

На правах рукописи



Петри Эльвира Корнеевна

**ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РУССКОЙ И
НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ В ПРОЦЕССЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ
ЭВОЛЮЦИИ: ВОКАЛЬНЫЕ И ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

**Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения**

**Нижний Новгород
2019**

Работа выполнена на кафедре истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

**Научный
консультант**

Гуревич Владимир Абрамович,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО
«Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена», профессор кафедры
музыкально-инструментальной подготовки

**Официальные
оппоненты**

Кириллина Лариса Валентиновна,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория им.
П.И. Чайковского», профессор кафедры истории
зарубежной музыки

Долгушина Марина Геннадьевна,
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО
«Вологодский государственный университет»,
профессор, заведующая кафедрой теории, истории
музыки и музыкальных инструментов

Артемова Евгения Георгиевна,
доктор искусствоведения, доцент, ГАОУ ВО
«Московский городской педагогический
университет», профессор кафедры музыкального
искусства

**Ведущая
организация**

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория имени
С. В. Рахманинова»

Защита состоится _____ в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 210.030.02 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», 603950, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40, ауд. 306.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки». Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки» <http://new.nnovcons.ru>.

Автореферат разослан « _____ » _____ 2019 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы диссертации. Эпоха рубежа XX-XXI веков открывает новые грани проблемы взаимодействия национальных культур. Вовлечённые в процесс глобализации локальные традиции обнаруживают неисчерпаемый культурный потенциал, который нуждается в освоении, сохранении, осмыслении. История диалога двух ярчайших европейских культур – русской и немецкой являет собой пример диалектического притяжения равновеликих феноменов, взаимные контакты которых в конечном итоге оказались исключительно существенными как в онтологическом, так и в гносеологическом аспектах.

Несомненно, что для российского искусствознания актуальность работы диктуется и тем, что взаимовлияние немецкой и русской музыки – один из существенных факторов отечественной музыкальной культуры, исследование которого ещё не отражено в музыковедческих изысканиях должным образом, хотя «немецкий акцент», в разной степени, можно уловить во многих явлениях музыкальной жизни России.

Формирование российской профессиональной вокальной и хоровой музыки в аспекте взаимодействия с иными национальными школами в российском музыкознании изучено недостаточно: данная работа призвана заполнить эту лакуну.

Исследование имеет значение и для корректирования представлений о музыкальной культуре российских немцев: и в отношении профессиональной вокальной и хоровой музыки, и в плане совместной деятельности с русскими музыкантами.

Тема исследования представляет собой не только предмет академического интереса. С распадом Советского Союза за рубежом оказались миллионы наших соотечественников, они попали в положение, вполне сопоставимое во многом с положением российских немцев в России XVIII-XX столетий. История как будто повторяет опыт, но в гораздо более глобальных масштабах. Тема диссертации

поможет осмыслить пути возникающего в подобных ситуациях взаимодействия культур.

Степень разработанности проблемы, заявленной в диссертации, всё ещё можно определить как начальную. В российском музыковедении не существует работ, охватывающих проблему контактов русской и немецкой музыкальных культур целостно, нет подобных исследований и в отношении жанров и стилевых направлений. Тема ещё не получила специального научного анализа в отечественном музыковедении. Причины – в многолетней «закрытости» проблемы, искусственном прерывании в советский период традиций научного исследования данного направления.

Процессы взаимодействия культур зависят от множества факторов, приводят к изменениям на протяжении не одного поколения, иногда вообще сложно фиксируются в определённых временных рамках. Диалог же русской и немецкой культуры уникален уже тем, что в силу различных причин массированное воздействие немецкой культуры на русскую продолжалось в исторически вполне обозримый период и совпало со временем формирования профессиональной русской светской культуры (в том числе и музыкальной). Интенсивность контактов с немецкой культурой зафиксирована во многих письменных и других источниках, что позволяет опираться на конкретные материалы и факты.

Эта уникальность ситуации привлекает учёных разных стран, в первую очередь – Германии. За рубежом существуют специальные институты, изучающие культуру и историю российских немцев: в Кёльне, Бонне, Геттингене, Гамбурге, Дюссельдорфе, Регенсбурге, Мюнхене, Фрайбурге. Отдельно следует отметить грандиозное по масштабам исследование – многотомный Вуппертальский проект «Западно-восточные отражения», осуществлённый под руководством Л.З. Копелева (Институт русской и советской культуры Рурского университета им. Ю.М. Лотмана). Культуру российских немцев исследуют в США (Американское историческое общество), Канаде, Австрии, Швейцарии.

Назрела необходимость подробного изучения данной проблемы и в России. За последние десять лет не появилось фундаментальных работ по теме диссертации. В то же время отдельные вопросы, связанные с контактом русской и немецкой культур высвечиваются в самых различных трудах по музыковедению и истории искусства, лингвистике и филологии, истории, культурологии. Это создает реальную и необходимую почву для создания целостной концепции взаимодействия и взаимопрорастания немецких и русских традиций в контексте культуры России.

Готовности к определению магистральных тенденций данного процесса способствует и то, что привлечение смежных научных дисциплин является характерной особенностью современного музыковедения (Л. Кириллина, В. Конен, С. Савенко, И. Сусидко, П. Луцкер, Е. Лобанкова, М. Сапонов, Е. Артемова и др.). Следование естественной опоре на такие базовые гуманитарные исследования, которые затрагивают темы диалога культур (Б. Асафьев, М. Бахтин, М. Бонфельд, А. Климовицкий, Т. Ливанова, Ю. Лотман, В. Холопова, Т. Чередниченко, Г. Орлов и др.) является ключевой установкой и в данной диссертации.

Среди книг по истории искусства (в том числе музыкального), повлиявших на концепцию данной диссертации, отметим новое издание наследия одного из учёных-энциклопедистов XVIII века Я. Штелина, подготовленное к публикации К.В. Малиновским. Обширную панораму истории немецкого театра представляет книга Н.В. Губкиной «Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в.»; коррелирует с заявленной темой диссертация М. Г. Долгушиной «Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой» (как и ряд содержательных статей того же автора). Одним из первых проблему деятельности в России немецких музыкантов поставил Д. Г. Ломтев в книге «Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий», его работы связаны с контактами русской и немецкой музыкальной культуры в области профессиональной музыки. Изучению народной музыки российских немцев посвящены диссертации Е.М. Шишкиной

«Традиционное музыкальное наследие волжских немцев в прошлом и современности» и Н.Н. Везнер «Народные танцы немцев Омской области второй трети XX – начала XXI века».

Наиболее полным германоязычным исследованием музыки российских немцев остаётся книга профессора Йенского университета Э. Штёкля «Musikgeschichte der Russlanddeutschen». В книге не анализируется контакт двух музыкальных культур как таковой, скорее вопрос идёт о роли музыки в вопросе самоидентификации немцев России. Интерес представляют работы профессора Гейдельбергского университета Д. Редепеннинг, полемические по отношению к российской музыкальной критике XIX столетия.

Большое значение для понимания обсуждаемой проблемы имеют немногие изданные песни российских немцев: взаимодействие культур здесь выявляется при анализе нотных текстов, особо отметим сборник «Rußlanddeutsches Liederbuch», изданный в Германии под редакцией А. Шваба: он основан на собраниях фольклористов разных лет – Г. Шюнеманна, Г. Дингеса, И. Виндгольца, К. Шайерлинга и др.

Сведения о начальном этапе контакта двух культур немногочисленны и скупы, что потребовало привлечь к изучению воспоминания иностранцев о пребывании в России, книги и письма путешественников из Германии, в которых имеются заметки, пусть и неполные, о музыке и пении. Назовём некоторые такие работы: «Путешествие Антиохийского патриарха Макария III в Россию» Павла Алеппского, «Дневник камер-юнкера Берхгольца», находившегося на службе у Петра I. В книге немецкого учёного-энциклопедиста Петра Симона Палласа «Путешествие по разным местам Российского государства» описаны «хорные собрания» гернгутских братьев. Хроники царствования того или иного монарха России также стали важным источником нужной информации, например, книга В. Берха «Царствование Царя Алексея Михайловича».

Из новых работ в той или иной степени связанных с проблемами контакта российской и немецкой культуры, следует назвать в первую очередь энциклопедию «Немцы России» в 4-х томах, выпущенную издательством «Эрн».

Информативна также серия книг «Немцы в России» издательства Дмитрия Буланина.

Лингвисты и филологи, изучая диалекты языка российских немцев, обращались неизбежно и к песенной культуре. Большую ценность представляют работы академика В.М. Жирмунского и его коллекция немецких народных песен. В 2013 г. вышла книга Л.Н. Пузейкиной «Немцы в Санкт-Петербургской губернии: история, язык, песни». Несмотря на региональное ограничение в названии исследования, что вообще характерно для работ нашего времени о культуре российских немцев, содержание её намного шире. Обстоятельная статья А. А. Гугнина «Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей», опубликованная в журнале «Балтийский филологический курьер» (№ 3, 2003) позволяет получить представление о контексте взаимодействия литературы двух стран.

Большой вклад в изучение проблемы контакта культур вносят культурологи. Коллективная монография «Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков», изданная Нижегородским университетом им. Н. И. Лобачевского, позволила учесть разнообразные проявления этого ещё недостаточно изученного феномена.

Созданные в русле культурологии диссертации М.Д. Кораблёвой «Диалог культур как фактор развития русского музыкального (вокального) искусства», А.Б. Каяк «Взаимодействие музыкальных культур: принципы, механизмы, результат», В.В. Калицкого «Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры» близки по темам к заявленной проблематике настоящей работы.

Объектом исследования данной диссертации является процесс взаимодействия русской и немецкой музыкальных культур в границах XVIII –XIX веков. Календарное время здесь несколько условно: более всего автора данной работы интересует период с конца XVIII века до конца 80-х годов XIX века. Это период формирования российского светского профессионального искусства, создания собственной композиторской и исполнительской музыкальной школы. Однако – и это существенно – процессы взаимодействия русской и немецкой

музыкальных культур и становления отдельных жанров не проходили, разумеется, в режиме синхронности, поэтому в отдельных случаях предполагается возможным выход за пределы обозначенного временного периода.

Предмет исследования – вокальная и хоровая музыка в процессе взаимодействия музыкальных культур России и Германии от фрагментарных контактов до интенсивного диалога.

Цель исследования – реконструировать целостную картину бытования традиций немецкой музыкальной культуры в процессе становления русской вокальной и хоровой музыки.

Вокальная и хоровая музыка выбраны для исследования не случайно. Когда этносы вступают в контакт, заимствование элементов чужой культуры начинается с предметов быта и культуры быта. Высокие идеи, сложные технологии, научные воззрения осваиваются на более поздних этапах взаимодействия. Вокальная музыка легко пересекает этнические границы, песня отчасти тоже является атрибутом быта. Отсюда особое внимание, которое уделяется в диссертации песенным жанрам.

Интерес в России к «чужой» вокальной культуре во всех её проявлениях был обусловлен тем, что отечественная музыка на момент установления контактов с немецкой имела и собственные богатые традиции именно в вокальной сфере – песенной и хоровой, народной и духовной. Уже по этой причине интенсивность взаимодействия должна была быть высокой, кроме того, вокальная и хоровая музыка послужили базой для начального этапа формирования русской национальной школы.

Выбранный ракурс исследования позволяет не останавливаться на подробном анализе творчества отдельных композиторов, но акцентировать только те стороны их деятельности, в которых взаимодействие с немецкой вокальной и хоровой культурой выражено достаточно явно. То же с жанрами: рассматриваются те вокальные и хоровые жанры, которые в той или иной мере пересекаются с немецкими. В отдельных случаях, по мере необходимости, привлекается материал других жанров, позволяющий глубже осветить

многообразие и «многослойность» онтологической сущности процесса, рассматриваемого в диссертации.

В основные **задачи** работы входит изучение следующих аспектов:

1. Определение специфики эволюции вокально-хоровой музыкальной культуры России в отношении её контактов с музыкой представителей германоязычных стран, временно пребывавших на территории России, и немецкой диаспорой.
2. Выявление коммуникативных каналов взаимодействия, по которым немецкая вокальная и хоровая музыка проникала в русскую музыкальную культуру.
3. Изучение бытования немецкой музыкальной культуры в российской провинции как свидетельства её укоренённости в отечественной музыкальной практике.
4. Анализ роли немецкой музыки в формировании и функционировании Русской христианской евангелической церкви.
5. Определение воздействия немецкой музыки на русскую в сфере образности, тематики, жанров, принципов формообразования, музыкального языка вокальных и хоровых произведений.
6. Изучение закономерностей процесса трансформации русской музыкой заимствованного материала.
7. Анализ форм бытования вокального и хорового музыкального искусства в отечественной культуре в ракурсе взаимодействия с российскими немцами.
8. Оценка результатов взаимного влияния немецкой и русской культуры в вокальной и хоровой музыке.

Новизна исследования выражена в следующих параметрах:

1. Впервые выявлена и детально проанализирована тесная связь вокальной и хоровой русской музыки, играющей исключительную роль в формировании профессиональной русской музыкальной школы, с немецким вокальным и хоровым искусством.
2. Восстановлен историко-культурный контекст, способствовавший возникновению творческого взаимодействия немецкой и русской вокальной и хоровой музыки.

3. Отмечена интенсивность воздействия немецкой культуры на русскую музыку на разных уровнях её бытования: в народной культуре, любительской (столь значимой для России) и профессиональной сфере, в музыкальном образовании, процессах коммуникации в области музыкального искусства, формировании слушательской аудитории. Такой подход представляется рациональным и отвечает современным поискам системности в научных исследованиях.
4. Впервые процессы заимствования чужого музыкального материала в профессиональной музыке связаны с проблемами центральной зоны культуры и национально-культурных кодов, приведён анализ ситуации на конкретном музыкальном материале¹.
5. Впервые на основе артефактов XIX в. (собраний нотных библиотек и музейных архивов) проведено исследование воздействия немецкой музыкальной культуры на формирование музыкальных предпочтений жителей малых провинциальных городов; отмечено сходство и различие с культурной ситуацией столичных² и губернских городов.
6. Впервые подвергнута искусствоведческому анализу музыка Русской евангелической церкви, что стало важным фактором в формировании целостного представления о бытовании немецкой музыки в России.
7. Впервые представлена жанровая панорама немецкой городской народной песни и её рецепция в русской вокальной и хоровой музыке, что в значительной степени позволило скорректировать реальную картину диалога традиций.

Практическая и теоретическая значимость работы может рассматриваться в различных аспектах.

¹ Центр, или центральная зона, это как бы в свернутом виде ценности и верования данного общества. Именно «центр» упорядочивает символы, ценности и верования. И центром он является потому, что он пределен, нередуцируем. Именно он определяет природу сакрального в каждом обществе. См. об этом: Лурье, С. В. Историческая этнология. Учебное пособие для вузов / С.В. Лурье. – М.: Академический проект: Гаудеамус, 2004. – С.57.

² Феномен существования двух столиц не является чем-то исключительным, в некоторых странах есть «старые» и «новые» столицы, например, в Нидерландах: Амстердам и Гаага. Культурные различия в Москве и Петербурге XIX века были весьма существенны.

Новую информацию, полученную в результате исследования, возможно использовать в учебных курсах истории русской музыки, музыкальной литературы, народной культуры, музыкальной этнологии в средних и высших музыкальных учебных заведениях. Большое значение она имеет в подготовке дирижёров хора в среднем и высшем звене обучения, где нет дисциплины «История хорового исполнительства» (в отличие от других исполнительских специальностей). Очевидно, что картина бытования русской хоровой культуры нуждается в значительном корректировании, особенно в отношении периода XIX столетия. Лидертафели российских немцев не упоминаются даже при фиксации совместных концертных выступлений немецких и русских хоров. Например, при описании первого исполнения в России оратории Гайдна «Сотворение мира», инициатором которого были российские немцы, В. Ильин, автор «Очерков по истории русской хоровой культуры», ограничивается констатацией присутствия «любительского хора». К сожалению, за рамками внимания остаётся и вопрос взаимовлияния российского и немецкого исполнительства.

Большинство нотных образцов немецкой музыки, приведённых в работе, либо не публиковались в российских изданиях, либо изданы в XIX веке и представляют собой раритеты. Теперь они доступны для изучения и исполнения. Практическую ценность имеет данная работа и для изучения культуры российских немцев – как составной части общей культуры России. Исследования музыки российских немцев ограничены в основном фольклорным направлением, что не соответствует реальному статусу культуры российских немцев, создавая впечатление анклавного их положения. Но, если с некоторой натяжкой это можно отнести к отдельным районам Поволжья и Юга России, то «городские» немцы находились в другой ситуации и являлись участниками большинства значимых явлений российской культуры.

Работа открывает перспективы для дальнейшего научного исследования по целому ряду проблем, связанных с взаимодействием музыкальных культур.

Теоретико-методологическую базу исследования составляют труды отечественных и зарубежных учёных, в которых в разной степени подробности

затрагивается проблема взаимодействия немецких и российских традиций, их ассимиляция в условиях проживания немецкого народа в России. Исследование основано на методологии и терминологическом аппарате отечественного музыкознания, методы культурно-исторического и сравнительно-исторического анализа, компаративистский метод стали необходимы для выявления специфики контактов русской и немецкой музыки; в некоторых случаях закономерно обращение к биографическому методу и квантификации.

Комплексная методология позволяет характеризовать и универсальные черты изучаемого явления, и специфические.

Материалом исследования послужили работы русских и немецких историков, статьи в сборниках, выпущенных по результатам научных конференций российских немцев и музыковедческая литература на русском и немецком языках. Обращение к мемуарной литературе, историческим документам, публикациям в периодических изданиях (русских и немецких) также позволило получить фактологический материал по теме диссертации. Но особое значение имело изучение артефактов: нотных изданий XIX века (из архивов музеев и личной библиотеки автора) и сборников вокальной и хоровой музыки XIX – начала XX веков, изданных в России и в Германии, записей музыки на грампластинках начала XX века. Это позволило повысить уровень достоверности выдвигаемых теоретических постулатов.

Сложность изучения вопроса состоит в отсутствии единого собрания документов, связанного с музыкальной культурой российских немцев, разбросанности источников информации по данной проблеме по разным архивам, музеям, личным коллекциям в России и за рубежом.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Особая интенсивность трансляции немецкой культуры в России XVIII-XIX веков была обеспечена постоянным наличием в стране многочисленного немецкого населения во всей полноте его социального состава: от высшей аристократии до ремесленников и крестьян.

2. Воздействие немецкой культуры в музыке России – результат системных немецких влияний в народной, любительской, профессиональной музыке, в музыкальном образовании, формировании музыкальных вкусов и сходства подобных процессов в других формах художественной культуры.
3. Пространство воздействия немецких традиций на русскую музыкальную культуру не ограничивалось столичными и губернскими городами, но захватывало и малые провинциальные города.
4. Мера трансформации воспринятого материала имеет различную степень и направленность в зависимости от музыкального жанра, среды его распространения, выявления в нём новых смыслов в процессе исторической эволюции.
5. Наряду с очевидной ассимиляцией традиций, не только в фольклоре, но и в профессиональной музыке сохранялся известный «иммунитет» к внешним воздействиям, обусловивший единство диалогической открытости и одновременно замкнутости границ русской и немецкой художественно-мировоззренческих систем. При этом речь не может идти о пассивной рецепции, подражании или механическом заимствовании. Национальные культурные коды сохраняются в их суверенности.
6. Процесс взаимодействия русских и немецких музыкальных традиций отражает «встречное» движение и взаимное проникновение художественных идей, символов, образов, языковых элементов.

Апробация основных идей и выводов исследования. Основные положения и результаты исследования получили свое отражение в 28 научных статьях и публикациях автора (общий объем 64,1 п.л.), в том числе 1 авторской монографии (14,5 п.л.), 1 коллективной монография (37,2 п.л.), 15 публикациях в ведущих рецензируемых научных журналах Перечня ВАК Минобрнауки РФ (8,1 п.л.), 11 статьях в журналах и сборниках научных трудов (5,7 п.л.).

Работа обсуждалась на различных этапах её создания на заседаниях кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки и во время выступлений на научных конференциях музыковедов,

филологов, культурологов. Назовём важнейшие из них: III, IV и V Международные научные интернет-конференции «Культура России и Германии» (Тамбов, 2006, 2008, 2011), XX Международная научная конференция Пуришевские чтения «Россия в культурном сознании Запада» (Москва, 2008); V и VI Международные научные конференции РАН «Язык. Культура. Общество» (Москва, 2009, 2011). Международная научная конференция «Культура России и Германии»: лингво-филологический и культурологический аспект» (Тольятти, 2010), XV Международная научная конференция Пуришевские чтения «Образ Фауста в мировом искусстве» (Москва, 2013); Международный научный симпозиум «Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы и США» (Нижний Новгород, 2012); Международная научная конференция «Национальные коды в языке и литературе. Особенности концептосферы национальной культуры» (Нижний Новгород, 2014); Международный форум «Романтизм в контексте современной культуры: к 220-летию Ф. Шуберта» (Санкт-Петербург, 2018). Имели значение и выступления на заседаниях гётевской комиссии РАН (Москва, 2013-2018).

Структура диссертации выстроена в соответствии с определёнными в работе целью и задачами. Она содержит введение, три главы, заключение, список использованной литературы и два приложения.

Основное содержание диссертации

Введение обосновывает актуальность темы и её научную новизну. В нём формулируются проблематика, объект, предмет, цель и задачи исследования. Определяется материал и методологическая основа, излагаются положения, выносимые на защиту, указывается теоретическая и практическая значимость работы, структура диссертации.

Глава 1. «К истории российско-немецких связей». В параграфе 1.1. уточняются смысловые градации понятий «контакт культур», «диалог», «взаимодействие», «взаимовлияние», отмечаются этапы взаимодействия культур, которые узнаваемы и в музыкальных контактах.

Здесь же дано представление о центральной зоне культуры и существовании особой системы защитных механизмов, не позволяющих переступить некую границу инокультурным воздействиям. Ключ к пониманию типа культуры – культурный код, уникальные особенности, доставшиеся народам от предков, закодированная в некоей форме информация, позволяющая идентифицировать культуру. При взаимодействии – в возникающем диалоге – культурные коды представляют проблему, так как часто не просто несходны между собой, но и кажутся недоступными для перевода и понимания.

В качестве примера рассматриваются некоторые символические образы центральной зоны немецкой культуры и попытки их «раскодирования» в русской культуре. Анализируются претворение образа Фауста в русской музыке и жанра пляски смерти.

В диссертации А. Тилле «Die deutschen Volkslieder vom Doktor Faust» /«Народные песни о докторе Фаусте» (Лейпциг, 1890) называются 12 народных песен о Фаусте. Одна из них – баллада «Доктор Фауст» представлена в данной работе.

Приведены факты распространения сюжета «Фауста» в России (через гастроли немецких театров, литературу, оперную музыку) и попытки создания «русского Фауста», которые оканчивались неудачами.

Рассматривается вокальный цикл М.П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» в аспекте замещения жанрового содержания проблематикой актуальной для России 70-х годов XIX века. Ещё один пример – романс «Судьба» С.В. Рахманинова (1900). Сходный с композицией и драматургией пляски смерти, он опять по-новому акцентирует идеи, адаптируя их к российской действительности начала XX столетия.

Дальнейшая трансформация сюжета имеет в содержании ту же направленность, что у Мусоргского: от личной трагедии – к всенародной. Это проявление одной из констант русского сознания, мышления общинными категориями. Количество подобных сочинений возрастает в XX столетии, а масштаб изображаемых событий требует обращения к симфоническим жанрам.

Параграф 1.2. рассматривает эпизоды пересечения немецкой и русской культур в Средневековье. Первые сведения о контактах с немецкими музыкантами можно получить из древнерусской литературы: в летописях встречается слово «шпильман» («Кормчая книга» из Рязани, 1284 г.). Шпильманам были известны сюжеты русских былин: в начале XIII века на юго-востоке Германии возникла шпильманская поэма «Ортнит», Илья Муромец выступает в ней как русский король.

Исторически «массовые» контакты русского и немецкого населения возникли в Прибалтике, где коренные языческие племена в XII-XIII веках соседствовали с северными славянами. В XIII веке всё это население попало под воздействие миссионерской политики католиков. Поражение 1242 года, нанесённое тевтонцам Александром Невским, не дало им двигаться далее на Русь, но не стало препятствием для проникновения немецкого населения в Прибалтику. Сюда прибывали преимущественно дворяне, горожане и военные. Местное население попадало к ним в крепостную зависимость.

В мирные периоды процветала торговля. В Новгороде наряду с псковским, тверским, смоленским, половецким торговыми дворами имелись и два иностранных: готский и немецкий. На немецком подворье стояла церковь св. Петра, в ней регулярно шли службы. Теоретически возможно предположить, что новгородцы имели представление о немецкой музыке. Это тем более вероятно, что Новгород в XVI веке был одним из центров музыкальной культуры. Но сведений о контактах не сохранилось. С возвышением Московского княжества на службу ко двору начинают приглашать иностранцев, в первую очередь – военных. Первые немецкие переселенцы появились в России при Иване Грозном: он депортировал пленных ливонской войны и гражданское население завоёванных городов на обширные земли своего государства. При Иване Грозном в двух верстах от Москвы возникла Немецкая слобода. «Слобода» – начальный топоним, на самом деле к концу XVII столетия это был город, по европейским меркам – тоже. К концу XVII века в Москве проживало 200 000 горожан, немцев 18 000 (9%).

Немецкая слобода являлась одновременно источником нового «предметного мира», и – неизбежно – новых идей, образа жизни и развлечений. Немцы в слободе были представлены разными социальными группами: от знатных персон, таких, как потомок шотландских королей Вилим Брюс, отец знаменитого соратника Петра I, до обслуги.

Взгляд на историю контактов русских и немцев выявляет их древнюю традицию. Взаимный интерес был связан с необходимостью заключения военных союзов и торговли, но распространялся и на культуру. Привлечение на службу при русском Дворе иностранцев, образование Немецкой слободы, политика Двора, стремившегося к заключению династических браков, усиливали взаимодействие с «чужой» культурой на своей территории.

В параграфе **1.3.** анализируется знаковое событие, открывшее путь к европейской культуре: постановка «Комедии об Артаксерксе» при Алексее Михайловиче. Автор комедии пастор И. Грегори писал её на немецком языке, и пьеса обнаруживает знакомство Грегори с драмой Ганса Сакса «Эсфирь» (1559) и с некоторыми другими источниками. Она соединяет наивность с морализующими поучениями, сам же текст, с его повышенной долей экспрессии, весьма характерен для данного времени: он воплощает стилевые черты барокко – патетику, эмоциональность, яркую образность, динамику.

Французский славист Андре Мазон пишет, что «Артаксерксово действие» стоит гораздо выше сочинений английских комедиантов, с которым многие русские историки «неосторожно» сравнивали драму Грегори, не имея возможности с ней познакомиться. Он отмечает, что размерами, большим количеством действующих лиц, вложенными в текст духовными песнями, нравоучительной тенденцией эта «комедия» напоминает школьные драмы. Мазон сравнивает Грегори с Грифиусом, что само по себе почётно: Андреас Грифиус (1616-1664) – один из крупнейших поэтов и драматургов Германии XVII века. Музыка пьесы не сохранилась. Но по набору инструментов, достаточно типичному для театрального оркестра, можно обоснованно предположить, что она должна была опираться на гармоническую основу, или представлять собой

некий «компромиссный» вариант, который нам известен по некоторым образцам канта.

Параграф 1.4. рассматривает появление многоголосия в русской церковной музыке, жанры партесного пения, состояние хорового исполнительства в конце XVIII века.

Сольная профессиональная песня в России XVII – XVIII века не получила широкого распространения. Но хоровая музыка опиралась к этому времени на прочные традиции и знаменного одноголосного пения, и строчного многоголосного. Имелись и сильные певческие коллективы. В данном параграфе приводится отзыв Павла Алеппского об одноголосном церковном пении и даётся характеристика звучания русского многоголосного хора.

Со второй половины XVII века большинство хоров перешли на партесное пение, что изменило структуру хора и поставило перед ним новые исполнительские задачи. Партесное пение – свидетельство нового этапа контакта музыкальной культуры России с европейской: не просто «принятии к сведению» определённой информации об особенностях европейской музыки, но и практическое освоение реалий иной культуры.

Среди истоков партесного стиля нужно рассматривать не только польскую, но и немецкую музыку. В Польше ещё в XIII веке поселились рыцари Тевтонского ордена. Они имели здесь замки – своеобразные «острова» немецкой культуры. Не только славянская музыка приходила в Московию из Польши через Украину, но и немецкая, хотя и в меньшей части.

В качестве примера приводятся варианты немецкой народной духовной песни XII столетия «Christ ist erstanden» («Христос воскрес»). В её основу легли интонации секвенции «Victimae paschali laudes» («Пасхальная жертва»). В XIV в. песня «Christ ist erstanden» была переведена на польский язык («Chrystus zmartwychwstał jest»), в XVII – XVIII вв. она появилась и в России.

Черты немецкой барочной музыки исследователи отмечают в хоровых концертах В.П. Титова (Н.Ю. Плотникова). Д.В. Стефанович пишет об эволюции

гармонического языка этого мастера: тенденции развития от модальной к функциональной системе.

Промежуточное положение между хоровым концертом и народной песней занимал кант. В работе даётся характеристика панегирическим кантам петровского времени и приводится пример заимствования немецкой народной песни «Kraut und Rüben» В. К. Третьяковским в канте «Весна катит зиму валит». Отмечается популярность в немецкой культуре этой мелодии: её цитируют Шейдт, Букстехуде, Бах.

Духовный концерт объединил церковную певческую традицию и светское музыкальное мышление и достиг своего расцвета при Екатерине II. М. Березовский и Д. Бортнянский согласно практике своего времени сочиняли музыку и для церкви, и для оперного театра – это не могло не повлиять на их стиль, он приближается к эстетике классицизма, в церковную музыку этих авторов проникают фольклорные и светские интонации, темы приобретают жанровую определённую.

Рассматривается история «Немецкой обедни» Бортнянского, подтверждающая влияние русской музыки на немецкую. Отмечается популярность в Германии до наших дней песни «Ich bete an die Macht der Liebe» («Я молюсь о силе любви») в основе которой гимн Бортнянского «Коль славен наш Господь в Сионе».

В заключение параграфа приводятся отзывы музыкантов о гармонизации Обихода А. Львовым и его коллегами по Придворной капелле.

В параграфе 1.5. – анализируется эволюция некоторых музыкальных жанров во второй половине XVIII столетия и тенденции развития музыкальных взаимовлияний Германии и России от эпохи Петра I до начала XIX столетия. Особое внимание уделяется военной музыке – оркестровой и хоровой – её «негативному» воздействию на традиционную русскую народную песню, отмеченному многими музыкантами XIX века.

Фиксируется попытка организации стационарного театра (труппы Кунста, Фюрста). Успеха у публики он не имел. Здесь ставили зингшпили с танцами,

хорами, песнями. В театре Натальи Алексеевны, сестры Петра I, шли переделки Мольера и пьесы по сюжетам русских книг: «О Петре Златых ключей» и «Прекрасная Мелузина». Оба сюжета, получившие широкое распространение в русской народной культуре XV – XIX вв., пришли из Германии, где бытовали в виде народных книг.

Рассматривается деятельность и репертуар гастрольных иностранных трупп, например, И. Манна: «главные и государственные действия» и немецкие переделки французских пьес. Штелин называет спектакли этой труппы «жалкими спектаклями».

В 1777 году в Петербурге открылся стационарный немецкий театр, его директором стал К. Книппер из Вестфалии. Уже на следующий год здесь поставлен 21 спектакль: оперы и зингшпили. Через два года Книппер создал при театре и русскую труппу.

Расцвет немецкого театра приходится на конец XVIII и первые десятилетия XIX века: художественный уровень постановок вырос. Например, опера К. Д. фон Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь», написанная в 1786 г. и поставленная в Москве в 1788 г., держалась в европейском репертуаре и в XIX веке, и в XX благодаря музыке: в ней чувствуется влияние Гайдна и Моцарта, грация, остроумие, ясность и поэтический лиризм. Приводятся фрагменты дуэта из оперы.

Завершается глава анализом светских тенденций в церковной музыке и выводами о значении реформ Петра I для дальнейшего развития русской культуры.

Глава 2. Рецепция немецкой музыки в русской вокальной и хоровой культуре – аналитическая. В параграфе 2.1. анализируются макаронические тексты в народной песне, содержание таких песен, отмечается традиция пародирования немецкого акцента в русской народной культуре. Рассматриваются различные варианты заимствования немецкой культурой отдельных мотивов, песен в целостном виде (с вербальным текстом), мелодий (с новым текстом). Показано на примерах, что изначально в заимствованном

материале имеются общие элементы, а с течением времени в него проникает всё больше стилистических признаков собственной культуры.

В параграфе **2.2.** отмечаются немецкие влияния в русских песенных сборниках конца XVIII начала XIX века. О них писали уже первые исследователи: В. Н. Перетц считал, что истоки текстов следует искать в Немецкой слободе, в творчестве И.В. Пауса и пастора Э. Глюка; С.К. Булич и А.Н. Римский-Корсаков находили у Теплова подражание немецкому сборнику Сперонтеса. Чёткое квадратное деление куплета на музыкальные фразы и предложения с достижением мелодической кульминации перед каденцией, в «точке золотого сечения», приближение многоголосной фактуры к гомофонно-гармоническому складу постепенно становятся нормой. В. М. Щуров объясняет это влиянием переселенцев, которые образуют «так называемые немецкие слободы в крупных городах»³. П.П. Сокальский указывает на бедную гармонизацию народных песен в первых песенниках и на господство в то время моцартовской школы.

Первые песенные сборники стали для европейских музыкантов источником знакомства с русской народной песней. Проводниками в распространении этих песен часто являлись российские немцы: приводится история публикации в Штутгарте П. О. фон Гёце книги «Голоса русского народа в песнях».

Песни из первых российских сборников часто использовались немецкими композиторами в качестве темы вариаций: называется ряд песен.

В параграфе **2.3.** рассматривается взаимодействие немецкой *Lied im Volkston* и русского романса начала XIX века. Сменивший «русскую песню» XVIII века русский романс получил в музыкальной критике неоднозначную оценку, а его авторы определены «композиторов-дилетантов». Но издательская практика в Германии свидетельствует о востребованности русских романсов. Например, в издательстве Ф. Шуберта (Гамбург) выпускалась серия «*Sammlung Russischer Romanzen und Volkslieder für eine Stimme mit Begleitung Pianoforte*».

³ Щуров, В.М. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособ. для музыкальных вузов и училищ. В двух частях / В.М. Щуров. – М.: Музыка, 2007. – С.246.

Было издано более 200 выпусков. Имеются и благожелательные отзывы немецкой критики о романсах, например, Б. Дамке.

Анализируются возможности получения дилетантами знаний в области музыки. С 1818 по 1850 г. в России немцами было издано не менее 11 учебников по гармонии и композиции, 6 из них – на русском языке. Всего же за XIX столетие в России выпущено немецких учебников и пособий по музыке 49, из них 39 были переведены на русский язык, большинство же издавались одновременно на немецком и русском, реже – на немецком и французском. Такая направленность на русских любителей музыки противоречит установившейся точке зрения о замкнутости профессиональной «немецкой общины».

Практическая совместная деятельность русских и немецких композиторов также способствовала профессиональному росту дилетантов: анализируется работа А. Алябьева с Ф. Шольцем, Л. Маурером, И. Гесслером, И. Мюллером. Добавим, что немецкие композиторы тоже сочиняли романсы на русском языке. М.Г. Долгушина отмечает, что романсы немецких композиторов на русские тексты гораздо более предвосхитили стилистические особенности русского классического романса, чем сочинения служивших в России французов или итальянцев.

Выявляются сходные черты русского романса и принципов немецкой композиторской школы: использование родного языка для текстов, огромное значение достижений поэзии, близость данного вида творчества к бытовой культуре, требование простоты в отношении музыкальных выразительных средств, забота о создании национального колорита в своих сочинениях.

Параграф 2.4 посвящен изучению рецепции немецкой народной песни в русской вокальной и хоровой камерной музыке. Вначале дана общая характеристика немецкой песенной культуры: отмечены ранняя профессионализация жанра, особенности народной манеры исполнения, характерные складывания многоголосия. Затем рассматриваются некоторые жанры немецкого фольклора в историческом аспекте, их претворение в немецкой профессиональной музыке, заимствование и трансформация в русской

профессиональной музыкальной культуре. Трансформация ведёт к русификации жанров. Показателен анализ *Ständelieder*, жанра, не имеющего в XIX веке аналога в русской музыке. Даже в тех случаях, когда внешние приметы жанра присутствуют (А. Алябьев «Песня о молодом кузнеце»), трудовой процесс в ней – только фон для лирического содержания. Припев же напоминает о коллективном труде, отражая традиционное русское общинное мышление.

Анализируются также песни странствия, песни о родине, охотничьи, утренние и вечерние, застольные, баллады, танцевальные песни.

Заимствуются не только жанры, отсутствующие в народной русской культуре, но и те, которые богато представлены в отечественной музыке, например, колыбельные песни. Содержание таких «одинаковых» жанров в немецкой и русской музыке различно, хотя функциональное предназначение совпадает. Это объяснимо процессом инкультурации, с которым связан жанр колыбельной.

Имеются немецкие песенные жанры, которые «не принимаются» русской музыкальной культурой, например, погребальные песни. Исключение – общественные похороны.

В завершении параграфа уделяется внимание немецким песням, которые прочно закрепились в российском репертуаре: «*Komm lieber Mai*» (рассматриваются песня Моцарта и её народный вариант), «*Untreue*», «*Der Kuckuk und der Esel*».

Интересный опыт освоения чужой культуры представляют также песни российских композиторов на переводные немецкие тексты и композиторов-немцев на русские тексты, переведённые на немецкий язык – здесь особенно показателен романс Н. Метнера в переводе Л. Вайнгольда – «*Was fragst du nach dem Namen mich?*» («Что в имени тебе моём?»).

В параграфе 2.5 исследовательское внимание сосредоточено на анализе рецепции немецкой культуры в русской кантате и оратории. Духовная немецкая кантата в силу своей конфессиональной принадлежности не стала объектом заимствования для русских авторов, они ориентировались на светскую кантату, в

первую очередь – на кантату на случай (*Gelegenheitsmusik*). Этот жанр был востребован при Дворе, но недолговечен в силу специфики содержания. Кантаты XIX столетия предстают перед нами в виде самых разнообразных жанровых модификаций. Среди них театрализованные кантаты (Верстовский), кантаты на выпуск из учебного заведения (Глинка, Теппер, Балакирев), многочисленные юбилейные кантаты, кантаты-баллады (Арнольд, Аренский), есть и кантата-фантазия (Гилёв). Близки к кантатам прологи и масштабные хоровые произведения с оркестром.

Способы русификации в кантате на случай различны и не слишком заметны: это жанр интернациональный, комплекс «славильных» выразительных средств – сходен. Но всё же иногда русские композиторы прибегают к хоровому пению а саррелла в кантатах, что нетипично для жанра (Верстовский «Пир Петра Великого», Гилев «Слава» М.Ю. Лермонтову).

Кантатой называли и одночастное произведение, написанное по случаю выпуска учеников. Такова «Прощальная песнь воспитанников Императорского Лицея» на текст А. Дельвига для солистов и хора, некоторое время она считалась гимном лицея, но была запрещена цензурой после событий 1825 г. Хор изложен в ключах «до», фортепиано фактически дублирует хоровые партии, характер музыки – гимнически-торжественный. Кантатой этот хор называет сам композитор – Л. В. Теппер де Фергюссон в своих воспоминаниях. Теппер – автор многих кантат и ораторий.

Однако существовал ещё один «неофициальный» гимн, который лицеисты исполняли на ежегодных встречах, пелся он на мотив немецкой популярной песни «*Es bann ja nicht immer so bleiben*» («Это не всегда так останется»), текст к которой (не перевод) сочинил тоже Дельвиг. Музыка Ф. Химмеля – придворного композитора Фридриха II. Факт сам по себе примечательный: молодые образованные люди, элита российского государства, выбирают символом дружбы немецкую песню.

Ярким примером попытки соединения достижений немецкой композиторской школы и традиций русского хорового пения представляются

опыты С.И. Танеева. Кантата «Иоанн Дамаскин» – один из шедевров русской хоровой музыки. В её анализе отмечены черты, связанные с жанровой моделью, послужившей Танееву образцом, – лютеранской духовной кантатой. Тема «Со святыми упокой» выступает в кантате в функции хорала. Именно поэтому она проводится во вступлении и в заключении кантаты в виде строгого четырёхголосия гармонического склада, имитируя пение общины. Хорал II части – «Но вечным сном пока я сплю» – идёт в сопровождении оркестра, который дублирует звучание хора. Современные дирижёры часто отказываются от такого дублирования, исполняя эту часть кантаты *a cappella*. Но Танеев здесь использует оркестр так же, как орган в ранних немецких кантатах, дублирование в таком случае принципиально важно. В кульминации III части тема фуги и «Со святыми упокой» проводятся в унисон, для формы фуги – совершенно необычное решение. Драматургически этот момент идёт от традиций немецких кантат, напоминая момент службы, когда тема хорала исполняется прихожанами церкви в унисон, символизируя духовное единение присутствующих. С текстом А.К. Толстого Танеев обращается так, как это делал Бах с текстами псалмов: разбивает его на строфы, и каждая служит основой части кантаты. Методом развития музыкального материала является полифоническая техника, которой Танеев владеет виртуозно.

К оратории русские композиторы обращались реже: в России жанр оперы приобрёл черты ораториальности, потребность в «чистой» оратории была минимальной. В качестве примера сочинения, созданного под влиянием разных немецких композиторов (Генделя, Гайдна, Мендельсона, Шумана) приводится оратория А. Рубинштейна «Потерянный Рай».

В параграфе 2.6. рассматривается влияние немецкой музыкальной культуры в оперной и камерной вокальной музыке. На формирование русской оперы оказала воздействие не только итальянская и французская опера, но и зингшпиль. Немецкий музыкальный театр, более демократичный, чем итальянский, проявлял себя в начале XIX столетия достаточно активно. В Петербурге с 1799 по 1830 год гастролёры из Германии составляли большинство. Некоторые спектакли

ставились на протяжении многих лет в Петербурге и Москве всеми театрами, например, «Сандрильона» Штейбельта.

Одна из причин успеха немецкой музыки кроется в изменившихся взглядах образованной публики на музыкальное искусство под влиянием немецкой философии и мировоззрения декабристов. Современники отмечают факты отставания Двора во взглядах на музыку (приводятся отрывки воспоминаний фрейлины А. Тютчевой).

Анализируются фрагменты оперы Ф. Кауэра «Das Donauweibchen», имевшей особый успех, и история её переделок, которая приводит к появлению «Русалки» С. Давыдова, уже русской оперы. «Переделка» – принцип освоения произведения «чужой» культуры, который широко использовался и в драматургии, и в живописи данного периода. Опера проходит тот же путь, что и многие другие заимствованные произведения: сначала сочинение принимается целиком, затем в него проникают элементы собственной культуры и вытесняется инородный материал, а в завершающей стадии возникает новое произведение, где «чужое» стало фундаментом, незаметным на поверхности. Трансформация «Дунайской русалки» начинается с переделки вербального текста, где возникают новые «акценты» в содержании оперы и уходят типично-немецкие образные сферы, связанные с «фаустианским мотивом» – продажей души дьяволу. Не принимается идея, имеющая отношение к чужому культурному коду.

Рассматривается работа немецкого театра в России, отмечается большое количество крепостных трупп в столицах и провинции, приводятся сведения о немецких капельмейстерах в театрах Щербатова, Шереметева, Давыдова, Потёмкина. Отмечается, что работа немецких театров способствовала и гастролям итальянской оперы: только в самый первый раз, в 1733 году итальянцы – труппа Дж. А. Сакко – приезжали со своим оркестром, далее они использовали оркестр немецкого театра. В XIX веке при гастролях итальянцев оркестр состоял на 70% из немецких музыкантов. В русских оркестрах ситуация сходна. Оркестр ИРМО в

60-е годы XIX века состоял из 55 человек, 45 из них были немецкими музыкантами⁴.

Иностранный театр был не просто модным увлечением, его функции в России XVIII-XIX веков важнее: он обеспечивал культурную информацию для всех слоёв общества и (в условиях значительной изоляции основной массы населения от Европы) был формой осознания собственной действительности через сравнение с «другой жизнью».

Русские певцы с конца XVIII века начинают осваивать немецкий репертуар, этому никоим образом не мешало несходство русской и немецкой вокальных школ⁵. Приводятся примеры оперных партий Е. Сандуновой, В.Самойлова, Н. Семёновой, Г. Кондратьева и др.

Немецкий камерный репертуар пришёл на концертную сцену в России во второй половине XIX столетия. Сведения на сей счёт можно получить из рецензий. При этом никогда собственно пение не было главным объектом рецензирования, что соответствовало его иерархическому положению в концертах. Постепенно в репертуар певцов входят не только Шпор и Вебер, Мендельсон, но и Шуберт, Шуман, Брамс. Принято исполнять романсы на языке оригинала.

В области композиторского творчества к концу столетия осознаётся влияние уже не просто «немецкой школы», но и отдельных композиторов, Л. Сабанеев, например, пишет о влиянии Р. Шумана на «Могучую кучку», на П. Чайковского, Н. Метнера, А. Скрябина, С. Рахманинова. В вокальном творчестве оно наиболее сказывается на Чайковском и Метнере – «европейцах» в русской музыке. Последнее осознаётся и в Германии: Е. Е. Полоцкая цитирует в своей диссертации «П.И. Чайковский и становление композиторского

⁴В маленьком городке на юге Нижегородской области – Выксе – театр был построен как копия Мариинского, лишь немного отличаюсь размерами. Оркестр здесь состоял из 50 человек – всего на 5 музыкантов меньше, чем в ИРМО!

⁵А. Серов пишет о немецком пении: «Голоса чисто немецкого типа принадлежат к самым неприятным на свете». Серов, А.Н. Статьи о музыке. Вып. 2-Б. 1856 / А.Н. Серов. – М.: Музыка, 1986. – С.272.

образования в России» (2009) Г. Римана: «С полным правом причисляем мы немецкого Чайковского к немцам»⁶.

В камерной вокальной русской музыке национальное ярче всего воплотилось в опусах, близких русской песне, а другие образцы всё же ближе к европейскому стилю.

В Главе 3. Пространство немецкой культуры и музыкальный мир России исследуется бытование немецкой музыкальной культуры в «чужой» стране. Параграф **3.1.** оценивает роль немцев в музыкально-образовательном пространстве.

На определённом этапе своего становления русские композиторы первой половины XIX века учились у немецких преподавателей (многие – и позже). К началу 20-х гг. XIX столетия профессия учителя музыки в русском сознании прочно связывается с немцами, независимо от того, приехали они из Германии, или родились в России. При формировании штатов первых русских консерваторий часть педагогов приглашалась из Германии для работы по контракту, но в значительной мере штаты составлялись из немецких музыкантов уже длительное время трудившихся в России, тех, кто завоевал здесь авторитет в качестве исполнителя и педагога.

При изучении биографий композиторов можно заметить, что в окружении каждого русского музыканта всегда оказывалось несколько немцев, приводится пример «немецкого окружения» М.И. Глинки и его мнение об этих музыкантах⁷.

⁶ Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat: <http://www.dissercat.com/content/pi-chaikovskii-i-stanovlenie-kompozitorskogo-obrazovaniya-v-rossii#ixzz5YuSuPTte>,

⁷ Границы музыкального образовательного пространства были подвижны: немецкие музыканты, возвратившиеся на свою историческую родину, приносили туда русский музыкальный опыт, активизируя процесс взаимодействия культур. Называются имена. Э. Тидебёль (1877–1928), она преподавала в Москве, затем в разных странах Европы; В. Лютша (1877-1948), работавшего в Берлине, Страсбурге, Чикаго. Л. Кройтцер (1884–1953) с 1905 года концертировал по всей Европе. Оскар фон Риземанн, балтийский немец, с 1921 года жил в Германии, где считался «представителем русской музыки». Э. Шульц-Адоевская – ученица Листа, Гензельта и А. Рубинштейна, концертирующая пианистка, композитор (автор запрещённой в 1877 году оперы «Заря свободы»), теоретик. Критики отмечают влияние Глинки на её музыку. Пауль Юон, ученик Аренского и Танеева, с 1897 года – преподаватель Высшей музыкальной школы Берлина. Немецкая критика отмечает влияние на его сочинениях «русской песенной и танцевальной музыки». Мария Эйзерих преподавала вокал в Мюнхене. Полный список таких музыкантов составил бы сотни имён.

Народная культура России тоже проникала в Германию, особенно интенсивно – после революции 1917 г. и гражданской войны. Русская белоэмигрантская диаспора в Германии включала в себя и часть Донского казачьего войска, которое образовало поселения в Дармштадте, Карлсруэ, Мюнхене, Нюрнберге, Розенхайме, Ульме и др., всего – в 14 городах. С 1921 г. до конца 70-х гг. в Германии существовал «Донской казачий хор им. Платова» под

При Николае I выезд за границу был обставлен всякими препятствиями. Но для музыкантов, художников, учёных, богатых купцов часто делались исключения. За границу можно было попасть и доказав необходимость лечения. Среди любимых курортов – минеральные воды в Карлсбаде, Мариенбаде, Бад Эмсе, Баден-Бадене: в этих городах образовались русские землячества.

Доступным было чтение на немецком языке: в начале XIX века печатное дело переживает подъём. Существовали и частные типографские и издательские предприятия (функции часто совмещались), назовём некоторых владельцев: они же были и книгопродавцами. В 1822 г. Ф. Заценхофен основывает музыкальный журнал «La Harpe du Nord», он же – нотоиздатель. Первое крупное музыкальное издательство, фактически, монополия, принадлежало И. Герстенбергу (1791). Успешно работали в этой области также Миллер, Риддигер, Дитмар, Брейткопф, Вейбрехт, Лиснер, Рихтер, Бернард⁸. В XIX веке изданием музыкальных сочинений занимались Юргенсон (35 000 названий нот!), Бессель, Циммерман.

Сильными были позиции немцев и в производстве музыкальных инструментов. Имя первого мастера, изготовлявшего клавикорды и клавицимбалы на продажу известно – И. Б. Вильде, он поместил объявление об этом в «Санкт-Петербургских ведомостях» в 1760 году. Фортепиано появились в продаже с 1771 г. и спрос на них был большим. Уже в начале XIX столетия появляются фабрики Шанца, Тишлера, Миллера по изготовлению фортепиано. Популярны были «венские фортепиано» Людовика Кестера, чему способствовала, пишет Столпянский, и умелая реклама: «...делает фортепиано <...>, кои славнейшим Моцартом признаны за совершеннейшие»⁹.

В России с XVIII века немецкие мастера изготовляли не только клавишные инструменты, но и всевозможные духовые (деревянные и медные), рожки (для рогового оркестра), колокола и органы, гусли, арфы, гитары, виолончели и скрипки. Первая фабрика по производству пианино и роялей появилась в

руководством С.А. Жарова, выпускника московского Синодального училища. Хор с триумфом гастролировал по всему миру, давая до 200 концертов в год.

⁸ М.И. Бернард первым меняет правила работы с авторами: вводит понятие гонорара.

⁹ Столпянский, П.Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге / П.Н. Столпянский. – Л.: Музыка, 1989. – С.187

Петербурге в 1810 г., её организовал Ф. Дидерихс. Вторая – И. Шрёдера – возникла в 1818 г., к 70-80 гг. она стала лидирующей. В 1841 г. открылась фабрика Я. Беккера, её известность со временем перешагнула границы России. Инструменты высокого качества выпускали также Лихтенталь и Мюльбах.

Открывал отделения своей фабрики в Европе (Лейпциг, Лондон) и в России (1883) Ю. Циммерман, происходящий из рода потомственных немецких музыкальных мастеров. Распространение получили и всевозможные механические пианино и шкатулки Циммермана. Одна из таких «шкатулок» хранится в московском Российском национальном музее музыки, размером она с небольшой шкаф, действует до сих пор, исполняя мелодию романса А. Варламова «Красный сарафан».

Большая часть фабрик (21) по производству музыкальных инструментов была сосредоточена в Петербурге.

Параграф 3.2. анализирует положение немецкой музыки в провинции на примере маленького уездного города Арзамаса. В Арзамасе не было театра или отделения ИРМО, не зафиксированы выступления артистов-гастролёров, музыкальная школа отсутствовала, нотный магазин был открыт только в 1906 г. Не ощущалось «давления среды» в той степени, как это было в больших городах. Исследование основано на изучении нотных собраний второй половины XIX в. жителей г. Арзамаса, подлинных изданий 60-90-х гг. XIX века. Сама некоторая «случайность» нотных собраний и «провинциальность» географического пункта, где они возникли, на наш взгляд, даже повышают принцип репрезентативности. Ноты приобретались арзамасцами в Нижнем Новгороде, Москве, Туле, Петербурге, Казани, привозились из-за рубежа: об этом можно судить по штемпелям книжных магазинов. Имеет смысл обратиться к некоторым изданиям для фортепиано: первая немецкая вокальная музыка попала в Арзамас в фортепианных переложениях различных педагогических сборников.

Были проанализированы сборники «Die beiden Schwestern», ноты для ансамбля издательства Фроберга в Лейпциге, в целом в них немецкими являются 80% пьес. Некоторые из обработок немецких песен юному русскому музыканту

вряд ли были бы понятны: «Knecht Ruprecht» («Слуга Рупрехт») и «Das Erntefest» («Праздник урожая»), но есть и «Loreley», «Ich hat einen Kameraden», «Stille Nacht», «O Tannenbaum», «Untreue». В других немецких сборниках даны переложения арий и хоров из опер Вебера и Моцарта, песен Мендельсона. Немецкий репертуар преобладает и в скромных домашних альбомах, и в роскошном издании «Золотая лира», выпущенном Музыкально-историческим обществом имени графа А.Д. Шереметева. Нотами пользовались, везде имеются «учительские» пометки карандашом, а на издании «Хорошо темперированного клавира» Баха – владельческие надписи А. Вязовова (из купеческой семьи), показывающие его отношение к Баху.

Краеведы отмечают увлечение арзамасцев хоровой музыкой. Отличный хор из 200 (!) мальчиков существовал при Спасском монастыре, при Воскресенском соборе тоже был большой хор, но пели и в других церквях, которых в Арзамасе было 33. Неграмотных певцов обучали по системе, напоминающей цифровую. Из светских хоровых коллективов выделялся мужской хор художественной школы А. Ступина. Он пел на службах в церкви св. Духа, но практиковал и публичные выступления, известен был хор помещика Чемоданова, в конце XIX столетия – хор Иконникова, который выступал в народных костюмах (влияние «Славянской капеллы» Агренева-Славянского). Имеются ноты школьных хоровых сборников, они анализируются в работе.

Лидертафельный стиль арзамасским хористам тоже был знаком. Он представлен в сборнике «Баян», посвящённом хору студентов Московского университета. Сборник включает 25 хоров, русских авторов в нём нет, но широко представлены немецкие композиторы «второго ряда»: Шпор, Абт, Фогль, Крейтцер, Гумпердинк, Лёве и др. Имеются и обработки немецких народных песен, например, «Schön ist die Jugend».

До нас дошли фамилии некоторых известных в городе певцов. В середине XVII века это – Василий Репский, человек образованный и культурный, побывавший за границей. В Москве Репский обучался перспективному письму у П. Инглиса, того самого иностранца-художника, который принимал участие в

постановке «Комедии об Артаксерксе». Биография Репского полна белых пятен. Или его сослали в Арзамас за отказ петь в театре боярина Матвеева, к которому он попал в крепостную зависимость, или же Репский сбежал в далёкий город во время опалы Матвеева. В Арзамасе Репский ввёл партесное пение, причём намного раньше, чем в Нижнем Новгороде.

Из певцов, исполняющих светский репертуар, история донесла до нашего времени имена коллежского регистратора В. Терновского (бас) и нотариуса В. Генебарта (тенор). Последнего, якобы, даже приглашали петь в Большой театр¹⁰. Вокальный академический репертуар в нотных собраниях горожан отличается разнообразием и разным уровнем сложности. Много романсов Алябьева, Варламова, Гурилёва, но и полное собрание романсов Чайковского на русском и немецком языке. Присутствуют романсы Аренского, Римского-Корсакова, ансамбли Дмитриева (трио).

Немецкие издания – тоже имеются, это песни Мендельсона и Шуберта, с переводом на русский язык, а также баллады К. Лёве – полностью на немецком языке. Сборник баллад прибыл в Арзамас из Германии: об этом свидетельствует дарственная надпись. Представляет интерес дуэт «Ночь пролетала над миром» Николая Грасгофа. Об авторе мы имеем мало сведений, видимо, это брат одного из учеников Римского-Корсакова.

Есть ещё один немецкий романс – «Расстрел» В. Гейзера, он опубликован с переводом на русский язык. Автор поэтического текста не указан, но это, несомненно, свободная обработка песни из «Волшебного рога мальчика» «Zu Straßburg auf der Schanz» («На Страсбургском валу»), хорошо известной в Европе¹¹. Романс вызывает ассоциации со «Старым капралом» Даргомыжского. Открывшаяся панорама музыкальных занятий горожан не вполне соответствует представлениям о «глухой провинции». И формы музицирования, и репертуар арзамасцев отличались многообразием и соответствовали пёстрому социальному составу горожан. Немецкое влияние музыкальная культура Арзамаса тоже

¹⁰ Существует и ещё одна «легенда»: о том, что одной арзамасской пианистке П.И. Чайковский подарил ...рояль. То, что местные «легенды» связаны с музыкой, свидетельствует об интересе арзамасцев к этому предмету.

¹¹ Вариант текста этой баллады использовал и Г. Малер

испытывала, больше оно сказалось в фортепианной подготовке арзамасцев (учебные пособия, репертуар), меньше – в вокальном самодеятельном творчестве, особенно – хоровом.

В параграфе **3.3.** анализируется немецкая церковная музыка, которую привезли с собой переселенцы. В организации духовного пространства немцев церковь играла исключительную роль. И это была первая немецкая музыка, привлекавшая внимание русских. Для жителей России, где позиция православия до Петра была столь сильна, иноземная церковная музыка, выступила для начала в функции светской, она просто не могла восприниматься психологически иначе.

Рассматривается несколько хоралов протестантской и реформатской церкви, приводится пример порядка службы. В Россию с немцами-переселенцами пришла церковная музыка высокого качества. Даже противники Лютера, признают, что его реформы привели к небывалому расцвету религиозного творчества. Особенно заметно это было в Саксонии, где протекала деятельность Лютера, Саксония «дала миру больше великих имён в этой области, чем вся остальная Европа»¹². Кроме того, от реформы Лютера прошло уже достаточно времени, чтобы в практике закрепились лучшие образцы этой музыки.

Русские могли слышать немецкую церковную музыку не только в церкви. О широком распространении хоралов в быту, вне службы, свидетельствуют нотные издания XIX века, они попадали и в Россию.

Параграф **3.4.** посвящен изучению музыки Русской евангелической церкви, появившейся в России под воздействием протестантизма. Секуляризация общественной жизни после реформ Петра I развивалась стремительно, вызывая духовное брожение среди прихожан. Религиозные движения России были чрезвычайно разнообразны, принимая иногда экзотический характер: «хлысты», «скопцы», «духоборы» с их молитвенными откровениями, радениями, пророчествами. Но были и такие ответвления, которые ориентировались в основах учения на Евангелие: «молокане», «штундисты», «баптисты» и др.

¹² Гобри И. Лютер / И. Гобри. – М.: Молодая гвардия, 2000. – С.275.

Первые общины русских евангелистов возникли во второй половине XVIII века. В XIX столетии существовало уже три крупных очага евангельского движения: на юге Украины, на Кавказе и в Петербурге. Эти очаги совпадают географически с поселениями немцев-колонистов.

Евангелическая русская церковь (РХЕЦ) не имеет в России вековых отечественных традиций и представляет собой чистый опыт «заимствования». При изучении вопросов, связанных с музыкой русской евангелической церкви, абберация, вызванная отдалением во времени, не особенно значительна, церковь образована по историческим масштабам недавно, музыка русских евангелистов – материал, «удобный» для исследования.

На начальном этапе своего существования евангелисты заимствовали ход службы и её музыкальное сопровождение от «братских общин», пели хоралы по немецким сборникам, тексты переводили на русский язык или сочиняли новые. Затем и музыка начинает трансформироваться: упрощаться, включать русские мотивы. Из проанализированных в этом разделе хоралов евангелистов особенно показательно преобразование детской рождественской песенки «Ihr Kinderlein, kommet» И. А. П. Шульца в торжественный гимн «Святой день Господень» с включением возгласов «Слава!». Всего же в сборниках русских евангелистов удалось идентифицировать 36 хоралов – заимствований из немецкой музыки. Это только малая часть: авторы музыки в сборниках не указываются, а переводной текст (или сочинённый заново) ещё более усложняют данную работу.

В заключении раздела анализируются фрагменты «Юбилейной кантаты» РХЕЦ. Её композиция построена в соответствии с немецкими духовными кантатами, но вместо симфонического оркестра – русский народный.

Параграф 3.5. освещает вопросы бытования в России немецких хоровых коллективов и музыкальных организаций. Публичные концерты в России стали фиксироваться с 40-х годов XVIII века. Имеются сведения о 137 концертах в Петербурге с 1746 по 1799 год. Т.Н. Ливанова в своей книге «Русская музыкальная культура XVIII века» приводит перечень концертов в Москве 90-х

годов XVIII века. Анализ этих списков показывает, что русские исполнители являются скорее исключением из правил.

Концертный сезон до воцарения Александра I длился с февраля по апрель – время Великого поста. Это стимулировало включение в концерты духовных сочинений зарубежных авторов, очень часто – ораторий и кантат. И если итальянцы держали первенство в операх, то в хоровых жанрах – немцы.

«Сценической площадкой» для первых концертов часто являлась немецкая церковь. В Петербурге к XIX веку действуют – 46 протестантских и 11 – католических храмов (православных – 346). В Среднем Поволжье насчитывалось 105 немецких церквей: 59 – лютеранских, 23 – реформатских, 33 – католических. Во всех крупных городах России в XIX веке существовали протестантские общины¹³. Концерты в церквях проходили не только в Петербурге и Москве, но и в Астрахани, Баку, Кишинёве, Орле, Одессе, Житомире, Пензе, Туле, Полоцке, Минске, Казани, Омске и других городах.

Анализ репертуара и деятельности различных музыкальных обществ позволяет выявить широкое распространение именно немецкой музыки¹⁴. Современниками эта ситуация осознавалась. Г. А. Ларош: «...вся наша музыкальная деятельность, за исключением самой незначительной – композиторской – в руках немцев; <...> Немцы не только материально завладели нашей музыкой, но и морально влияют на неё складом своего народного характера»¹⁵. Критик высказывает эту идею «не с целью упрёка или обвинения», он считает, что пришло время «равновесия и состязания». Статья написана в 1868 году. Контакт с «чужой» культурой способствовал осознанию и самоопределению «своей».

Рассматривается деятельность музыкальных обществ (инициаторами их создания часто выступали немцы) и лидертафелей: они служили образцами для организации русских хоровых обществ. Кроме того, немецкие музыкальные

¹³ Со времени Петра I в Германии тоже образуются православные общины и строятся православные храмы: Потсдам, Берлин, Мюнхен, Дрезден, Штутгарт, Висбаден, Дармштадт и др.

¹⁴ Статистические данные приводятся в книге Ломтева Д. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий, М., 1999.

¹⁵ Ларош, Г.А. Избранные статьи. Вып. 1. М.И. Глинка / Г. А. Ларош. – Л.: Музыка, 1974. – С.33.

общества способствовали контактам России с Европой даже во времена политического курса на дистанцирование от неё

Во второй половине XIX века создано Русское музыкальное общество (1859 г.). В Петербургском отделении РМО немцы составляли 37% а к 1866 г. в Московском отделении РМО – 41%. В концертах РМО сочинения русских композиторов занимали скромное место: в десяти первых концертах было исполнено 69 произведений, из них русских – только 10.

Анализируются программы хоровых концертов к концу XIX столетия и отмечаются совместные выступления русских хоров и лидертафелей, например, на коронации Николая II. Они способствовали музыкальным контактам русских и немцев, как и совместная работа в музыкальных обществах.

В параграфе **3.6.** на примере марша рассматривается трансформация жанра в зависимости от сферы его применения. Анализируется проблема программности маршей, которые часто сближаются с кантатой на случай. Особое внимание уделяется оперным маршам: в контексте целого они наделяются новым смыслом. Их семантика в операх может быть связана с образом врага, мира фантастики, сказки, язычества, картинами искажённой реальности, пародией на жанр (от причудливости до гротеска) или ситуации, предрекающей гибель героя. Встречаются «игрушечные» марши, «ненастоящие».

Марш в русских операх часто появляется в ситуациях, когда подчёркивается его принадлежность к «иному» миру. Опера занимала особое положение: для русских композиторов XIX столетия то была область идеологии (как и весь театр), здесь на сознательном уровне «отслеживалось» соответствие музыки задачам создания национальной культуры. Но и в загадочной области подсознательных творческих процессов действовали, видимо, охранительные тенденции, заставляющие различными способами нивелировать, трансформировать, адаптировать чужеродный музыкальный материал. Подобная трансформация становилась способом существования «чужого» жанра в культуре.

В **Заключении** диссертации обобщаются результаты диссертационного исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы

дальнейшего изучения немецких и русских музыкальных традиций в их диалоге, взаимном влиянии, взаимодействии и восприятии в контексте развития российской культуры.

Процесс взаимодействия музыкальной культуры разных стран и заимствования «чужого» – проблемы миграции элементов культуры, их отбора, устойчивости культуры и способности к ассимиляции – относится в настоящий момент к числу интенсивно изучаемых различными науками: культурологией, историей, этнологией, этнографией, социологией, психологией, лингвистикой и другими. Но сам период изучения пока не слишком длительный, и результаты заметны больше в постановке вопросов и установлении некоторых фактов, чем в понимании закономерностей подобных процессов. Мы всё же попытаемся отметить последствия данного взаимодействия, истоки которого определены временем изучаемого в диссертации периода.

Проблема контактов русской и немецкой культуры возникла как результат исторического развития двух стран. В течение XVIII-XX столетий она являлась важным фактором внешней и внутренней политики России, обостряясь в отдельные периоды, или уходя на второй план. Переход от абстрактного «немцы» (немые, не говорящие на русском языке) к пониманию немцев как населения, прибывшего из конкретной европейской страны, произошёл в XVIII веке. Далее немцы выступали то союзниками, то противниками России в войнах (последнее – всего четыре раза с XI по XX век, за 900 лет). Образ Германии как врага стал формироваться в сознании народов этих стран именно в XX веке в результате двух мировых войн.

Внутри страны немцы способствовали её развитию в техническом и культурном отношении, иногда воспринимаясь в качестве конкурентов; давали образцы организованности и целеустремлённости в разных видах деятельности, но и приводили к мнению о вторичности этих качеств в отношении к духовной культуре человека. Но даже при попытках отвержения заимствованных у немцев технологий, идей, элементов художественной культуры между двумя сторонами

возникает сложный вид связи – «связь по отрицанию» – немцы здесь были точкой отсчёта.

Столь тесный контакт стал возможным по причине наличия в России немецкого населения после реформ Петра I и более поздних указов Екатерины II и других правителей России. Находясь постоянно в контакте с русским населением всех социальных слоёв, немцы, неизбежно, заимствовали некоторые стороны принимающей культуры, но и вносили в неё свои черты.

Воздействию немецкой музыки были подвержены все социальные слои населения. Импульс шёл от Двора, аристократической музыкальной культуры, «сверху», распространяясь по вертикали «вниз», до народной музыки.

То же – по «горизонтали». Все общественные институты, где звучала музыка, по всем просторам России в той или иной степени контактировали с немецкой музыкой. Слушание немецкой музыки, участие в её исполнении, использование композиторского опыта немецких композиторов – всё это приводило к заимствованиям из «чужой» музыкальной культуры на уровне жанров, образности, форм, элементов музыкального языка, структуры хора, манеры звукоизвлечения.

Такой глобализм воздействия был обусловлен спецификой формирования в России профессиональной музыкальной культуры. В начальный период это не был диалог с немцами на равных. В России профессиональная светская музыка только зарождалась, а немецкое хоровое и вокальное искусство обладало уже богатым опытом светского музицирования, опирающимся на собственные национальные и общеевропейские традиции. Немецкая вокально-хоровая культура предлагала образцы, уже испытанные временем. Эти образцы воспринимались тем легче, что Германия и России имели общие черты в формировании светской музыки: на начальном этапе этого процесса светские формы опирались на религиозное содержание в большей степени, чем в других странах Европы.

Отметим стилистические признаки хорового и сольного пения, которые стали устойчивыми в русской музыке XIX в. результате западных (немецких)

влияний. Также напомним, что в случае влияний итальянских или польских, это было опосредованное заимствование: католические страны в эпоху Контрреформации шли в музыке во многом по пути протестантской Германии. Среди основных признаков в диссертации отмечены следующие:

1. Профессиональный хор в России принял структуру, позволяющую исполнять хоральное многоголосие: с чётким делением на партии. Как и в Германии, в XVIII-XIX вв. высокие голоса поручались мальчикам, также многие хоры были мужскими.
2. Хоровое многоголосие нового типа заимствовалось из Германии: это было «легкодоступное» заимствование – народная немецкая песня предполагает аккордовое четырёхголосие (в меньшей степени – трёх-двухголосие), так немцы пели часто и в быту, и в церкви, даже не владея музыкальной грамотой, подобное пение можно было слышать везде, где имелось немецкое население.
3. Звуковедение профессионального хора стало академическим. Это «международная элитная манера пения», которая отличается округлостью звучания гласных, их тембровой однородностью, кантиленой, определёнными правилами дыхания. Такое пение утвердилось в качестве нормы и для церковного, и для светского вокала. В результате в хоровой культуре России возникла своеобразная ситуация «билингвизма», связанная с понятиями «русский народный хор» и «академический хор». Народные хоры отличаются не только манерой звукоизвлечения, но и репертуаром, составом хоровых партий, спецификой голосоведения и музыкального языка, поведением на сцене и «формой» сценической одежды.
4. Стилистика русского профессионального хорового произведения в значительной степени отличается от музыкального языка русской народной песни и в целом русского народного хорового пения:¹⁶
 - Интонационный строй профессиональной вокальной и хоровой музыки впитал в себя многие особенности европейской песенности. Первые русские нотные сборники представляют нам уже изменённые образцы народной

¹⁶ В немецкой культуре такого контраста нет.

мелодии: фольклорный тип русской мелодики называют «равнинным», для него характерны также узорчатость, опора на трихордовые мотивы, модальность, несимметричный метр и ритм. В первых нотных публикациях можно найти только элементы этого стиля¹⁷.

- Ритм опирается на симметрию, что для русской песни нехарактерно.
- Соотношение музыки и слова часто базируется на хоральном принципе, где каждому звуку соответствует слог.
- Гармония основывается на принципах, берущих начало в достижениях венской школы.
- Форма произведений связана с традициями немецкой профессиональной музыки, важное свойство – тяготение к симметрии.
- Хоровое пение в сопровождении музыкальных инструментов – тоже пришло из Европы.

Однако все эти заимствованные параметры не оставались неизменными. К концу XIX столетия они трансформировались. Мальчиков в хоре повсеместно стали заменять женщины. Интонационный строй и в хоровой, и в сольной музыке стал более кантиленным, приблизился к русской песенности: слоги в тексте стали «распеваться»; в гармонии появились «русские обороты» (плагальные, натурально-ладовые, или с элементами модальной системы), ритм встречается или нерегулярно-акцентный, или с дроблением сильной доли, что типично для русской народной песни.

Российская вокальная и хоровая светская традиция формировалась параллельно со светскими общественными институтами: государственным аппаратом, армией, системой образования и т.д. Моделью для них, в силу исторических причин, часто являлись подобные общественные институты Германии. В самой Германии внутри таких институтов уже сложились определённые вокальные и хоровые традиции, и они переносились на «чужую»

¹⁷ Фольклор обладает большой степенью устойчивости, в России ещё сохранилась в отдалённых уголках традиционная манера пения: и народного, и церковного, сравнение этого исполнения с нотами первых песенников делает понятным неудовлетворённость многих современников записью «на немецкий манер».

почву одновременно с этими институтами: структура музыкальных обществ, принципы организации консерваторий, методы обучения музыке.

5. Формирование сольного профессионального пения в Германии и России шло разными путями. В Германии песня рано подверглась профессионализации – в творчестве миннезингеров и мейстерзингеров. В России профессиональная песня возникла гораздо позже, истоки её включают итальянское пение (ввиду близости вокальной школы) и французское, но некоторые принципы идут и от немецкой вокальной культуры, например, повышенное значение поэтического слова и требование мелодической простоты и ясности. Эти же принципы распространялись и на оперное пение. Мелодика здесь усложнилась, но от виртуозных фиоритур и других украшений, не несущих содержательного смысла, русские композиторы отказывались. Они стремились создать собственный стиль, отражающий особенности русского национального пения. Но опыт немецкой оперы – учитывался.
6. Тот факт, что преподавательский корпус на ниве музыкального образования долгое время составляли преимущественно немецкие педагоги, конечно, имел огромное значение и для профессионального музыкального образования, и для общего. Добавим, что немецкая школа музыкальной педагогики относилась к авторитетным и в XIX столетии, и позже.
7. Усилению воздействия немецкой музыки способствовали подобные же влияния, связанные с процессами, происходящими в смежных искусствах: литературе, архитектуре, театре, живописи, а также и в общественной жизни: культура представляет собой систему, невозможно заимствовать из неё какой-либо элемент без привлечения других, иногда нежелательных и неожиданных. Хлынувшие через «окно в Европу», ранее неведомые для России знания, ценности, идеи привели к трансформации мировоззренческих установок, связанных с опорой на традиционное православие. Светское знание и различные формы религиозного, но неортодоксального христианства вступили с ними в соперничество. Одно из последствий такой ситуации – появление в России Русской христианской евангелической церкви.

8. Но и в музыке православной церкви произошедшие изменения имеют последствия и в нашем времени. Гармонизация Обихода – чего требовал переход к партесному пению (который и сам по себе был причиной внутрицерковного конфликта) знаменовала новую эпоху в православной религиозной практике. Эта новая церковно-певческая традиция, которая стала формироваться ещё при Петре I, вступила в противоречие с устоявшейся на протяжении столетий системой церковной музыки. Реформаторская деятельность А.Ф. Львова по гармонизации Обихода (под влиянием немецкого хора) вызвала неприятие со стороны московского митрополита Филарета (Дроздова). До настоящего времени в Петербурге и Москве используются два разных Обихода. В Петербурге – «Обиход Бахметьева» (Придворный обиход): он распространён также в северо-западных и южных областях. В Москве опираются на «Обиход Киевского распева», как и во многих других регионах России.

9. Одной из задач работы было определение того, что именно заимствуется из «чужой» культуры и каким образом трансформируется.

- Проведённое исследование показало, что в заимствовании чужеродного материала имеются границы: идеи, символы, образы иной культуры, связанные с её центральной зоной, плохо приживаются на «чужой» почве. Если же они сюда попадают, то подвергаются переосмыслению в соответствии со сложившейся собственной картиной мира, или же отторгаются.
- Секуляризация образной сферы русского вокального и хорового искусства (под сильным влиянием контактов с Европой) привела к обновлению тематики вокальных произведений. Здесь музыка шла по следам поэзии, и если в XVIII в. русской песней была освоена любовная тематика – под влиянием французской литературы, то в XIX – эпохе расцвета русской поэзии, немецкая (особенно Гёте и Гейне) тоже внесла весомый вклад в индивидуализацию лирической образной сферы вокальной и хоровой музыки.

- Заимствование жанров с появлением в России светской культуры легко вошло в практику. Этому способствовали не только иностранные влияния, но и рост городов в России. Городской образ жизни требовал отражения в жанрах, отличных от рождённых сельским бытом и крестьянской обрядовостью. Спектр заимствований жанров был широк, а путь их закрепления в «чужой» культуре различен. Например: от Двора и аристократии многие заимствованные жанры перемещались по вертикали вниз к более демократичным кругам – таков, например, был путь кантаты и романса. Но есть и другие примеры: жанр застольной песни, с её идеями братства и равенства, не мог прижиться в придворном быту – строго иерархичном. Его распространение связано с социальными стратами, напоминающими немецкие корпорации: в обществах студентов, офицерских кругах, творческой интеллигенции и др., они – тоже и сами по себе результат влияния западной культуры.
- Заимствуются жанры, которых нет в собственной народной музыкальной культуре, но которые в содержании имеют какие-либо параллели со своей культурой. Например, немецкие песни «круга дня», имеющие корни в средневековом христианстве.
- Некоторые области жизни европейских стран и России к XIX столетию оказались в значительной степени унифицированы, например, такой общественный институт как армия. И заимствования в сфере музыки здесь циркулируют достаточно свободно, пример тому – жанр марша.
- Детский фольклор обладает высокой устойчивостью, но в 20-40-е годы XIX века, когда в России уже сложился городской быт, подобный европейскому, ещё не было профессиональной песни, отражающей образ жизни городского ребёнка. В этот период возникли заимствования песен такого содержания из немецкой культуры¹⁸.
- Заимствование – это не единичный акт, а процесс, ни один жанр в ходе исторической эволюции не остался без изменений, они направлены в

¹⁸ В Германии этого периода процветает искусство бидермайера, в котором образ ребёнка занимает важное место.

сторону русификации путём трансформации содержания и музыкального языка.

- Процесс трансформаций продолжается и в XX веке, что, конечно, требует специального исследования. Отметим в качестве примера два жанра. Песни о труде и о профессиях расцвели пышным цветом в 20-30-е годы, они строятся по принципам *Ständelieder*. Причины кроются в исторических условиях: повысился престиж рабочих профессий в России, возникло некоторое сходство с положением *Geselle* в немецкой городской среде. Второй пример: не получивший значительного распространения в русской музыкальной культуре XIX столетия жанр охотничьей песни неожиданно возник в 1960-80-е годы в русской молодёжной субкультуре бардовской песни, в творчестве ВИА, и даже в «русском шансоне». Нам представляется, что это – «пролонгированное воздействие» одного из содержательных аспектов жанра охотничьей песни, эмоционального ощущения необходимости индивидуальной свободы, то, что в немецких песнях называлось «аромат свободы»¹⁹.

Во взаимодействии на уровне народной песни – русской и немецкой – нам удалось обнаружить следующие закономерности:

- Основная область заимствования жанров – профессиональная музыка и городская песенная культура, в традиционной русской культуре заимствованных жанров в XIX веке не появилось.
- Заимствование песен активно идёт с немецкой стороны, причём, это может быть целостное присвоение песни (с текстом), заимствование мелодии, фрагмента текста (в песнях с макароническими стихами).
- С русской стороны образцов целостного заимствования немецкой песни с текстом нам обнаружить не удалось. Здесь уровень освоения «чужой» культуры касается, скорее, музыкального языка.

¹⁹ Назовём некоторые песни: Т. и С. Никитины «Птицелов» (даже с тирольскими мотивами), А. Рыбников «Песня охотника» (из музыки к к/ф «Обыкновенное чудо»), Хелависа «Королевская охота» (певица, с «эльфийским» именем, популярная в среде толкинистов), Розенбаум «Утиная охота», Брусникин «Охота на косуль», Высоцкий «Охота на волков» (песня вызвало большое количество подражаний), Корецкий «На охоте» («шансон»), Самарский «Схватка с волками», песни групп «Алиса», «Любэ» и др.

- Типологические жанры, которые имеются в «своей» народной культуре, иногда – тоже заимствуются. И в русской профессиональной музыке они присутствуют как бы в двух вариантах: содержание сходно, но может транслироваться и на «своём» музыкальном языке, и на «европейском».

Особая ситуация сложилась с оперным жанром. Он пришёл в Россию только в XVIII веке. Первые русские оперы заимствовали принципы драматургии из зингшпиля и французской комической оперы. В начале XIX века поиски композиторами национального стиля идут под влиянием философии Гердера и Шеллинга, имеет значение и практика композиторов-романтиков в реализации национального колорита в операх, особенно Вебера. Немецкая же опера и в момент формирования русской оперной школы, и тогда, когда она уже была создана, в сознании критики (иногда и самих авторов) служит своеобразной точкой отсчёта при определении уровня мастерства русских композиторов.

Процесс взаимодействия немецкой и русской вокальной и хоровой музыки включал, как это видно из проведённого анализа, следующие этапы:

1. Заимствование из «чужой» музыкальной культуры «объекта» одновременно с содержанием, формой, музыкальным языком.
2. Приспособление заимствованного материала к условиям собственных музыкальных традиций. На данном этапе происходит внедрение в эти «чужие» формы элементов «своей» музыкальной культуры. Образуется явление эклектического характера.
3. Синтезирование «чужого» и «своего». Образованная новая музыкальная культура органична, её элементы находятся в равновесии. Это единство уже не является заимствованием, но и не представляет первоначальный вид своей музыкальной культуры.

Последствия взаимодействия с немецкой музыкальной вокальной и хоровой культурой (как и со всей западной культурой) для русской музыки двойственны. Они выводят на проблемы «славянофилов» и «западников», отметим эти последствия как факты, безотносительно к оценочным категориям.

- Русская профессиональная музыкальная школа сформировалась в исторически короткий срок. И сам натиск «чужой» музыкальной культуры тоже был фактором, способствующим быстрому формированию собственной профессиональной национальной традиции.
- Русскому вокальному искусству не грозит судьба региональной культуры, представляющей интерес только для её носителей. Это в равной степени относится и к светской, и к церковной музыке и связано с интегрирующими явлениями в процессе исторической эволюции данного рода музыки, результат – уникальный синтез европейского и русского.
- Свойства русского национального многоголосия и одноголосия были глубоко освоены на уровне композиторского творчества достаточно поздно. Но это позднее осознание происходило на фоне сложившейся профессиональной музыкальной школы, оно позволило найти средства выражения, соответствующие поставленным задачам.

Ещё одно следствие взаимодействия музыкальных культур России и Германии выглядит достаточно неожиданно. На протяжении XVIII-XIX столетий в Россию прибыло большое количество музыкантов из Германии. Уровень профессионализма они имели разный: от прославленных маэстро до скромных оркестровых музыкантов, от блестящих виртуозов – до сомнительных «учеников» Гайдна и Моцарта. В последнее тридцатилетие можно наблюдать зеркальное отражение такой ситуации: русские музыканты уезжают в Германию – на временную работу, или на постоянное жительство. Среди них такие известные композиторы как Шнитке, Губайдулина, Щедрин, множество исполнителей: солистов-виртуозов, оркестрантов и скромных преподавателей. И также как в прошедшие столетия цель таких «путешествий» не ограничена меркантильными интересами: для многих музыкантов важнее возможность реализации своего творческого потенциала.

Рассмотренные в диссертации проблемы открывают перспективы дальнейшего изучения вопросов взаимодействия русской и немецкой музыкальной культуры (шире – европейской). Оно может не ограничиваться указанными в диссертации

хронологическими рамками. Нуждаются в дальнейшем исследовании и проблемы, связанные со спецификой взаимодействия на уровне жанров, форм, музыкального языка, исполнительства.

Возможны и другие ракурсы, например, углублённое изучение влияния русской музыкальной культуры на немецкую – этот аспект нуждается в специальном исследовании. Учитывая интенсивные контакты немецкой и русской музыкальной культуры (что подтверждается приведёнными в диссертации фактами) и процессы миграции из России в Германию и в XIX и XX веках, он представляется закономерным.

Основные публикации по теме диссертации:

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК:

1. Петри Э.К. Контакты с немецкой культурой: музыка русской евангелической церкви / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 5 (26). – С. 65-71. – 0, 6 п. л.
2. Петри Э.К. «Пляска смерти»: истоки жанра в музыке романтизма / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 4 (25). – С. 3-8. – 0,4 п. л.
3. Петри Э.К. К проблеме музыкального образования русских композиторов XIX века / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – № 3 (29). – С. 3-8 – 0,7 п. л.
4. Петри Э.К. – Русский романс начала XIX века и немецкая Lied im Volkston / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. – № 4 (30). – С. 9-12. – 0,3 п. л.
5. Петри Э.К. Заметки об одном провинциальном нотном архиве 70-90-х гг. XIX века / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 2 (32). – С. 22-28. – 0,4 п. л.
6. Петри Э.К. Русская «пляска смерти» / Э.К. Петри // Музыкальная академия. – 2016. – № 1. – С. 124-126. – 0,2 п. л.
7. Петри Э.К. Марш в России XIX века: к проблеме «своего» и «чужого» в музыке / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 3(41). – С. 37-45. – 0,5 п. л.
8. Петри Э.К. «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта – В. Мюллера в контексте немецкой культуры / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 4 (46). – С. 3-9. – 0,6 п.л.
9. Петри Э.К. «Кто должен быть невестой?» (песня из зингшпиля Гёте и

- пространство фольклора) / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. № 3 (49). – С. 55-61. – 0,6 п. л.
10. Петри Э.К. «Es waren zwei KönigsKinder» (картина мира в народной балладе и хоре М. Регера) / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 3. – С. 61-67. – 0,6 п. л.
11. Петри Э.К. «Шлараффия»: песня, контекст и культурный код / Э.К. Петри // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Манускрипт. – 2018. – №9 (95). – С. 147-151. – 0,4 п. л.
12. Петри Э.К. Песни «Круга дня» в немецкой культуре (характеристика жанра) / Э.К. Петри // Вестник Кемеровского государственного института культуры и искусств. – 2018. – № 45/1. – С.50-58. – 0,6 п. л.
13. Петри Э.К. «Чужой» жанр в процессе исторической эволюции (к проблеме взаимодействия музыкальных культур) / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 3. – С. 9-15. – 0,9 п. л.
14. Петри Э.К. Немецкие песни «Круга года» / Э.К. Петри // Музыковедение. – 2018. – № 12 (95). – С. 30-37. – 0,8 п. л.
15. Петри Э.К. Я. Штелин о русской народной песне / Э.К. Петри // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 12. – С. 38-43. – 0,5 п. л.

Публикации в других изданиях:

16. Петри Э.К. Собрание А.В. Карпова и проблемы музыкальной фольклористики XIX века / Э.К. Петри // Народная поэзия Арзамасского края. Народные песни, записанные в Арзамасском уезде Нижегородской губернии А.В. Карповым летом 1875 года / авт. проекта Ю.А. Курдин; сост. Э.К. Петри, А.В. Пряников; науч.ред. Е.П. Титков. – Арзамас: АГПИ, 2010. – 639 с. – 37, 2 п. л.
17. Петри Э.К. Немецкая хоровая музыка в России: диалог национальных традиций. Монография. – Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2018. – 232 с. – 14,5 п. л.
18. Петри Э.К. «Славим Платова героя» (казачья песня в Германии) / Э.К. Петри // Отечественная война 1812 года в образах и текстах культуры. Сб. науч. материалов Всеросс. науч.-практ. конференции. – Киров: ВятГГУ, 2012. – с. 53-57. – 0,3 п. л.
19. Петри Э.К. «Сатана там правит бал!» / Э.К. Петри // Всемирная литература в контексте культуры. Сб. науч. трудов по итогам XXV Пуришевских чтений. – Москва. Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2013. – с. 56-64. – 0,5 п. л.
20. Петри Э.К. Театр царя Алексея Михайловича (опыт сотрудничества с иностранцами в сфере культуры) / Э.К. Петри // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизация преподавания иностранных языков. – Тольятти: ТГУ, 2014. – с. 290 -299. – 0,5 п. л.

21. Петри Э.К. Немецкая народная баллада «Доктор Фауст» / Э.К. Петри // Социальные и гуманитарные науки: образование и общество. Сб. трудов V Междунар. научно-практ. конференции (19 апреля 2013 г.) т. 2. – Нижний Новгород: Радонеж, 2013. – с. 203-208. – 0,3 п. л.
22. Петри Э.К. Вокальная музыка в конце XIX века: хоровое пение в городской провинциальной среде / Э.К. Петри // Сб. статей. – Н. Новгород: изд-во Нижегородской консерватории, 2014. – С. 34-46. – 0,8 п.л.
23. Петри Э.К. Жанр Ständelieder как отражение немецкого культурного кода / Э.К. Петри // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород, 2015, №2 (2). – С. 162-167. – 0,7 п. л.
24. Петри Э.К. О миграции русской народной песни в немецкую культуру / Э.К. Петри // Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы. – Н. Новгород: Деком, 2013. – С.151-154. – 0,3 п. л.
25. Петри Э.К. Комментарии к некоторым знаменитым русским народным песням из собрания А.В. Карпова / Э.К. Петри // Карповские чтения. Сб. статей. Вып.3. – Арзамас: изд-во АГПИ им. А.П. Гайдара, 2010. – С.14-29. – 0, 9 п.л.
26. Петри Э.К. «Пляска мертвецов» Гёте – музыкальные истоки сюжета / Э.К. Петри // Русское слово в мультикультурном пространстве. Сб. научных трудов. – М.: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2018. – С.111-116. – 0,6 п. л.
27. Петри Э.К. Моцарт. «Тоска по весне» (путешествие маленького шедевра в пространстве и времени) / Э.К. Петри // Поэтика рамы и порога: функциональные формы границы в художественных языках. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып.4. – Самара: изд-во «Самарский государственный университет», 2006. – С. 502-512. – 0,7 п. л.
28. Петри Э.К. «Три четверти часа был егерь в лесу...» (О концептосфере «Время» в немецкой народной песне) / Э.К. Петри // Художественное слово в пространстве культуры: интермедальность в контексте исследований зарубежной литературы. Коллективная монография. – Иваново: Иван. гос. ут-т, 2017. – с. 180 -189. – 0,4 п. л.