональный план симфонического цикла, что ранее не встречалось. Первая часть написана в тональности ре минор (как и Фантазия-соната «По прочтении Данте»), вторая начинается в ре мажоре, а завершается в си мажоре, создавая выразительный переход в «другую Вселенную». Подобным приемом впоследствии пользовался Малер – и именно в подобных же случаях (переход в высший, небесно-райский мир): во Второй, Третьей, Четвертой, Пятой, Седьмой симфониях (№№ 2, 3, 4, 5, 7).

Другое необычное решение – форма первой части. Сама по себе форма как раз достаточно обычна – это большая, симфонически развитая трехчастная репризная структура. Но использование такой структуры в первой части симфонии вместо традиционной сонатной идет вопреки всем традициям. Именно сонатная форма всегда выступала в роли действенного, драматического начала в симфонии. Но в данном случае специфика сюжета (эпизод из «Ада» с рассказом Франчески) сделала более уместной именно симметричную репризную форму, поскольку рассказ о любви как эпизод из прошлого возникает среди адского мрака, вне всякого взаимодействия с окружающим «вечно настоящим» ада. Такая модель формы оказалась актуальной для Чайковского в симфонической фантазии «Франческа да Римини» и для Рахманинова в опере с таким же названием. Опять-таки заметим, что это единственный случай подобной структуры в одночастных симфонических произведениях Чайковского, а для оперы в целом, обычно состоящей из множества контрастных эпизодов, данный принцип чрезвычайно редко использовался в качестве ведущего.

В качестве модели «Данте-симфонии» Листа выступила не только структура «Божественной комедии» в целом, но и конкретные строки стихов – как ритмический и смысловой прообраз мелодии. Интересно, что в хоровом финале стихи Данте не поются – там используется текст католической молитвы. Но в ряде тем первой части под нотными строками выписаны стихи Данте, имеющие ключевое значение: «Per me si va nella citta dolente, Per me si va nell' eterno dolore, Per me si va tra la perduta gente!» («Я увожу к отверженным селениям, Я увожу сквозь вековечный стон, Я увожу к погибшим поколениям») [19, с. 1–2]; «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» («Оставь надежду, сюда входящий») [19, с. 2–3]; «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» («Тот страдает высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастьи») [21, с. 41–42].

Наконец, Лист использует те интонационные модели, которые уже присутствовали в его Фантазии-сонате. Идея тритона как опорного материала в симфонии получила значительное развитие, как и движение по звукам хроматической гаммы. Нисходящие хроматические гаммы ритмически организованы так, что небольшие остановки в движении находятся именно на расстоянии тритона. Важно подчеркнуть, что в первой части («Ад») тритон сохраняет свою опорную роль до самого конца, образуя заключительную каденцию: минорное трезвучие $gis - h - dis$ разрешается в тоническое минорное трезвучие $d - f - a$. Тритоновое соотношение двух последних аккордов несколько раньше Лист применил в Сонате си минор – только в Сонате это две мажорные гармонии: $a - c - f$ и тоника $fis - h - dis$. Этот штрих дает дополнительные основания говорить о Сонате как о возможной производной от дантовской модели.

В отличие от двух произведений Листа, так или иначе различными способами охватывающих всю схему мироздания Данте с акцентом на любовной истории Франчески и Паоло, русские композиторы – Чайковский и Рахманинов – сосредоточились только на данном эпизоде. Симфоническая фантазия Чайковского «Франческа да Римини» (1856 г.) – одно из самых ярких оркестровых произведений композитора, хотя и уступающее по популярности увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта». Причина ее несколько меньшей популярности, видимо, как раз и состоит в связанной с поэтической идеей усложненностью выразительных средств. Чайковский использует структурную модель первой части листовской «Данте-симфонии», но создает свою оригинальную концепцию, во многом изменив характер главной героини. Критика Чайковским симфонии Листа не помешала опереться на нее в качестве модели¹¹. В этом нет ничего удивительного. Отвечая Танееву, отметившему во «Франческе» вагнеровское влияние, Чайковский писал: «Замечание, что я писал под впечатлением “Нибелунгов”, очень верно. Я сам это чувствовал во время работы. Если я не ошибаюсь, это особенно заметно в интродукции. Не странно ли, что я подчи-

¹¹ См.: Hamilton K. Liszt: Sonata in B minor. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. С. 12 [19].

нился влиянию художественного произведения, которое мне, в общем, весьма антипатично?» [20, с. 22].

«Франческа» – самое внешне-экспрессивное, диссонантное, «шумное», оглушающее всей мощью оркестра произведение Чайковского. Узловые, опорные моменты в основном совпадают с листовскими: а) жесткий императив в начале; б) адские вихри с повышенной плотностью хроматических интонаций; в) скорбный речитатив в начале среднего лирического эпизода (у Листа его играет бас-кларнет, у Чайковского – кларнет); г) образы любовной лирики.

Наибольшее своеобразие и индивидуальность (в отношении Листа) Чайковский проявил в лирическом центральном разделе. Главное отличие – в характере рассказа Франчески. В симфонии Листа преобладают интонации, характерные для его любовной лирики (сам Чайковский сравнивает листовскую лирическую тему с аналогичной темой из «Мефисто-вальса»), – мажор, томление, полетность... У Чайковского ля-минорная тема рассказа Франчески – одна из самых искренних, экспрессивных (уже не «внешне»!) мелодий во всем его творчестве. По тону она напоминает не любовную лирику, а, скорее, элегическую жалобу: от нее ведут нити к последнему ариозо Лизы из «Пиковой дамы» (тоже ля-минорному). Есть и вторая тема – уже мажорная и страстно-любовная. И обе эти темы подвергаются длительному варьированию с интенсивным нарастанием звучности, с проникновением в них трагических интонаций. В этом – второе главное отличие среднего раздела у Чайковского от листовской модели. Чайковский тем самым, несмотря на репризную трехчастность, которая сама по себе не предрасполагает к особой динамичности формы, наполнил свою Фантазию подлинно симфоническим масштабом развития, а по сути – настоящей разработки, устремленной к новому качеству. Подобное симфоническое развитие позволяет говорить о лирическом эпизоде «Франчески» Чайковского как об одном из ярчайших воплощений не просто любовного экстаза, а *Liebeshod* – идеи, вообще характерной для романтической музыки и наиболее ярко проявившейся в «Тристане» Вагнера.

Еще одно воплощение дантовского сюжета в русской романтической музыке – опера Рахманинова «Франческа да Римини» (1905 г.), появившаяся спустя три года после оперы Э. Направника с таким же названием. Впрочем, опера Направника была написана по трагедии С. Филлиписа «Франческо и Паоло». В четырех действиях оперы подробно представлена вся история влюбленных без адских картин Данте. Обращение Рахманинова именно к Данте поставило его оперу в один ряд с рассмотренными произведениями Листа и Чайковского. Тем более, что, подобно «Тристану и Изольде» Вагнера, все внешнее действие сведено к минимуму, сцены без перерыва перетекают одна в другую. Наличие Пролога и Эпилога, где появляются Данте и тень Вергилия, а хор поет с закрытым ртом, создает музыкальную и ситуационную арку вне собственно действия, придавая черты кантаты или хоровой поэмы. Пролог основан на интонационных моделях, уже освоенных Листом и Чайковским и данных Рахманино-

вым в новом соотношении: доминирование интонаций *lamento* с самого начала (вместо грозного императива); еще гораздо большее уплотнение хроматических малосекундовых ходов, чем у Листа и Чайковского, уплотнение, в том числе, и фактурное (наслоение имитаций, еще более строго последовательное, чем у Чайковского). Даже там, где есть и историческая реальность, и действие, например в первой картине, где Ланчотто Малатеста собирается на войну и перед отбытием беседует с Франчески, несмотря на вполне бытовые ситуации, музыка словно «отравлена» дыханием Ада. Так, дважды (во второй и третьей сценах), сопутствуя возгласам Ланчотто «Проклятье!», в оркестре звучит тема, почти цитирующая главную тему Фантазии-сонаты Листа – и первый раз даже в той же тональности ре минор. А в самом конце сюжетного действия, когда Ланчотто убивает влюбленных, звучит еще одна свободная цитата: нисхождение по тритонам, как в самой первой, вступительной теме Фантазии-сонаты, без перерыва переходящее *attacca* в Эпилог.

Что же касается лирических образов, то Рахманинов дает совершенно новый образ Франчески. Ее лейттема (основа развития во второй картине) – нисходящее движение, сначала постепенное, потом – по пентатонической гамме, и в самом низу – по звукам трезвучия. Нисхождение, мажор, плавное синкопирование создают образ чрезвычайно нежный, хрупкий, ласково-полетный. Специфика оперы позволила не давать рассказ Франчески, а прямо показать ситуацию чтения книги о Ланцелоте, нарастание любовного чувства и его экзотическую кульминацию, прерванную появлением ревнивого нелюбимого мужа. Таким образом, Рахманинов, существенно развивая и динамизируя лирическую тему, опирается на модель Чайковского.

Возможно, что дантовская модель отразилась в творчестве Рахманинова еще как минимум один раз. В симфонической поэме «Остров мертвых» (чем не вариант Ада?), созданной под впечатлением от черно-белой репродукции одноименной картины Бёклина, контрастно к мрачной музыке крайних разделов звучит светлый лирический эпизод, воплощающий, по мысли Рахманинова, жажду жизни. В картине Бёклина нет никаких предпосылок для такого решения. Видимо, живописный первоисточник был дополнен дантовской композиционной моделью, опробованной уже трижды в романтической музыке (Листом, Чайковским и самим Рахманиновым), – рассказ Франчески, обрамленный смертельными ужасами Ада.

Подводя итоги, отметим, что поэзия Данте не просто стала основой и, можно без преувеличения сказать, моделью ряда музыкальных произведений разных жанров, но и, в свою очередь, породила ряд музыкально-языковых моделей, образовавших в музыкальной стилистике романтизма своеобразную зону повышенной напряженности и экспрессии. Эти модели образовали своего рода саморазвивающуюся систему, ставшую общеязыковым достоянием и направляющую мысль композиторов.

Список литературы

1. Barricelli Jean-Pierre. Dante in the Arts: A Survey // *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*. The John Hopkins University Press, 1996. No. 14. P. 79–93.
2. Шушкова О. Данте и музыка композиторов XIX века. Некоторые параллели // *Вестник КемГУКИ*. 2019. № 46. С. 24–32.
3. Асафьев Б.В. Данте и русские композиторы // Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 179–186.
4. Асафьев Б.В. Поэзия Данте в русской музыке // Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 16–179.
5. Бэлза И.Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка. М.: Музыка, 1985. 255 с.
6. Тирдатова Е. Образы Данте у Листа и Чайковского // *Из истории зарубежной музыки*. Вып. 3. М.: Музыка, 1979. С. 5–28.
7. Европейская музыка XIX века. Польша, Венгрия. М.: Композитор, 2008. 528 с.
8. Gibbs Christopher H., Gooley D. *Franz Liszt and his World*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 587 p.
9. Альшванг А.А. Чайковский. М.: Музгиз, 1959. 702 с.
10. Брянцева В.С. В. Рахманинов. М.: Сов. Композитор, 1976. 645 с.
11. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 469 с.
12. Мильштейн Я. Ф. Лист. В 2 т. М.: Музыка, 1971. Т. 1, 863 с.; т. 2, 599 с.
13. Einstein A. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton & Co, 1956. 371 p.
14. Walker A. *Franz Liszt*. In 3 vol. London; New York, 1987. Vol. 1. 484 p. Vol. 2. 656 p. Vol. 3. 624 p.
15. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» // *Лист Ф. Избранные статьи*. М.: Музгиз, 1959. С. 271–349.
16. Herpokoski J., Darcy W. *Elements of Sonata Theory*. Oxford Univ. Press, 2011. 661 p.
17. Мазель Л.А. О художественном открытии // Мазель Л.А. *Вопросы анализа музыки*. М.: Сов. композитор, 1978. С. 137–167.
18. Loya Shay. *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*. Eastman Studies in Music. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011. 368 p.
19. Hamilton K. *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 114 p.
20. Яворский Б.Л. Поэзность // Яворский Б.Л. *Избранные труды*. М.: Сов. композитор, 1987. С. 164–180.
21. Liszt F. *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. Musica: Budapest, 1970. 189 p.

References

(Sources)

Collected works

1. *Evropeyskaya muzyka 19 veka. Pol'sha. Vengriya* [European Music of the 19th Century. Poland. Hungary]. Moscow: Kompozitor, 2008. 528 p.
2. Gibbs, Christopher H., Gooley, D. *Franz Liszt and his World*. Princeton: Princeton University Press, 2006. 587 p.
3. Liszt, F. *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. Musica: Budapest, 1970. 189 p.

Individual works

4. Hamilton, K. *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 114 p.
5. List, F. Berlioz i ego simfoniya «Garol'd» [Berlioz and his symphony “Harold”], in List, F. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Muzgiz, 1959, pp. 271–349. (In Russian)

(Articles from Scientific Journals)

6. Barricelli, Jean-Pierre. Dante in the Arts: A Survey, in *Dante Studies*, with the Annual Report of the Dante Society, 1996, no. 14, pp. 79–93.
7. Shushkova, O. Dante i muzyka kompozitorov XIX veka. Nekotorye paralleli [Dante and 19th-century Composers' Music. Some parallels], in *Vestnik KemGUKI*, 2019, no. 46, pp. 24–32. (In Russian)

(Articles from Proceedings and Collections of research Papers)

8. Asaf'ev, B.V. Dante i russkie kompozitory [Asafiev B. Dante and Russian Composers], in Asaf'ev, B.V. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [On symphonic and chamber music]. Leningrad: Muzyka, 1981, pp. 179–186. (In Russian)
9. Asaf'ev, B.V. Poeziya Dante v russkoy muzyke [Dante's Poetry in Russian Music], in Asaf'ev, B.V. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [On Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka, 1981, pp. 169–179. (In Russian)
10. Loya, Shay. Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition. *Eastman Studies in Music*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011. 368 p.
11. Mazel', L.A. O khudozhestvennom otkrytii [On artistic discovery], in Mazel', L.A. *Voprosy analiza muzyki* [Questions of Music Analysis]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978, pp. 137–167. (In Russian)
12. Tirdatova, E. Obrazy Dante u Lista i Chaykovskogo [Dante's Images in Liszt's and Tchaikovsky's Music], in *Iz istorii zarubezhnoy muzyki. Vyp. 3* [From the History of the Foreign Music. Vol. 3]. Moscow: Muzyka, 1979, pp. 5–28. (In Russian)
13. Yavorskiy, B.L. Poemnost' [Poemness], in Yavorskiy, B.L. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987, pp. 164–180. (In Russian)

(Monographs)

14. Al'shvang, A.A. *Chaykovskiy* [Tchaikovsky]. Moscow: Muzgiz, 1959. 702 p. (In Russian)
15. Bryantseva, V.S. V. *Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 645 p. (In Russian)
16. Belza, I.F. *Istoricheskie sud'by romantizma i muzyka* [Historical destinies of Romanticism and Music]. Moscow: Muzyka, 1985. 255 p.
17. Einstein, A. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton & Co, 1956. 371 p.
18. Hepokoski, J., Darcy, W. *Elements of Sonata Theory*. Oxford Univ. Press, 2011. 661 p.
19. Keldysh, Yu. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and his Time]. Moscow: Muzyka, 1973. 469 p.
20. Mil'shteyn, Ya. *F. List. V 2 t.* [F. Liszt. In 2 vol.]. Moscow: Muzyka, 1971. Vol. 1. 863 p.; Vol. 2. 599 p.
21. Walker, A. *Franz Liszt*, in 3 vol. London; New York, 1987. Vol. 1. 484 p.; Vol. 2. 656 p.; Vol. 3. 624 p.