

## Сибирцева Вера Григорьевна

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Россия, 603014, Нижний Новгород, Сорновское ш., 30  
vsibirtseva@hse.ru

## Музыкальность поэзии Клопштока

**Для цитирования:** Сибирцева В.Г. Музыкальность поэзии Клопштока. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (4): 692–709.  
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.403>

В статье анализируются семантические и структурные особенности поэзии Фридриха Готлиба Клопштока, демонстрирующие связь всего творчества выдающегося немецкого поэта с музыкой. Поэзия Клопштока адресована слушателю, а не читателю, она должна была звучать в декламации или в песне. Сложная и многомерная музыкальность произведений Клопштока осталась непонятой современниками и ближайшими потомками, считывавшими только поверхностный, сюжетный пласт его поэзии. Композиционная связь религиозной эпопеи *Мессиада* с симфонией начинает изучаться только в XX в., исследователи выдвигают понятие «сюжет чувства» в отличие от привычной трактовки сюжета как цепочки событий. Структурное подобие симфонии в эпопее Клопштока и использование приема диссонанса являются наиболее яркими проявлениями музыкальности. *Мессиада* как факт литературной не могла остаться за пределами внимания русских читателей. При этом невозможность услышать музыку стиха *Мессиады* сделала ее текст тяжелым и в русских переводах. До настоящего времени читается и цитируется лишь короткий отрывок эпопеи в переложении В. А. Жуковского. Поэзия Клопштока по-настоящему оживала для потомков только в музыкальном сопровождении. Композиторы-современники сохранили мелодичность стихов Клопштока, украсив декламацию музыкальным аккомпанементом. Однако к началу XIX в. вокальная музыка стала менее зависимой от текста, и уже в песнях Ф. Шуберта наблюдается иное соотношение музыки и слова: эмоциональные и наполненные смыслом строки гармонично сопровождает самодостаточная и равноправная музыка. Шуберту удалось передать богатую палитру чувств, заключенную в лирике Клопштока, и преодолеть очевидные трудности его поэзии — отсутствие рифмы и регулярного слогового ударения. Песни Шуберта на стихи Клопштока входят в вокальный репертуар и сегодня. Более того, они становятся новым источником переводов произведений Клопштока на русский язык в XX в. Шуберт освежает восприятие лирики Клопштока и возвращает его имя в культуру.

*Ключевые слова:* Клопшток, Шуберт, свободные ритмы, музыкальность поэзии.

### Введение

В России Фридрих Готлиб Клопшток (1724–1803) как лирик известен мало. Величие его имени затмило для историков литературы реального человека и автора: выдающийся немецкий поэт, отец романтизма, создатель национальной религиозной эпопеи, родоначальник немецкого гекзаметра... На протяжении двух веков в Клопштоке видели преимущественно «священного песнопевца или ветхозавет-

ного пророка» [Каченовский 1808], почетные титулы сковали его, как толстый лед — глубокое озеро. И надо немало усилий, чтобы пробить этот лед, чтобы увидеть в хрестоматийно-затертом имени — живое.

Долгое время почитательно-равнодушное отношение к произведениям Клопштока сохранялось и среди его соотечественников, хотя еще Ф. Шиллер заметил, что «в роде сентиментальном» мало кто из поэтов может сравниться с Клопштоком, создавшим «все, чего можно достигнуть на почве идеального, вне границ живых форм и вне области индивидуального» [Шиллер 1957: 429]. Значительно большее внимание творчеству немецкого поэта стало уделяться в XX в.: наряду с глубокими исследованиями семантики религиозно-философской лирики Клопштока [Siegmond-Schultze 1978; Hahn 1984; Rülke 1991], а также ритма и стиля поэзии Клопштока [Hilliard, Kohl 1995; Jacob 1995] появились работы, посвященные пограничным явлениям, в частности влиянию музыки XVIII в. на его произведения в целом. Профессор Оксфордского университета К. Коль, автор подробной биографии Клопштока, была одной из первых, кто обратил внимание на связь поэзии Клопштока и музыки [Kohl 1990]. Своеобразным промежуточным итогом можно считать сборник «Klopstock und die Musik» («Клопшток и музыка») [Jahrbuch 2005], который был издан по итогам международной конференции «Средневековая музыка барокко», к 200-летию со дня смерти Клопштока. Ежегодник с разных позиций затронул вопросы взаимосвязи творчества Клопштока и музыки. Значительная часть докладов была посвящена музыкальным интерпретациям эпопеи «Мессия», лирических стихотворений и драматических произведений Клопштока (M. Marx-Weber, M. E. Amtstätter, H. W. Schwab, A. Waczkat). Исследования переписки Клопштока с его современниками раскрывают тесную связь Клопштока с музыкальным миром Гамбурга и Вены, а также заинтересованность самого поэта в том, чтобы его стихи были положены на музыку (K. Hilliard, K.-P. Koch, D. Borchmeyer, K. Magvas). Отдельные доклады были посвящены песням Шуберта на стихи Клопштока (H.-J. Hinrichsen) и особенностям звучания поэзии Клопштока (K. Magner). Заметим, что доклады «Klopstocks Lyrik im Werk Franz Schuberts» (H.-J. Hinrichsen, «Лирика Клопштока в творчестве Шуберта») и «Klopstock — Poeta musicus» (D. Borchmeyer, «Клопшток — Poeta musicus») инспирировали написание настоящей статьи и заставили задуматься над вопросом, возможно ли передать музыкальные особенности произведений Клопштока в русской культуре.

В русской рецепции<sup>1</sup> творчество Клопштока не исследовалось с точки зрения музыкальности, его произведения практически не переводились (из всего колоссального наследия немецкого поэта за 250 лет на русском языке появилось не более 20 его сочинений: некоторые полностью, другие только в отрывках). Замечание В. А. Жуковского о том, что в поэзии переводчик — соперник, справедливо и в отношении музыкальности. От мастерства переводчика зависит, почувствует ли читатель иной культуры отсылки к музыке, которые вложил в свои произведения автор. Но разговор о музыкальном потенциале переводов должен следовать за анализом

<sup>1</sup> Наиболее значительные работы по исследованию творчества Клопштока появились в середине XX — начале XXI в. Обзорные энциклопедические статьи Б. И. Пуришева и Б. Г. Геймана являются наиболее информативными [Пуришев 1931; Гейман 1963], отдельными аспектами занимались Г. В. Синило, С. И. Голубев (метрические эксперименты в стихе, связь поэзии Клопштока с псалмами [Синило 2019]; драматическая трилогия о Германе в исторической перспективе [Голубев 2014]).

художественных особенностей оригиналов. На примере оригинальных произведений Клопштока, которые известны русскому читателю в переводах (религиозной эпопеи «Мессиада» и лирических стихотворений, положенных на музыку Шубертом), рассмотрим влияние музыки на творчество выдающегося немецкого поэта.

## Музыкальное искусство в культуре второй половины XVIII — начала XIX в. и его отражение в творчестве Клопштока

Слово, в особенности поэтическое, объединяет с музыкой звучание и возможность непосредственного воздействия на сферу чувств человека. Во все времена взаимовлияние поэзии и музыки привлекало внимание ученых. В культуре XVII и XVIII вв. отношении к музыкальному и словесному искусствам определялось эстетикой барокко и Просвещения.

В искусстве барокко перед музыкой ставились те же задачи, что и перед риторикой: *docere, delectare, movere* (учить, услаждать, волновать). Впервые они были сформулированы в трактате «Оратор» Цицерона [Цицерон 1972], а в эпоху барокко важнее оказалась способность музыки и слова наиболее сильно воздействовать на человека, потрясать его. Историк и теоретик музыки Б. В. Асафьев (1884–1949), занимавшийся вопросами музыкальной формы, назвал риторику чрезвычайно важным фактором, оказавшим влияние на развитие музыкального выразительного языка: «Различие между камерными и концертно-симфоническими формами музыки в сильной степени покоится на присутствии или отсутствии момента риторической направленности» [Асафьев 1968: 57]. При этом в XVII–XVIII вв. осведомленность об ораторском искусстве была обязательной для композиторов. В журнале «Der critische Musicus» 1738 г. авторитетный музыкальный критик И. А. Шейбе (1708–1776) писал, что невозможно трогательно и выразительно сочинять, не зная правил ораторского искусства [Der critische Musicus]. Инструментальную музыку и поэзию XVIII в. сближали две особенности: необходимость исполнения произведений на публике и стремление вызвать эмоциональную реакцию на услышанное. При этом инструментальная музыка, в отличие от вокальной, воспринималась как иллюстрация к тексту.

В вокальных сочинениях главная роль отводилась искусству слова. Клопшток разделял такую точку зрения на вокальную музыку. В своем трактате о разумном устройстве управления государством «Немецкая республика ученых» он специально останавливается на роли поэта и музыканта в просвещении населения. Рассуждая о соотношения текста и музыки в песне, Клопшток указывал, что лучше будет чаще обращать внимание на пение, чем на инструменты: «Nur guter Rath ist es, wenn wir noch sagen, daß ihr wohl thut, wenn ihr öfter für den Gesang als für die Instrumente setzt» (Хорошим советом было бы наше замечание, что вам будет только во благо чаще обращать внимание на пение, а не на инструменты<sup>2</sup>) [Klopstock 1774].

Известно, что в изданиях песен Клопштока на титульном листе нередко давалась специальная помета: «Для декламации в сопровождении оркестра»<sup>3</sup> [Kremer 2005: 256]. По всей видимости, Клопшток опирался на понимание декламации, при-

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод автора настоящей статьи, если не указано иное.

<sup>3</sup> Здесь и далее курсив автора настоящей статьи, если не указано иное.

шедшее из области музыковедческой терминологии и вобравшее в себя риторические фигуры и приемы. Декламацию театральную, сценическую, он считал грубой и негибкой, это убедительно доказывает историк театра И. Биргфельд на примере оды Клопштока «Теопе» (1769 (?)), первые строфы которой посвящены этому виду декламации:

Still auf dem Blatt ruhte das Lied, noch erschrocken  
Vor dem Getös' des Rhapsoden, der es herlas,  
Unbekannt mit der sanftern Stimme  
Laut, und dem vollern Ton [Klopstock 1798].

(Тихо покоилась песня на листе, еще напуганная завыванием рапсода, прочитавшего ее громко, во весь голос, не знакомого с нежными интонациями.)

В статье о видах декламации и революции чтения Биргфельд подробно останавливается на причинах яркой и относительно кратковременной популярности произведений Клопштока: вместо того чтобы подстраиваться под «тихое» чтение (чтение глазами), Клопшток активно декламирует свои стихи и поощряет их публичное чтение друзьями и поклонниками. Пиком «борьбы за чтение вслух» Биргфельд называет 1770 год, когда в Гамбурге Клопшток основывает общество любителей чтения и активно участвует в его деятельности [Birgfeld 2008: 106]. Исследование Биргфельда подтверждает наши предположения, что Клопштоку была ближе декламация музыкальная, естественная и проникновенная, а не нарочито-пафосная театральная. Музыкальная декламация, согласно энциклопедии Д'Алямбера и Дидро, определялась как «*que l'expression en chant du sentiment qu'expriment les paroles*» (напевное выражение чувства, высказанного словами) [D'Alembert, Diderot 1751]. Чувства следовало выражать нежным голосом, пластичным интонированием текста — неудивительно, что в песнях Клопшток педантично добивался следования его поэтической интонации, о чем свидетельствуют сохранившиеся письма поэта композиторам-современникам [Kohl 2005: 78] и нотная запись песен (например, песенный сборник на музыку Глюка, в котором после заголовка непременно был указан метрический рисунок стиха).

Оды Клопштока неоднократно были положены на музыку, однако в творческом наследии поэта не им отводится ведущая роль. Главный труд всей жизни Клопштока — стихотворная эпопея «Мессиада», а также подавляющее большинство его лирических стихотворений не были предназначены для исполнения в музыкальном сопровождении. «Мессиада» и многие оды считаются трудными для понимания, но именно в них Клопшток пытается словесными средствами запечатлеть новые веяния, характерные для инструментальной музыки. Иными словами, интонационный рисунок произведений Клопштока отсылал к музыкальной интонации. Ключ к пониманию стихотворного текста Клопштока — музыкальная декламация.

Музыкальность в XVIII в. подразумевала «сказанность», а не утаивание. Расчлененность, ясность, «сказуемость» вокальной музыки восходила к риторике. Инструментальная музыка, не опиравшаяся на слово, тяготела к идеям соразмерности и порядка, характерным для точных наук. Разные виды и жанры искусства были открыты для диалога с наукой. Мостиком между этими сферами выступала кон-

цепция теодицеи — учиняемой Богом всеобщей гармонии. Так, немецкий философ и ученый-энциклопедист Г.В. Лейбниц (1646–1716) в предисловии к «Опыту теодицеи...» подчеркивал, что главным для музыки, как и для живописи, было стремление к гармонии, божественному порядку: «Порядок, соразмерность, гармония восхищают нас, живопись и музыка служат их выражением; но Бог есть всецело порядок, он всегда сохраняет правильность соотношений и производит всеобщую гармонию: все прекрасное есть изливание его лучей» [Лейбниц 1982: 51].

Ко второй половине XVIII в. музыкальные понятия начинали проникать в смежные области научного знания и влиять на них. Возникали союзы разных наук, например музыковедения и физиологии. Нервная система человека уподоблялась музыкальному инструменту, который можно особенным образом настроить, приблизившись тем самым к гармонии мира. Еще в середине XVII в. французский математик и теоретик музыки М. Мерсенн (1588–1648) в фундаментальном труде «Всеобщая гармония» («*Harmonie universelle: Contenant la théorie et la pratique de la musique*») писал о связи музыкального ритма и человеческого организма: «Отбивание такта и его регуляция берут свое начало, скорее всего, от биений сердца, пульса или артерии» [Mersenne 1636/37]. Лейбниц также соотносил музыку с неосознанным стремлением к счету: «Музыка чарует нас, хотя красота ее состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно совершает» [Лейбниц 1989: 412]. Строгая метрика в музыке и поэзии, как и пропорциональность в живописи, способствовали достижению гармонии как соразмерности. Однако четкая метрическая основа придавала песням и стихам излишнюю монотонность и ослабляла внимание слушателей. Привлечь внимание публики можно было только одним способом: нарушить упорядоченность ритма и тем самым сломать привычные рамки восприятия произведения.

Именно ритм и темп произведения становятся у Клопштока основой для «перевода» словесного текста на музыкальный язык. Он отталкивается от общепринятого, «правильного», гармоничного звучания и стремится пробудить эмоции слушателя неожиданными поэтическими приемами. Ускользящую эмоциональность стиха, передающуюся только в устном воспроизведении, поэт пытается сохранить в сложном синтаксисе, многочисленных анжамбеманах, внезапных паузах. Возможно, именно в своеобразном темпо-ритмическом строении стиха кроется объективная трудность поэзии Клопштока, если читать его произведения глазами. Оды Клопштока и его эпопею «Мессиада» надо воспринимать на слух, как музыкальные инструментальные произведения: симфонию, сюиту и т. п. Декламация позволяет Клопштоку достичь желаемой полноты восприятия: в песнях — оставаясь в рамках риторической традиции барокко, а в «Мессиаде» — преодолевая регламентированную гармонию Просвещения.

## Роль музыки в жизни и творчестве Клопштока

Мир вокруг Клопштока был наполнен словом и музыкой. Поэт получил образование в престижной княжеской школе северной Германии — Шульпфорте, учебном заведении, известном своей гуманистической направленностью. Ее выпускниками позднее были философы И. Г. Фихте и Ф. Ницше. Риторика, латинская грамматика,

чтение Гомера и Вергилия на языке оригинала, изучение Библии составляли фундамент обучения. Образование, сконцентрированное на искусстве слова, было для Клопштока не ограничением, а источником вдохновения: «Für Klopstock allerdings war diese Konzentration auf die Kunst des Wortes nicht Beschränkung, sondern Inspiration» [Kohl 2000: 28] (Для Клопштока эта концентрация на искусстве слова была, во всяком случае, не ограничением, а инспирацией), — уточняет Коль в своем биографическом исследовании. В студенческие годы Клопшток познакомился с трудами литературного критика и реформатора немецкого языка И. К. Готшеда (1700–1766), изучал риторику, теологию, филологию, но уже тогда он видел себя только поэтом [Kohl 2000: 32].

Гимны и оды Клопштока, а также его эпопея «Мессиада» (каждая из двадцати частей которой обозначена как «песнь») демонстрируют нам, насколько тесно для поэта были связаны звучащее слово и музыка. Не случайно первая строка эпопеи — «*Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung...*» — начинается с призыва к бессмертной душе: «*Воспой, бессмертная душа, искупление грешных человеков*» (пер. А. Кутузова) [Клопшток 1785–1787: 5]. Произведения Клопштока, как уже отмечалось, были предназначены для чтения вслух. В процессе «тихого» чтения глазами ускользали интонационные авторские акценты, которые можно было расставить голосом. При этом мелодичность поэзии Клопштока была живой и органичной: «*Componiren soll ich das? Das ist schon Musik*» (Я должен это положить на музыку? Это уже музыка) — так якобы высказался о музыкальной самодостаточности гимнов Клопштока его современник, теоретик музыки и композитор И. А. П. Шульц (1747–1800) [Hilliard, Kohl 1995: 68]. Музыка и декламация усиливали и размывали друг друга в текстах Клопштока. Создается ощущение, что, по представлениям Клопштока, слово произнесенное должно было заменить собой музыку, полностью взять на себя ее функции.

«*Ich bin ein sehr verliebter Liebhaber der Musik*» (буквально: я очень влюбленный поклонник музыки), — читаем мы в письме Клопштока к его современнице и душевному другу, немецкой переводчице А. Ц. Амброзиус (1747–1820) [Klopstock 1981: 1049]. Поэт называет себя поклонником музыки — *der Liebhaber*. Вольность современных нравов, невозможная в XVIII в., позволяет нам обратиться и к другим значениям этого слова: любовник, воздыхатель, ухажер. Именно такая неоднозначная игра слов в немецком языке (*verliebter Liebhaber* — ‘влюбленный поклонник, любовник’) характеризует неравноправные отношения поэта с музыкой, которая пронизывает его лирику: глубоко чувствовавший музыку Клопшток писал о себе, что не умеет петь и музицировать:

*Und ob ich gleich selbst weder spiele noch singe, so habe ich doch einen Flügel... Ich singe wohl bisweilen ein wenig mit, wenn es leicht ist, was gesungen wird* [Klopstock 1981: 36] (И хотя сам я не музицирую и не пою, у меня есть рояль... Я могу подпевать тому, что не трудно в исполнении).

Отсутствие музыкального образования не помешало поэту сделать музыку частью своей жизни. Клопшток состоял в оживленной переписке с известным венским композитором К. В. Глюком, общался с музыкантами и композиторами музыкального круга Гамбурга, душой которого был композитор и капельмейстер Г. Ф. Телеман,

специально приезжал из Копенгагена в Мангейм на выступления славившегося на всю Европу оркестра под управлением К. Каннабиха (1731–1798). Вторая супруга Клопштока была певицей и исполняла в том числе песни на его стихи. «Жена его любила петь, а он страстно любил жену и музыку», — писал И. М. Муравьев-Апостол (1762–1851), заезжавший в период своей дипломатической службы в гости к немецкому поэту в Альтону [Муравьев-Апостол 2002: 90]. Исследователи упоминают более двадцати композиторов второй половины XVIII в., знавших Клопштока лично или знакомых с ним по переписке; только за время жизни немецкого поэта на музыку было положено более семидесяти его произведений [Koch 2005: 58].

При этом в поэтическом наследии Клопштока мало произведений, обращенных к музыке напрямую, и лишь одна ода называется «Die Musik» («Музыка»). Построив оду на чередовании вопросов, Клопшток словно задает их читателю: только лишь смертные могут наслаждаться чистой радостью музыки, одни лишь голоса способны к пению?

Sterbliche nur genössen der Freuden froheste, reinste,  
Sie allein die Musik? <...> hätten  
Stimmen allein zu Gesang?

(Только одни смертные наслаждались бы самыми счастливыми, самыми чистыми радостями, музыки? <...> Лишь (у них) были бы голоса для пения?)

И сам же отвечает на эти вопросы: не заблуждайтесь! Музыка пронизывает природу, придает гармонию всему миру, видимому и невидимому, буря рокочет в унисон с мировым океаном, звучанию музыки радуются и в небесных сферах:

Irrt doch nicht so! Es freut nicht allein in den Sternen; es freuet  
Auch in dem Himmel Musik [Klopstock 2013: 238].

(Не заблуждайтесь так! Не только на звездах, но и на небе радуются музыке.)

Декламация акцентировала музыкальное начало в словесном тексте. Но постигнуть сложный новаторский язык Клопштока впервые удалось лишь в конце XVIII в. Шиллер — поэт, философ и теоретик искусства — в примечаниях к статье «О наивной и сентиментальной поэзии» назвал Клопштока поэтом по преимуществу музыкальным. Он заметил, что поэзия Клопштока не нуждается в определенном предмете, передавая душевное состояние подобно искусству звуков, «не овладевая для этого силой воображения через посредство определенного объекта». Иными словами, музыка в его поэзии субъективна, идет от «я», прорывается изнутри [Шиллер 1957: 429].

Примером музыкальной экспрессии, которую невозможно разложить на составляющие, может служить ода Клопштока «Цюрихское озеро». Само озеро является только импульсом для выражения лирического «я»: ода представляет собой разговор с персонифицированными Радостью, Дружбой, грядущей Славой. Ода не поддается сюжетному пересказу, она построена на восторженных чувствах и переживаниях лирического героя. По словам Шиллера, воздействие поэзии Клопштока

было не последовательно-постепенным (как при созерцании живописного полотна или скульптуры), а одномоментным, всеобъемлющим — подобно воздействию музыки [Шиллер 1957: 430].

О музыкальном воздействии поэзии Клопштока на человека красноречиво написал И. В. фон Гёте в романе «Страдания юного Вертера». Вертер повествует о пронесшейся грозе: стоящая у окна Лотта «как бы бессознательно, коснулась... правой рукой моего плеча и произнесла: “Клопшток!” Мгновенно вспомнил я чудную оду и, полный ощущений, пробужденных ее намеком, не выдержал, наклонился, поцеловал ее руку». Эмоциональный подъем, возникающий у героев романа, сразу ассоциируется и у читателей с одой Клопштока «Весеннее празднество», описывающей буйство природы и торжество жизни [Гёте 2001: 38].

Клопшток обладал даром в слове передавать ощущения, которые вызывает музыка. Однако с уходом декламации из публичной жизни и распространением произведений, которые следовало читать про себя, эпопея Клопштока утратила магическое воздействие на публику. Переставший быть слушателем читатель не мог уловить связь «Мессиады» и лирических стихотворений Клопштока с музыкой и декламацией.

### Музыкальные особенности «Мессиады» и связь эпопеи с симфонией

Религиозная эпопея «Мессиада» объективно является известным и одновременно самым трудным для восприятия произведением Клопштока. Авторы полных переводов на русский язык (прозаическая «Мессия» А. В. Кутузова и Н. А. Бекетова 1787–1820 гг. и стихотворная «Мессиада» С. И. Дмитриева 1860 г.) смогли передать только содержание и сохранить сюжетную канву оригинала. Художественные особенности эпопеи, маркирующие ее ориентированность на декламацию, не находят отражения в переводах. Между тем темпо-ритмические характеристики «Мессиады» определяют особенности композиции и звучания эпопеи, а также расставляют семантические акценты. Варьируя темп и ритм, Клопшток стремился уйти от предсказуемости восприятия его поэзии, нарушить строгую упорядоченность, охватившую музыку и поэзию к середине XVIII в. Усложненный синтаксис в эпопее создавал своеобразный темп развертывания произведения, а словное ударение формировало новый метрический рисунок, отклоняющийся от остигатного ритма в музыке и в традиционном для XVIII в. стихосложении.

Можно предположить, что Клопшток обратился к приему диссонанса, пришедшему в поэзию из музыки, чтобы нарушить плавность и монотонность декламации. Швейцарский литературовед и музыковед Б. Превишич полагает, что диссонанс у Клопштока является ярким внешним и при этом немзыкальным, немелодичным признаком поэзии [Previšić 2018]. В статье «Гармония и мелодия у Клопштока» он рассуждает о том, что в XVIII в. дисгармоничность человека противопоставлялась правильному порядку мироздания — *гармонии* (созвучию, согласованности звуков) мира, созданному при помощи *темперации* — соразмерности, надлежащей организации. Голос, звучащий в музыкальном сопровождении, помогал преодолеть несовершенство мира, нужно было только найти верный, правильно рассчитанный *тон*. По мнению Превишича, стихи Клопштока диссонируют, выбиваются из общего звучания и не имеют отношения к музыке [Previšić 2018].

Однако трудно согласиться с таким узким пониманием музыкального выразительного приема (только как способа нарушения благозвучия). Современное определение диссонанса как негармоничного сочетания нескольких звуков в музыке или неточной рифмы в поэзии не совпадает с его пониманием в XVIII в. Обратимся к словарю «Всеобщая теория изящных искусств» швейцарского эстетика И. Г. Зульцера (1720–1779), который акцентирует внимание на функциональности диссонансов:

*Also kann man überhaupt sagen, daß die Dissonanzen viel Lebhaftigkeit in die Musik bringen, und wichtige Hülfsmittel zum guten Ausdruck sind; da sie enge Verbindungen, Aufhaltungen, Verwicklungen, Erwartungen und Täuschungen des Gehörs erweken* [Sulzer 1771] (В целом можно сказать, что диссонансы приносят в музыку оживленность, являются важным средством выражения и пробуждают тесные связи и ожидания, создают приостановки, запутанности и обманчивое восприятие слуха).

Именно эффекта напряжения, неожиданности добивался Клопшток, используя в «Мессиаде» сложный синтаксис, и тем самым создавал прерывистый ритм эпопеи, повышал ее экспрессивность.

Нельзя не заметить, что в перенасыщенной эмоциональности «Мессиады», о которой пишут многие исследователи, мы вновь наблюдаем влияние музыки. Декламация поэтического произведения схожа с исполнением музыкального инструментального сочинения. Опытный декламатор, как дирижер, управляет движением произведения навстречу слушателям и расставляет семантические акценты. Документально подтвержден факт, что Клопшток неоднократно приезжал в Мангейм на концерты симфонического оркестра и восхищался сложной манерой исполнения произведений [Merck 2007: 547]. В исполнительской манере Мангеймского оркестра современники особо отмечали мелодические обороты, построенные на паузах, — «Mannheimer Seufzer» («мангеймские вздохи»), характерные для музыкальной школы композитора и дирижера Яна Стамица (1717–1757) [Schneider 1965: 113]. На фоне достаточно единообразной (для восприятия человека XX–XXI вв.) музыки XVIII в. вздохи — неожиданное замирание, схожее с ритмическими «качелями», — придавали живость симфониям Стамица [Riemann 1978]. Мангеймские вздохи нарушали риторическую заданность в музыке и являлись не чем иным, как еще одним проявлением диссонанса: «задержку гармонии, которую ожидает ухо и которая становится более привлекательной из-за задержки», о чем мы также читаем у Зульцера [Sulzer 1771].

В «Мессиаде», по аналогии с симфонией, Клопшток добивается смены темпа и создает неожиданные задержки синтаксическими средствами. Например, странненькие монологи героев, утяжеленные причастиями, перемежаются короткими восклицаниями. Мы наблюдаем также переносы со строки на строку, тем самым усиливается драматизм повествования.

Так, например, во второй песни сидящий у подножия трона одинокий и печальный Аббадона вспоминает свой разговор с ангелом. Медленно разворачивающееся описание постепенно ускоряет темп, короткие паузы сдерживают накал чувств. Интонация повышается, чтобы замереть и затем разрешиться короткими вопросами:

Hier noch wollt' ihn sein Freund mit Blicken drohender Liebe  
Fortzueilen bewegen; allein, von künftiger Gottheit  
Trunken, erkannt' Abbadona die vormals mächtigen Blicke  
Seines Freundes nicht mehr. <...>  
Damals besprachen sie sich mit angeschaffner Entzückung  
Unter einander: „Ach, Seraph, was sind wir? Woher, mein Geliebter?  
Sahst Du zuerst mich? Wie lange bist Du? Ach, sind wir auch wirklich?“  
[Klopstock 2014].

(Мчится, не внемля прискорбной, грозящей любви Абдиила;  
Тьмой божества отуманенный, взоров молящих не видит;  
Друг позабыт...  
...В восторге рожденья  
Все вопрошали друг друга: «Скажи, серафим, брат небесный,  
Кто ты? Откуда, прекрасный? Давно ль существуешь, и зрел ли  
Прежде меня? О! поведай, что мыслишь? Нам вместе бессмертье»  
(пер. В. А. Жуковского) [Жуковский 1959].)

Следует подчеркнуть, что использованный Клопштоком прием диссонанса — музыкального выразительного средства — совершенно нивелируется при чтении про себя. Мессиада начинает звучать только в декламации, когда чтец может варьировать темп эпопеи и голосом выделять наиболее значимые места.

Первые песни «Мессиады» сделали Клопштока невероятно популярным в Европе, а позже и за ее пределами. Но постепенно интерес к эпопее угас. Публикация «Мессиады» сделала ее доступной большому количеству читающей публики, в то время как текст писался для слушателей. Эпопею называли скучной, затянутой, монотонной. Желаемый эффект эмоционального воздействия вступил в явное противоречие с ожиданиями читателей, которым был хорошо известен сюжет эпопеи, связанный с падшим и раскаявшимся ангелом. Несомненные новаторские достоинства «Мессиады», заключавшиеся в композиционно и стилистически концентрированной экспрессивности, были по достоинству оценены только в XX в.

## Песни на стихи Клопштока

В отличие от «Мессиады», которую современники читали, но не читали, сентиментальные оды и гимны Клопштока пользовались значительно большей популярностью. Лирические произведения Клопштока требовали менее продолжительного эмоционального напряжения, сюжетная линия в одах была хорошо обозримой. Выдающиеся немецкие и австрийские композиторы, среди которых Г. Ф. Телеман (1681–1776), К. В. Глюк (1714–1787), К. Г. Нефе (1748–1798) и И. фон Беке (1733–1803) и, наконец, Ф. П. Шуберт (1797–1828), создали песни на тексты гимнов Клопштока. Иными словами, для читателя и слушателя середины XVIII — начала XIX в. имя Клопштока во многом было связано с лирической поэзией.

В соответствии с представлениями Клопштока об исполнении его стихов под музыкальный аккомпанемент словесная семантика была важнее музыкальной: «Die Musik, welche Worte ausdrückt, oder die eigentliche Musik ist Declamation» (Музыка, выражающая слова, или собственно музыка — это декламация), — подчеркивает

Клопшток в «Немецкой республике ученых» [Klopstock 1774]. Сохранилось письмо Клопштока к его современнику, драматургу Г. Ф. фон Герстенбергу (1737–1823), в котором поэт приводит отрывок из своей оды и дает точно указанную длительность каждого слога: этим указаниям должен был следовать потенциальный сочинитель будущей музыки на его стихи. Таким образом Клопшток пытался интонационно выделить самое важное в своих произведениях и избежать затягивающей монотонности стиха.

Одной из самых творчески плодотворных оказалась встреча с Глюком, написавшим музыку к одам Клопштока «Летняя ночь» и «Ранние могилы». Эти произведения исполняются и в XX в. Музыка в песнях Глюка следует за текстом, в полном соответствии с пожеланиями Клопштока и рекомендациями «Нового трактата о правилах сочинения музыки» французского теоретика музыки эпохи барокко Шарля Массона (1660–1725). В вокальных сочинениях Массон отдавал приоритет голосу, а не музыке. Массон апеллировал к мастерству композитора и подчеркивал, что музыка должна соответствовать словам, а разумно подобранное разнообразие музыкальных приемов поможет декламации следовать душе от одной страсти к другой [Schweizer 2016: 35]. Музыка Глюка украшает оды Клопштока, но находится как бы в тени текста. Глюк позволяет себе не более двух-трех тактов вступления, а далее музыкальное сопровождение отходит на второй план и не заслоняет собой слова.

Мы видим, что в отношении к песенной музыке Клопшток не выходит за рамки риторической традиции: в песнях, написанных на слова Клопштока в XVIII в., нет ничего экспериментального. Ритмическое и интонационное новаторство в его произведениях в полной мере проявляется там, где слово выступает соперником музыки и текст вбирает в себя музыкальные выразительные приемы.

Но уже в конце XVIII в. представление о соотношении инструментальной музыки и поэзии в вокальных произведениях настолько изменилось, что песни Глюка и Нефе на стихи Клопштока утратили свою популярность. При этом звуковое богатство и сентиментальная направленность продолжали привлекать внимание композиторов к лирике немецкого поэта.

Заметим, что к диссонансу имеют отношение не только синтаксически-композиционные, но и метрические характеристики поэзии Клопштока. В середине XVIII в. строгое чередование ударных и безударных слогов считалось нормой. Правила стихосложения, описанные в трактате И. К. Готшеда «Опыт критической поэтики для немцев» и означавшие триумф формы над бесформенным [Готшед 1962], ограничивали Клопштока в самовыражении, и он создавал свои стихотворные размеры, созданные по античным образцам и основанные на неслоговом ударении.

Нерегулярные метры Клопштока, позже получившие общее название *Freie Rhythmen* (свободные ритмы), мы можем считать одним из проявлений диссонанса в понимании Зульцера, который писал о нарушении привычного, бездумного восприятия текста. Отсутствие рифмы и нестрогий метрический рисунок нередко воспринимались современниками скорее как недостаток поэзии Клопштока. Сохранились свидетельства, согласно которым и ближайшие потомки считали гимны Клопштока немзыкальными, а самого поэта называли нечувствительным к немецкой песне:

*Klopstock selbst hatte durchaus kein Ohr und also auch keine Brust und keinen Mund für das deutsche sangbare Lied. Seine von früher Jugend an gepflegte Antipathie gegen den Reim... Dem reimlosen Klopstock zu Ehren wurden die Anacreontiker ungereimt [Müller 1827]* (У самого Клопштока не было абсолютно никакого слуха, а значит, и понимания немецкой песни, которую можно было бы петь. Его культивировавшаяся с ранней юности антипатия к рифме... В честь безрифменного Клопштока анакреонтики перестали писать в рифму).

Сентиментальность, свойственная лирике Клопштока, совпала со стремлениями композиторов начала XIX в. передать оттенки личного восприятия окружающего и преодолеть ограничения риторической традиции. Одновременно вокальная музыка становилась все менее зависимой от текста, в ней заметно усиливалась и даже получила самостоятельную ценность собственно музыкальная эстетическая сторона: «В противоположность предшествовавшей ориентации музыки на ораторское искусство и риторику возникает свободный альянс равных в своих правах искусств с тенденцией даже возвышения музыки над поэзией», — читаем мы в исследовании о западноевропейской музыке московского искусствоведа О.И. Захаровой [Захарова 1983: 20]. Соответственно, изменилось представление о соотношении голоса и инструментальной музыки в песне. Завершалась эпоха литературоцентризма. Логизированная семантика понятия заменялась семантикой музыкальной.

Франц Шуберт — выдающийся композитор периода романтизма — привнес в оды Клопштока иную музыкальность. Мелодия в песнях Шуберта яркая, изящная и развитая, она не сопровождает текст и не оттеняет его, а является самодостаточной и равноправной. Молодой австрийский композитор, работавший над текстами Клопштока в 1815–1816 гг., подарил им новую жизнь и вернул их в музыкальный исполнительский репертуар.

Самые известные песни на стихи Клопштока («Венок из роз», «Летняя ночь», «Бесконечному», «Сельма и Сельмар») принадлежат именно Шуберту, работавшему над текстами немецкого поэта в 1815–1816 гг. При жизни Клопштока музыкальное сопровождение к этим одам писали Глюк, Нефе, Шульц, Беке — выдающиеся композиторы своего времени. Но песни Шуберта исполняются и сейчас, а остальные сочинения можно найти лишь в нотных архивах, на бумаге. Шуберту удалось подчинить музыке нерегулярное словное ударение Клопштока, созданное им в подражание античным авторам, и сгладить отсутствие рифмы. Так, например, ода «Летняя ночь» (к которой Глюк уже создал музыку) в интерпретации Шуберта получила дополнительную глубину благодаря смене темпа:

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab  
In die Wälder sich eigiesst, und Gerüche  
Mit den Düften von der Linde  
In den Kühlungen wehn;  
So umschatten mich Gedanken an das Grab  
Der Geliebten, und ich seh in dem Walde  
Nur es dämmern, und es weht mir  
Von der Blüthe nicht her [Klopstock 1798].

В приведенном отрывке можно заметить, что строгая слоговая разметка (ударный/безударный слог) не совпадает с семантически значимыми словами. А далее непринужденный речитатив первой и второй строфы сменяется выразительной напевной мелодией в заключительной. Это соответствует тексту Клопштока: в первых двух строфах мы видим описание летней ночи, сменяющееся ярко выраженной тоской по ушедшим друзьям в третьей строфе и завершающееся эмоциональным обращением к природе:

Ich genoss einst, o ihr Todten, es mit euch!  
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,  
Wie verschönt warst von dem Monde,  
Du, o schöne Natur! [Klopstock 1798].

(В час, когда сияет месяц в полутьме,  
серебром осыпав лес, и, прохладой дыша,  
разносит приятный запах лип ветерок,  
я к любимой уношусь на крыльях дум  
к тихой могиле, и во мраке  
я не вижу леса и не слышу аромата цветов.  
Вместе с вами, о умершие,  
здесь бродили прежде мы.  
Как прохлада нас тогда оведала,  
как прекрасна ты была тогда,  
о лунная ночь!) (перевод Дм. Седых) [Шуберт 1966].

При этом более богатое и продолжительное вступление Шуберта (по сравнению с двумя вступительными тактами Глюка) эмоционально обогащает «Летнюю ночь».

О значении Шуберта в популяризации произведений Клопштока подробно пишет в своей работе «Лирика Клопштока в произведениях Шуберта» музыковед и исследователь архива Шуберта Г.-Й. Гинрихсен. Он подчеркивает, что песни на стихи Клопштока были определенным этапом в творчестве молодого Шуберта. Интенсивная работа над программными тетрадами 1815–1817 гг. на стихи известных поэтов — ближайших современников Шуберта в итоге послужила толчком к созданию песенных циклов на стихи В. Мюллера: «Прекрасная мельничиха» (1823) и «Зимний путь» (1827). В статье «Лирика Клопштока в произведениях Шуберта» Гинрихсен пишет о неразрывной связи композитора и поэта:

*Nicht nur Klopstock für Schubert... an einem frühen, aber entscheidenden Punkt seiner Entwicklung von immenser Bedeutung gewesen ist* (Не только Клопшток имел огромное значение для Шуберта на раннем, но решающем этапе его развития) [Hinrichsen 2005: 161].

Шуберт, наряду с Глюком, стал одним из главных песенников для Клопштока [Hinrichsen 2005: 165]. Песни Шуберта на стихи Клопштока — это не простое подражание образцам прошлого, а результат творческого акта, заставляющего композитора выбирать современные ему выразительные средства, наиболее полно передающие поэзию Клопштока.

Неудивительно, что именно песни Шуберта на стихи Клопштока переведены на русский язык наиболее удачно в отношении стиля, семантики и ритма. Советские переводчики А. С. Кочетков [Шуберт 1950] и Д. И. Седых [Шуберт 1966] смогли почувствовать и донести до слушателей красоту свободного стиха Клопштока. Музыка Шуберта стала проводником к авторской интонации, вполне допускаем, что она была интерпретирована несколько иначе, чем это сделал бы в декламации сам Клопшток. Но благодаря Шуберту оды Клопштока, положенные на музыку, не воспринимаются как монотонные или скучные и исполняются и сегодня.

Лирика Клопштока вызывает интерес и у композиторов XXI в., что является еще одним подтверждением особой музыкальности произведений поэта XVIII в. Самый свежий пример приходится на 2007 г., когда появились три песни немецкого композитора Ю. Кляйн на текст оды Клопштока «Весеннее празднество» [Klein 2007]. Однако это уже другая интерпретация текстов Клопштока, уступающая изящной и запоминающейся трактовке Шуберта.

## Заключение

Проведенное исследование показало, что связь музыки с поэзией Клопштока стала одной из причин двойственного отношения к Клопштоку в истории немецкой, а впоследствии и русской литературы. Новизна идейной значимости его поэзии не подлежала сомнению, имя Клопштока было широко известно. Но интерес к чтению его произведений быстро угас, и причиной тому могло быть быстрое распространение «тихого» чтения. Своеобразный свободный ритм лирики Клопштока раскрывался только в декламации. В композиции и синтаксисе поэт также широко использовал музыкальные приемы, которые требовали восприятия на слух. Так, в «Мессиаде» Клопшток пытался выразить экспрессию при помощи ритмической перебивки — диссонанса. Религиозная эпопея, созданная по аналогии с симфонией, должна была непременно звучать. Сложное строение предложений, переносы фраз, тяжеловесная лексика — все это утомляло читателя, лишенного возможности следовать авторским смысловым акцентам. Музыкальные особенности передавались только в декламации и оставались незамеченными при традиционном чтении про себя.

«Мессиада» как факт литературной эпохи схожа по значимости с «Потерянным раем» Дж. Мильтона и не могла остаться за пределами внимания русских читателей. Однако невозможность услышать музыку стиха «Мессиады» сделала ее текст тяжелым и в русских переводах. До настоящего времени читается и цитируется лишь короткий отрывок эпопеи в переложении В. А. Жуковского «Аббадона. Из Мессиады Клопштока», полные переводы всех двадцати песен «Мессиады» не переиздавались с момента их публикации в 1820 и 1860 гг.

Поэзия Клопштока по-настоящему оживала для потомков только в музыкальном сопровождении. Глюк, Нефе и другие композиторы — современники Клопштока сохранили мелодичность его стихов, украсив декламацию музыкальным аккомпанементом. А Шуберт в своих песнях сумел подчеркнуть лиризм текстов Клопштока и показать, что музыка может не только поддерживать слово. В песнях Шуберта мы наблюдаем иное соотношение музыки и слова: эмоциональные и наполненные смыслом строки гармонично сопровождает самодостаточная и равно-

правная музыка. Песни Шуберта становятся новым источником переводов лирики Клопштока на русский язык в XX в. Русским переводчикам удается почувствовать своеобразие ритма в одах и гимнах Клопштока: Шуберт освежает восприятие текстов Клопштока и возвращает его имя в культуру.

## Источники

- Гейман 1963 — *История немецкой литературы*. В 3 т. Т. 2. М.: Радуга, 1963.
- Гёте 2001 — Гёте И. В. фон. *Страдания юного Вертера*. СПб.: Наука, 2001.
- Жуковский 1959 — Жуковский В. А. Аббадона. В кн.: Жуковский В. А. *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 2: Баллады. Поэмы и повести. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. С. 231–236.
- Каченовский 1808 — Каченовский М. Т. Фридрих Готлиб Клопшток. *Вестник Европы*. 1808, XLI (17). С. 36–48.
- Клопшток 1785–1787 — Клопшток Ф. Г. *Мессия: поэма*. Кутузов А. (пер. с нем.). М.: Тип. И. Лопухина, 1785–1787.
- Лейбниц 1982 — Лейбниц Г. В. *Сочинения*. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1982–1989.
- Лейбниц 1989 — Лейбниц Г. В. *Сочинения*. В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1982–1989.
- Муравьев-Апостол 2002 — Муравьев-Апостол И. М. *Письма из Москвы в Нижний Новгород*. Сер.: Литературные памятники. СПб.: Наука, 2002.
- Цицерон 1972 — Цицерон М. Т. *Три трактата об ораторском искусстве*. Ф. А. Петровский и др. (пер. с лат.). Гаспаров М. Л. (ред.). М.: Наука, 1972.
- Шиллер 1957 — Шиллер И. К. Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. В кн.: *Собрание сочинений*. В 7 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 385–478.
- Шуберт 1950 — Шуберт Ф. *Песни*. М.: Музгиз, 1950.
- Шуберт 1966 — Шуберт Ф. *Полное собрание сочинений для фортепиано*. В 5 т. Т. 4. М.: Музыка, 1966–1973.
- Klopstock 1774 — Klopstock F.G. *Deutsche Gelehrtenrepublik*. Hamburg: Selbstverlag, 1774. [https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/klopstock\\_gelehrtenrepublik\\_1774](https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/klopstock_gelehrtenrepublik_1774) (дата обращения: 03.03.2021).
- Klopstock 1798 — Klopstock F.G. *Oden*. Bd. 2. Leipzig 1798. <http://www.zeno.org/nid/20005174511> (дата обращения: 03.03.2021).
- Klopstock 1981 — Klopstock F.G. *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleiden). München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1981.
- Klopstock 2013 — Klopstock F.G. *Oden*. Berlin: Edition Holzinger, 2013.
- Klopstock 2014 — Klopstock F.G. *Der Messias*. Berlin: Edition Holzinger, 2014.

## Справочные издания

- Пуришев 1931 — Пуришев Б. И. Клопшток. В кн.: *Литературная энциклопедия*. Т. 5. М.: Изд-во Коммунист. акад., 1931.
- D'Alembert, Diderot 1751 — D'Alembert J., Diderot D. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 1751. [https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re\\_%C3%A9dition/D%C3%89CLAMATION](https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition/D%C3%89CLAMATION) (дата обращения: 03.03.2021).
- Der critique Musicus — Der critique Musicus. I, Hamburg, (hrsg. von Joh. Adolph Scheibe). 1738. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10599388> (дата обращения: 03.03.2021).
- Müller 1827 — Müller W. Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen. Ludwig Uhland und Justinus Kerner. In: *Hermes, oder Kritisches Jahrbuch der Literatur*. Bd. 28. Berlin: F. A. Brockhaus, 1827. S. 94–129.
- Riemann 1978 — *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. Mainz: Verlag B. Schott, 1978/79.
- Sulzer 1771 — Sulzer J.G. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*. Leipzig: Verlag Weidmanns Erben und Reich. Nachdruck Directmedia, 2002. <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Dissonanz> (дата обращения: 03.03.2021).

## Литература

- Асафьев 1968 — Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс*. Л.: Музгиз. Ленингр. отд-ние, 1968.
- Голубев 2014 — Голубев С. И. Национальные воззрения Фридриха Клопштока. *Вестник Московского университета. Сер. 8. История*. 2014, (5): 38–53.
- Готшед 1962 — Готшед И. К. Опыт критической поэтики для немцев. В кн.: *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*. Овсянников М. Ф. (гл. ред.). В 5 т. Т. 2. М.: Искусство, 1962.
- Захарова 1983 — Захарова О. И. *Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы*. М.: Музыка, 1983.
- Синило 2019 — Синило Г. В. Книга Псалмов как архетекст религиозно-философской лирики Ф. Г. Клопштока. *Журнал Белорусского государственного университета. Филология*. 2019, (3): 15–30.
- Birgfeld 2008 — Birgfeld J. Klopstock, the Art of Declamation and the Reading Revolution. An inquiry into one author's remarkable impact on the changes and counter-changes in reading habits between 1750 and 1800. *Journal for Eighteenth-Century Studies* 31. 2008, (1): 101–117.
- Hahn 1984 — Hahn K.-H. Einleitung. In: Klopstock F. G. *Werke*. Berlin: Weimar, 1984. S. VII.
- Hilliard, Kohl 1995 — *Klopstock an der Grenze der Epochen*. Hilliard K., Kohl K. (Hrsg.). Berlin: W. de Gruyter; 1995.
- Hinrichsen 2005 — Hinrichsen H.-J. Klopstocks Lyrik im Werk Franz Schuberts. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 155–180.
- Jacob 1995 — Jacob J. *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*. Tübingen: M. Niemeyer, 1997.
- Jahrbuch 2005 — *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005.
- Klein 2007 — Klein J. *3 Lieder nach Klopstock. Fassung für Sopran und Klavier*. Edition Juliane Klein Noten. <https://www.alle-noten.de/Musikverlage/3-Lieder-nach-Klopstock.html> (дата обращения: 03.03.2021).
- Koch 2005 — Koch K.-P. Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 41–61.
- Kohl 1990 — Kohl K. *Rhetoric, the Bible, and the Origin of Free Verse: the Early "Hymns" of Friedrich Gottlieb Klopstock*. Berlin; New York: de Gruyter, 1990.
- Kohl 2000 — Kohl K. *Friedrich Gottlieb Klopstock*. Metzler J. B. (ed.) Berlin; Heidelberg: Springer-Verlag, 2000.
- Kohl 2005 — Kohl K. Dichtkunst und Musik bei Klopstock und seinen Zeitgenossen. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 69–85.
- Kremer 2005 — Kremer J. Der „musikalische Klopstock mit all' seinen Tugenden“: Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Oeuvre Johann Rudolf Zumsteegs. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 247–275.
- Merck 2007 — Merck J. H. *Briefwechsel*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.
- Mersenne 1636/37 — Mersenne F. M. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, <...>. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636/37. [https://www.researchgate.net/publication/347933135\\_SYSTEMA\\_FIKSACII\\_TEMPORA\\_ISPOLNENIA\\_MUZYKI\\_MARENA\\_MERSENNI\\_VSEOBŠAA\\_GARMONIA\\_163637](https://www.researchgate.net/publication/347933135_SYSTEMA_FIKSACII_TEMPORA_ISPOLNENIA_MUZYKI_MARENA_MERSENNI_VSEOBŠAA_GARMONIA_163637) (дата обращения: 03.03.2021).
- Previšić 2018 — Previšić B. Klopstocks Harmonie und Melodie: Die Ode „Fürstenlob“ im Kontext von Temperierungsdiskursen um 1750. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 2018, 92 (1) 1–14.
- Rülke 1991 — Rülke H. U. *Gottesbild und Poetik bei Klopstock*. Konstanz: Hartung-Gorre, 1991.
- Schneider 1965 — Schneider K. L. *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 1965.
- Schweizer 2016 — Schweizer C. Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert. In: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*. Oldenburg: BIS-Verlag, 2016. S. 27–40.

Vera G. Sibirtseva

HSE University,  
30, Sormovskoe sh., Nizhny Novgorod, 603014, Russia  
vsibirtseva@hse.ru

## Musicality of Klopstock's poetry

**For citation:** Sibirtseva V.G. Musicality of Klopstock's poetry. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (4): 692–709. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.403> (In Russian)

The article analyzes the semantic and structural features of the poetry by Friedrich Gottlieb Klopstock, collectively demonstrating the affinity of the entire work of the outstanding German poet and music. The changing attitude towards symphonic and vocal music from the middle of the 18<sup>th</sup> century to the beginning of the 19<sup>th</sup> century and the spread of musical and aesthetic views in related fields of science had a significant impact on Klopstock's work. The complex multidimensional musicality of his works was misunderstood by his contemporaries who perceived only the superficial layer of Klopstock's poetry, the plot. Researchers started studying the compositional affinity of his religious epic poem, the *Messias*, and the symphony only in the 20<sup>th</sup> century; they suggested the concept of a *plot of feelings* as opposed to the usual interpretation of the plot as a chain of events. The structural similarity of Klopstock's epic to the symphony and the use of dissonance are undoubtedly manifestations of musicality. However, we can point out a deeper sign of musicality which is the German poet's desire not to portray nature in his odes and hymns, but to convey an attitude towards it. Franz Schubert managed to reflect the rich palette of feelings contained in Klopstock's poetry; today Schubert's songs based on Klopstock's poems are still a part of the vocal repertoire. Schubert succeeded in overcoming the obvious difficulties of Klopstock's poetry, namely the lack of rhyme and regular syllable stress.

*Keywords:* Klopstock, Schubert, free rhythms, musicality of poetry.

## References

- Асафьев 1968 — Asaf'ev B. V. *Musical form as a process*. Leningrad: Muzgiz. Leningradskoe otdelenie Publ., 1968. (In Russian)
- Голубев 2014 — Golubev S. I. National views of Friedrich Klopstock. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8. Istorii*. 2014, (5): 38–53. (In Russian)
- Готшед 1962 — Gotshed I. K. Experience of Critical Poetics for the Germans. In: *Istorii estetiki. Pamiatniki mirovoi esteticheskoi mysli*. In 5 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ., 1962. (In Russian)
- Захарова 1983 — Zakharova O. I. *Rhetoric and Western European music of the 17<sup>th</sup> — first half of the 18<sup>th</sup> century: principles, techniques*. Moscow: Muzyka Publ., 1983. (In Russian)
- Синило 2019 — Sinilo G. V. The Book of Psalms as the archetext of the religious and philosophical lyrics of F. G. Klopstock. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019, (3): 15–30. (In Russian)
- Birgfeld 2008 — Birgfeld J. Klopstock, the Art of Declamation and the Reading Revolution. An inquiry into one author's remarkable impact on the changes and counter-changes in reading habits between 1750 and 1800. *Journal for Eighteenth-Century Studies* 31. 2008, (1): 101–117.
- Hahn 1984 — Hahn K.-H. Einleitung. In: *Klopstock F. G. Werke*. Berlin: Weimar, 1984. S. VII.
- Hilliard, Kohl 1995 — *Klopstock an der Grenze der Epochen*. Hilliard K., Kohl K. (Hrsg.). Berlin: W. de Gruyter, 1995.

- Hinrichsen 2005 — Hinrichsen H.-J. Klopstocks Lyrik im Werk Franz Schuberts. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 155–180.
- Jacob 1995 — Jacob J. *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*. Tübingen: M. Niemeyer, 1997.
- Jahrbuch 2005 — *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005.
- Klein 2007 — Klein J. *3 Lieder nach Klopstock. Fassung für Sopran und Klavier*. Edition Juliane Klein Noten. <https://www.alle-noten.de/Musikverlage/3-Lieder-nach-Klopstock.html> (accessed: 03.03.2021).
- Koch 2005 — Koch K.-P. Klopstock, Hamburg und die musikalische Welt. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 41–61.
- Kohl 1990 — Kohl K. *Rhetoric, the Bible, and the Origin of Free Verse: the Early "Hymns" of Friedrich Gottlieb Klopstock*. Berlin; New York: de Gruyter, 1990.
- Kohl 2000 — Kohl K. *Friedrich Gottlieb Klopstock*. Metzler J. B. (ed.) Berlin; Heidelberg: Springer-Verlag, 2000.
- Kohl 2005 — Kohl K. Dichtkunst und Musik bei Klopstock und seinen Zeitgenossen. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 69–85.
- Kremer 2005 — Kremer J. Der „musikalische Klopstock mit all' seinen Tugenden“: Anmerkungen zu den Anmerkungen zu den Klopstock-Texten im Oeuvre Johann Rudolf Zumsteegs. In: *Jahrbuch 2005. Klopstock und die Musik*. Beeskow: Ortus musikverlag, 2005. S. 247–275.
- Merck 2007 — Merck J. H. *Briefwechsel*. Göttingen, 2007.
- Mersenne 1636/37 — Mersenne F. M. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, <...>. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636/37. [https://www.researchgate.net/publication/347933135\\_SYSTEMA\\_FIKSACII\\_TEMPORA\\_ISPOLNENIA\\_MUZYKI\\_MARENA\\_MERSENNA\\_VSEOBSSAA\\_GARMONIA\\_163637](https://www.researchgate.net/publication/347933135_SYSTEMA_FIKSACII_TEMPORA_ISPOLNENIA_MUZYKI_MARENA_MERSENNA_VSEOBSSAA_GARMONIA_163637) (accessed: 03.03.2021).
- Previšić 2018 — Previšić B. Klopstocks Harmonie und Melodie: Die Ode «Fürstenlob» im Kontext von Temperierungsdiskursen um 1750. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 2018, 92 (1) 1–14.
- Rülke 1991 — Rülke H. U. *Gottesbild und Poetik bei Klopstock*. Konstanz: Hartung-Gorre, 1991.
- Schneider 1965 — Schneider K. L. *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 1965.
- Schweizer 2016 — Schweizer C. Überlegungen zur Entstehung und Bedeutung des französischen Musiksalons im 18. Jahrhundert. In: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*. Oldenburg: BIS-Verlag, 2016. S. 27–40.
- Siegmund-Schultze 1978 — *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung*. Berlin: Hans-Georg Werner, Cäcilia Friedrich, 1978.

Received: August 8, 2021  
Accepted: September 12, 2022