16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

4 [46] 2017

**Главный редактор**
Т. Б. Сиднева

**Зам. главного редактора**
О. М. Зароднюк

**Редакционный совет:**
Т. Н. Левая
В. Н. Сыров
А. А. Амрахова
Р. А. Ульянова
А. Е. Кром
Т. Я. Железнова
А. А. Евдокимова
Т. Г. Бухарова
Л. А. Зелексон
Е. В. Приданова
Т. Б. Суханова

*Компьютерная верстка*
А. С. Платонова
*Корректор*
Л. А. Зелексон

**Учредитель и издатель**
ФГБОУ ВО
«Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки»

*Адрес издателя
и редакции:*
603950, Нижний Новгород,
ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40
Тел./факс (831) 419-40-56

http://www.nnovcons.ru
E-mail:
nngk.izdaniya@yandex.ru

## Содержание

**Проблемы теории и истории музыки**
*Петри Э. К.* «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта – В. Мюллера в контексте немецкой культуры 3
*Васильцова С. М., Кожевникова А. Р.* Шарманщик Ф. Шуберта в новейших композиторских версиях 9
*Медведева Ю. П.* У истоков романтического Востока: опера Шуберта «Фьеррабрас» 16
*Галкин А. А.* Образы природы в творчестве Малера и Шуберта: диалог через десятилетия 20
*Векслер Ю. С.* О шубертианстве Эрнста Кшенека 24
*Приданова Е. В.* Дебюсси и феномен телесности в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков 30
*Шефова Е. А.* «История святой Терезы Младенца Иисуса и Святого Лика» А. Н. Черепнина: агиографический канон в музыке 36
*Барсова И. А.* Игорь Владимирович Способин 41

**Проблемы теории и истории исполнительства**
*Чжэн Цзин.* К вопросу о региональных школах игры на эрху и специфике их композиций (на примере школы Цинь) 44
*Му Цюаньчжи.* Соединение европейского и национального в Концерте для скрипки с оркестром Го Вэньцзина «Туюнь» 48

**Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях**
*Донин А. Н.* Тема странничества в искусстве немецкого романтизма 55

**Рецензии**
*Левая Т. Н.* Отзыв на книгу Юлии Сергеевны Векслер «О композиционном процессе Альбана Берга» 60
*Савенко С. И.* Отечественная культура в музыкальных отражениях. Рецензия на книгу Левой Т. Н. «Двадцатый век в зеркале русской музыки» 61

© Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, 2017

# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© *Петри Э. К., 2017*

УДК 784.5

## *«ПРЕКРАСНАЯ МЕЛЬНИЧИХА» Ф. ШУБЕРТА – В. МЮЛЛЕРА В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЫ*

В статье рассматривается влияние фоновых знаний на восприятие реципиентом музыкального произведения «чужой» культуры. Отмечается связь текста «Прекрасной мельничихи» с жанрами и символикой немецкой народной песни, жанровая модуляция в вокальном цикле.

*Ключевые слова:* народная песня, Ständelieder, символы баллады, фоновые знания

Оптимизм фразы «Музыка не знает границ», столь часто цитируемой в научных и популярных изданиях, все же является метафорой, а не безоговорочной истиной. «Свои» в «своей» культуре улавливают нечто, что пониманию «чужого» не то, чтобы совершенно недоступно, но требует определенных дополнительных усилий. Попробуем разобрать этот вопрос на примере вокального цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха». Это одно из самых известных произведений, о котором написаны сотни работ, и неоднократно на разных уровнях художественного целого отмечена его связь с народной культурой. Но мы попытаемся избрать такой ракурс исследования, чтобы в поле зрения попали факты очевидные для немца и малозаметные для россиянина.

Известно, что Вильгельм Мюллер при создании текстов «Прекрасной мельничихи» ориентировался на народную песню. В таком случае и у немецкого слушателя они должны вызывать определенные ассоциации. Поэтому будем сравнивать песни цикла с народными немецкими песнями, популярными в XIX веке: в распоряжении автора статьи имелось около 1000 песен, изданных в Германии, большей частью — хрестоматий народных песен, это обеспечит репрезентативность материала. Народные песни в XIX столетии широко исполнялись в домашнем музицировании: звучали и в фольклорном варианте, и в композиторских обработках. Восприятие нового произведения неизбежно опиралось на предшествующий культурно-исторический опыт слушателя, на спонтанно возникающие ассоциации.

Начнем с места действия событий цикла. Мельница, если судить по фольклорным представлениям, самое подходящее место для всяких неприятностей[1]! Она имеет в фольклоре статус пограничной зоны, отделяет свое пространство (обжитое) от чужого (находящегося во власти природных сил). Разрушенная, заброшенная мельница — обиталище мифологических персонажей: Мельника, идущего вдоль ручья, манит к себе русалка (Hexse — ведьма, чародейка, колдунья). Мельничное колесо — устойчивый символ колеса Фортуны: может вознести или сбросить. Немецкие фразеологические выражения – «Голова идет мельничным колесом», «На сердце жернов» — тоже отражают негативные ассоциации в восприятии мельницы.

В народной песне «Untreue» («Измена»), опубликованной раньше стихотворений В. Мюллера, можно обнаружить своеобразный «конспект» «Прекрасной мельничихи» и даже, отчасти, «Зимнего пути» [7, с. 33]. Приведем фрагмент (перевод наш. — *Э. П.*):

Шумит на мельнице прохладная вода,
Любимая здесь больше не живет.
Недолго верной оставалась мне она,
Кольцо потеряно, а в сердце боль растёт.

Как жить? Быть может, музыкантом стать?
Ходить от дома к дому по стране,
И песни свои грустные играть
О ветреной любимой, обо мне?

Текст принадлежит Йозефу фон Эйхендорфу, который в начале XIX века выпустил несколько сборников: в известных народных песнях поэт переделывал (усовершенствовал, редактировал) тексты. Мелодия написана Фридрихом Глюком, любителем музыки, юристом и педагогом университета в Эрлангене. Песня

была широко известна и в XX столетии под названием «Das zerbrochene Ringlein» («Разбитое колечко»): звучала во Франции (в исполнении Мирей Матье), Италии, США.Имелась публикация и в Советском Союзе: «Сборник песен для 5 класса», который увидел свет в 1962 в Ленинграде. В русском издании изменен текст (это пионерская песня у костра, название — «Сумерки»), добавлен припев на новом музыкальном материале и указан другой автор — Шарль Тома (?). В современной Германии песня тоже звучит: и в сольном исполнении под гитару, и в переложении для хора Фридриха Зильхера, современника Шуберта. Достаточно зайти на немецкие сайты, чтобы в этом убедиться.

Какой вывод можно сделать из понимания такой широкой популярности песни? Во многих работах описана история создания цикла, возникшего из домашнего развлечения группы молодых людей — игры «Роза, мельничиха». Для участников игры канва происходящих событий предлагалась пониманием (сознательным или бессознательным — значения не имеет) особенностей избранного места действия и ассоциациями, навеянными хорошо известной народной песней.

Но также и немецкий слушатель уже по названию этого вокального цикла получает определённую установку относительно содержания. В отличие от «чужого» реципиента.

Обратимся теперь к героям «Прекрасной мельничихи». Герой, собственно, один, все песни цикла — монологи (но в них косвенно дана характеристика и других персонажей). Герой представлен «публике» в первом номере цикла: «Herr Meister und Frau Meisterin lasst mich in Frieden weiter ziehen und wandern», — он просит мастера отпустить его странствовать. Это значит, что герой — подмастерье (Geselle). Русский перевод: «Прости, хозяин, дорогой, я в путь иду вслед за водой», в нем непонятно, кто именно герой, слуга? Между тем, подмастерье — это важная социальная характеристика.

Немецкое городское общество со средних веков было жестко структурировано, ведь Ordnung («порядок») — константа немецкого самосознания, одно из проявлений национально-культурного кода, сквозь призму которого воспринимается окружающий мир, и в соответствии с которым он и строится. Основу городской структуры составляло цеховое устройство.

Цех — средневековая ремесленная община, задачей которой было упорядочить производство, в Германии цехи образовались уже в XI столетии, и количество их росло во всех городах до начала промышленной революции. Со временем цехи стали играть важную роль в общественной и политической жизни, из числа мастеров даже выбирались члены магистратов городов.

Герой вокального цикла называет себя Geselle (№ 2, 5, 10), то же самоназвание героя встречается во многих народных песнях, или же — по профессии: мельник, горняк, дровосек и др. Важность Geselle как представителя городского социума такова, что и само словообразование «Gesellschaft» (общество, товарищество, союз, корпорация) вбирает в себя это понятие. Немецкому слушателю ясно, что раз молодой человек, отправляется в дорогу — он окончил обучение; ремесло осваивали 4–6 лет, не считая периода ученичества. В путь его зовет насущная необходимость найти другого мастера для совершенствования в профессии, это был еще один этап обучения. По той же причине он идет вдоль ручья, где же еще искать мельницу, как не около воды[2]? Подмастерье мог провести в странствиях несколько лет (обычно 4 года). Когда он встречал в дороге предприятие «по профилю специальности», то смело стучался в дом, мастер был обязан его накормить и приютить, а на другой день предложить работу, она могла занимать от трех дней до года. Сменив несколько мастеров, изучив разные премудрости своего ремесла в чужих краях (не менее чем в 50 км от родного дома!), он мог сдать экзамен на мастера и открыть собственное производство.

Цеховое устройство оказало сильнейшее влияние на городскую культуру Германии: оно способствовало рождению одного из важнейших жанров народной немецкой песни — Ständelieder, именно на него ориентируется Шуберт во многих номерах цикла. Буквальный перевод названия жанра — «сословные песни», но это понятие не совпадает по смыслу с его значением в немецкой культуре: российские ассоциации уводят нас к дихотомическим социальным стратам (сословия аристократов, духовенства, мещан, дворян и т. д.), не имеющим отношения к профессиям, а Ständelieder — песни о профессиях [3].

Абсолютное большинство песен демонстрирует позитивное отношение их героев к своему труду и носит жизнерадостный характер: это своеобразный «психологический портрет» жанра. В нем отражается идеализированное представление народа о профессии, в таком ракурсе индивидуальное не находит себе места. Отношение немцев к труду — еще одна константа, присутствующая в национально-культурном коде, которая подчеркивалась неоднократно исследователями культуры этой страны. «Труд — облагораживает», — гласит немецкая пословица.

Типологическое содержание Ständelieder включает некоторые обязательные моменты: название профессии, каких-либо атрибутов мастерства и профессиональных действий. Еще одна жанровая особенность Ständelieder — звукоизобразительность, в полном соответствии с немецкой пословицей: «Ремесла без шума не справить». «Производственный шум» изображается, конечно, весьма условно, но присутствует даже в одноголосных мелодиях. Например, в песне «Wer willst fleißige Handwerker sein» («Кто хочет стать прилежным ремесленником») каждый куплет посвящён подражанию звукам отдельной профессии, среди которых: движение рубанка («Zisch, zisch, zisch»), постукивание молотка сапожника («Poch, poch, poch»), подковывание кузнецом лошади («Ping, pang, ping»). Камень шлифуется со звуком («Ramm, ramm, ramm»), а обручи на бочку набиваются с гулким эхом («Bum, bum, bum, bum») [6, с. 34].

В охотничьих песнях имитируется звук охотничьего рога, в песнях извозчиков повторяется возглас: «Hü, Schimmel!» — им погоняют лошадей (слово Schimmel переводится как «плесень», но означает и масть лошади), в песнях музыкантов «воспроизводятся» звуки самых разных инструментов. Все примеры просто невозможно перечислить[3]!

В песне «Es klappert die Mülle am rauschenden Bach» («Гремит мельница у журчащего ручья») делается попытка имитировать звук плеска воды при вращении колеса (возгласом «klipp, klapp»), одновременно создается пространственная иллюзия спуска колеса — движением мелодии «уступами» вниз [7, с. 90].

В вокальном цикле Шуберта действие сопровождается шумом воды ручья каждый раз, когда он упоминается в тексте. Мельница (глухой стук колес, тяжелое движение жерновов) тоже находит своё звуковое воплощение в песнях цикла. В немецком тексте «Прекрасной мельничихи» она упоминается часто, мы даже можем ее представить в воображении, например, у нее — три колеса (№ 14 «Охотник»)[4].

Соперник героя, охотник, тоже персонаж жанра Ständelieder, в немецком тексте — «нахальный брат охотник» (но все же — «брат»). Он изображен со всеми атрибутами профессии: охотничьим рогом, ружьем, собаками, называется и дичь. Мелодии охотничьих песен обязательно включают движение по трезвучию, кварто-квинтовые ходы, сигнальную интонацию, здесь она выделяется в кульминации. Шуберт использует и характерный для охотничьих песен размер — 6/8.

Многие профессии в немецком фольклоре имели устойчивые характеристики. Например, горняки вызывали всеобщее уважение, портные считались обманщиками и трусами, ткачи были богатыми и заносчивыми и т. д. Охотников побаивались. С одной стороны, они хорошо владели оружием, с другой — сам образ их жизни вызывал «подозрения»: охотник мог проводить много дней в лесу вне коллектива, вне строгих правил цеховых уставов. Это наводило на мысль о контактах охотников с потусторонними силами. Над охотниками довлел один из образов-архетипов немецкой культуры — «Дикая охота». Несущиеся в небесах призраки во главе с Вотаном, с сопровождающими его орлами и сворой воющих собак, предвещают гибель случайному встречному и бедствия народу. Немецкий слушатель ожидает с появлением охотника в вокальном цикле драматической коллизии.

Предчувствие драмы, однако, возникло раньше, в момент посткульминации (№ 12 «Пауза»). Для русского слушателя зеленая лента, которой герой обвязал лютню — элемент нейтральный. Но подмастерье спрашивает себя: «Почему позволил я ленте висеть (на лютне) так долго?», как будто это какое-то неправильное и неразумное действие.

Зеленый цвет имеет в немецкой фольклорной культуре двойственную характеристику. С одной стороны, это цвет весны и надежды. Но! Для рациональных немцев надежда не есть нечто реальное, она может обмануть, мечты не всегда сбываются. В свадебном обряде на невесту одевают зеленый венок, символ того, что она еще не настоящая жена. Этот венок часто

обыгрывается в народных песнях, например, в балладе «Die Rabenmutter» («Мать-разбойница»), в народной песне «Es dunkel schon in der Heide» («Темно уже в поле») [5, с. 69]. В песне «Wo' s schneiet rote Rosen» («Когда побелеют красные розы») покинутая девушка мечтает, что на небесах у нее будет дом из «истинного зеленого клевера» (lauter — правдивый, истинный) [4, с. 185]. В немецком языке имеется множество фразеологизмов с негативным отношением к зеленому цвету. «Зеленый король» (в картах) означает обман. «Хвалить зеленый клевер» — ироническое выражение, значит, превозносить до небес нечто, того не стоящее. «Зеленая новость!» — соответствует разочарованному возгласу: «Вот те и раз!». Подобные идиомы образовывались и в XX веке, например «Зеленая Минна» — это машина для перевозки арестованных (аналогично «черному воронку» в нашей стране). Как правило, такие фразеологические выражения в немецком языке основаны на пейоративных коннотациях[5] [2].

Появление зеленой ленты подсказывает (немецкому слушателю!), что героя ожидает обман и крах надежд.

Далее в нескольких песнях зеленый цвет становится символом охотника. Цехи имели свою символику, гимны, покровителей-святых, некоторые цехи предписывали своим членам носить одежду определенного цвета. Охотники одевались в зеленое (в лесу это было хорошей маскировкой).

С № 13 «Ей мил зеленый цвет» начинается соперничество белого и зеленого, что вызывает ассоциации (у немецкого слушателя) с еще одной чрезвычайно популярной народной песней «Grün, grün, grün». Особенно когда возникает фраза: «In Grün will ich mich kleiden» («В зеленое хочу я одеться»). Приведем два куплета народной песни в переводе Н. Краубер:

Зелены, зелены все мои одежды,
Зелено, зелено, все, что я ношу.
А потому, что друг мой — охотник,
Веселый охотник в зеленом лесу.

Белые, белые все мои одежды,
Белое, белое, все, что я ношу.
А потому, что друг мой мельник,
Зернышки мелет, мелет в муку.

Эта детская песенка записана в Касселе.

Текст «Прекрасной мельничихи» наполнен символами, вызывающими ассоциации с различными народными песнями. Например, розмарин, упоминаемый в № 16 «Любимый цвет», символ верности в любви, но он означает и смерть. Этот голубой цветок используется и в свадебном и в похоронном обряде. В немецких песнях присутствует именно в таком контексте, самый известный пример — баллада «Der schwere Traum» («Страшный сон») [7, с. 12], где приснившийся куст розмарина вдруг перенесен из сада на кладбище. Можно назвать и песню «Rosmarin» из «Волшебного рога мальчика» [4, с. 105]: девушка хочет нарвать розочек для свадебного венка, но они превращаются в розмарин, предвещая смерть.

В № 19 «Мельник и ручей» появляются лилии и три розы. По народным немецким поверьям, лилии сами вырастают на могиле самоубийц или мучеников, это означает послание от погибшего и прощение его грехов. Этот символ ярко подчёркнут в музыке неаполитанской гармонией. Одна из самых известных по всей Европе баллад — «Drei Lilien» [5, с. 196], она записана в XVI веке и существует во множестве вариантов. Начало: три лилии выросли на могиле самоубийцы, и он хочет, чтобы их увидела любимая. Роза — многозначный символ и тоже может быть связана со смертью: по поверьям весной души умерших оживают и появляются на земле в виде роз. Одно из названий кладбища на немецком языке — Rosengarten (сад роз). В песнях роза часто означает страстную любовь. С конца XVIII в. получает распространение швабская народная песня «Drei Rosen» («Три розы), это песня об измене.

В «Прекрасной мельничихе» жанровой основой служит не только Ständelieder, но этот жанр выражен наиболее определенно. Такое впечатление, что в процессе развития в «Прекрасной мельничихе» произошла жанровая модуляция — явление, известное нам по более поздним произведениям эпохи романтизма. Начало цикла — светлое и радостное, наполненное знаками и символами, типичными для жанра Ständelieder, и мелодика здесь простая, близкая к народной. С появлением зеленой ленты, а затем и счастливого соперника бытовые детали жанра Ständelieder уходят на второй план, а образность и символика начинают соответствовать жанру баллады, ассоциации воз-

никают по аналогии с народными балладами. С Мельником остается только ручей.

Последний номер цикла, «Колыбельная ручья», содержит жанровые формулы-маркеры вечерней песни — восклицания «Gute Ruh!» и «Gute Nacht!», а также определенный круг образов: полная луна, туман, небеса. Странствие Мельника начиналось утром, а окончилось ночью, что тоже, конечно, символично. Характер музыки здесь имеет оттенок умиротворения: юноша погиб для земной жизни, но он прощён и спасен на небесах (согласно символике песни «Мельник и ручей»), для народного мироощущения именно это важнее.

Итак, анализ показывает, что вокальный цикл «Прекрасная мельничиха» глубоко укоренен в немецкой культуре через систему его жанровых и ассоциативных связей с народной песней, символикой, мировосприятием. Это не помешает «чужому» понять содержание цикла: язык Шуберта демократичен в лучшем значении этого слова. Но некоторый слой содержания, достаточно значительный, будет упущен, он связан с фоновыми знаниями, то есть с легко и быстро извлекаемыми из сознания ассоциациями и символами. Их понимание способствует более полному раскодированию всех смыслов содержания. Фоновое знание консервативно: на протяжении последних ста лет изменилось около 20% фонового культурного знания, 80% осталось прежним [10]. В отношении Германии и Австрии фоновые знания особенно важны, так как это страны традиций.

Есть еще один аспект проблемы восприятия. Странствующий подмастерье (Geselle) — фигура, имеющая отношение и к современности Германии и Австрии, в этих странах традиции бережно сохраняются столетиями. Например, в г. Галле в 1491 году местные солевары создали «Братство солеваров в долине под Галле», то есть цех. Это братство существует до нашего времени: небольшое предприятие при Техническом музее солеварения до сих пор добывает соль старинными традиционными методами [9], [10].

Получить профессию в системе странствующих подмастерьев в Германии можно и сегодня. Чаще всего — профессию плотника, каменщика, кровельщика, печника, ювелира, портного, керамиста. В отличие от выпускников ремесленных училищ подмастерья имеют преимущества при приеме на работу, их образование считается более основательным.

При восприятии произведения искусства у реципиента происходит, в той или иной мере, отождествление, идентификация себя с героем художественного произведения. Логично предположить, что эффект отождествления у немецкого слушателя возникает легче, чем у «чужого», так как мир «Прекрасной мельничихи» связан не только с художественным вымыслом, но и с окружающей реципиента реальной действительностью.

Картина не ограничивается рамой (Ортега-и-Гассет), и музыка — всегда больше, чем музыка. Фоновые знания периферийны по отношению к содержанию произведения искусства, но способны значительно корректировать его восприятие. Лингвисты, переводчики, преподаватели иностранного языка, специалисты в области коммуникации считают, что значительная часть фоновых знаний связана с национально-культурным компонентом [1]. В музыкознании эта проблема еще только требует своего осмысления.

Примечания

[1] Одна из самых известных народных баллад – «Проданная мельничиха».

[2] В содержательной статье Н. В. Пилипенко «Прекрасная мельничиха» В. Мюллера — Ф. Шуберта: картина мира в музыкально-поэтических мотивах» анализируется пространственно-временная семантика цикла. Начальная цель странствия Мельника определяется как «вечное движение» (в тексте есть как будто указание на это). Но немецкий слушатель, окруженный реалиями жизни, отражённой во множестве песен странствия в немецкой культуре, ориентированный на типологического героя и содержание жанра, воспринимает странствие Мельника как обычное для любого подмастерья.

[3] В немецких песнях упомянуты: шахтёр, рудокоп, угольщик, крестьянин, пахарь, жнец, рыбак, кузнец, столяр, ткач, портной, ремесленник, трубочист, рыбак, садовник, почтальон, ламповщик (фонарщик), возчик, прачка, пряха, прядильщик, хозяин (хозяйка) гостиницы, каменщик, строитель, охотник, дровосек, рыбак, мельник, пастух, маляр, мебельщик, повар, музыкант, сапожник, слесарь, доктор, деревенский учитель, шпильман, старьевщик, нищий (!) и др.

[4] Здесь и далее мы ориентируемся на оригинал текста. Там, где не указан переводчик, перевод наш. — *Э. П.*

[5] Пейоратив, или же пейоративная коннотация — это слова и словосочетания, которые выражают отрицательную (негативную) оценку человека (предмета, явления), неодобрение, порицание, иронию или презрение. Стоит отметить, что, даже невзирая на то, что благодаря пейоративам выражаются негативные эмоции, этот вид коннотации необходимо отличать от ругательств, в виду того, что ненормативная лексика, равно как и бранные выражения в пейоративах обычно не содержатся.

Литература


1. *Гетманенко Н.* Восприятие иной культуры: прототипы и стереотипы. М.: Academia, 2010. 254 с.
2. *Горбачева Е. Ю., Безрукова О. Э.* Пейоративная коннотация интернет-дискурса в современной разговорной речи // Молодой ученый. 2016. №11. С. 1688–1690.
3. *Петри Э. К.* Жанр Ständelieder как отражение немецкого культурного кода // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. №2. Ч. 2. Н. Новгород. С. 168–174.
4. *Arnim A., Brentano C.* Des Knaben Wunderhorn. München: SWAN Buch-Vertrieb GmbH, Kehl, 1994. 307 S.
5. Bruder Singer. Volksliederbuch. Melodieausgabe. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1974. 307 S.
6. Deutsche Volkslieder für Singstimme und Gitarre. Berlin: Verlag Neue Musik, 1977. 235 S.
7. Wenn alle Brünnlein fließen. Leipzig: Peters, 1984. 236 S.
8. Народные промыслы Германии [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.womenofrussia.org/fashion.aspx?Id=431 (дата обращения: 03.08.2017).
9. Ремесло и традиции в Германии [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://yablor.ru/blogs/remeslo-i-tradicii-v-germanii (дата обращения: 02.08.2017).
10. Что такое «фоновое культурное знание»? [Электронный ресурс]. Режим доступа http://www.studfiles.ru/preview/2140611/page/: 18/ (дата обращения: 06.08.2017).


References


1. Getmanenko, N. I. (2010), *Vospriyatie inoj kultury: prototipy i stereotypy*, [Perception of another culture: prototypes and stereotypes], Academia, Moscow, Russia, 254 p.
2. Gorbacheva, E. Yu. and Bezrukova, O. E. (2016), “Pejorative connotation of Internet discourse in modern colloquial speech”, *Molodoj uchenyj* [Young scientist], № 11, p. 1688–1690.
3. Petri, E. K. (2015), “The Ständelieder genre as a reflection of the German cultural code”, *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevsky], *№ 2, part 2*, p. 168–174.
4. Arnim, A., Brentano, C. (1994), *Des Knaben Wunderhorn*, SWAN Buch-Vertrieb GmbH, Kehl, München, Germany, 307 p.
5. *Bruder Singer. Volksliederbuch. Melodieausgabe* (1974), Bärenreiter-Verlag, Kassel, Germany, 307 p.
6. *Deutsche Volkslieder für Singstimme und Gitarre* (1977), Verlag Neue Musik, Berlin, Germany, 235 p.
7. *Wenn alle Brünnlein fließen (1984),* Peters, Leipzig, Germany, 236 p.
8. “*Crafts of Germany*”, available at: http://www.womenofrussia.org/fashion.aspx?Id=431 (Accessed 03.08.2017).
9. “Craft and traditions in Germany”, available at: http://yablor.ru/blogs/remeslo-i-tradicii-v-germanii (Accessed 02.08.2017).
10. “What "cultural background knowledge"?”, available at: http://www.studfiles.ru/preview/2140611/page/: (Accessed 06.08.2017).

© *Васильцова С. М., 2017*
© *Кожевникова А. Р., 2017*

УДК 78.02

# *ШАРМАНЩИК Ф. ШУБЕРТА В НОВЕЙШИХ КОМПОЗИТОРСКИХ ВЕРСИЯХ*

Статья посвящена исследованию образа шубертовского Шарманщика из вокального цикла «Зимний путь» в произведениях Л. Десятникова и Э. Низамова. Рассматриваются принципы работы современных композиторов с заимствованным материалом.

*Ключевые слова:* Десятников, Низамов, Кремер, «Зимний путь», комментарий, инструментальный жест, постмодерн

*Для шубертовского странника путь становится целью,*
*а время — местом пребывания.*
*Луиджи Ноно*

Вокальный цикл «Зимний путь» Франца Шуберта, пережив эпоху романтизма, приобрел в дальнейшем статус некоего культурного кода. Евгения Лианская в статье «Зимний путь. Синдром меланхолии» ссылается на многочисленные обращения к нему разных композиторов, описанные в двухтомном труде немецкого музыковеда Райнера Нонненмана «Зимний путь. Композиторские пути от и к вокальному циклу Шуберта на протяжении двух столетий»: «В этой работе Нонненман дает подробный музыкальный анализ всех сочинений, имеющих отношение к "Зимнему пути", от Листа до Цендера, рассматривая исторические и стилевые диалоги, переплетения, осознанные противопоставления и контрапункты» [5].

С особой остротой мифологема «зимнего пути» отозвалась в позднейшие времена. В упомянутой статье Е. Лианской описано внушительное количество отсылок к данному циклу в разных видах искусства: литературе, музыке, кино. Так, в фильмах *«Зимнее путешествие»* (Ханс Штайнбихлер, 2005), *«Сентиментальное путешествие. Зимнее путешествие»* (Набуёсии Араки, 1997), *«Пианистка»* (Михаэль Ханеке), в драме *«Зимний путь»* (Эльфрида Елинек, 2011) сквозным лейтмотивом проходит песня «В деревне» из «Зимнего пути». В музыкальном искусстве с циклом Шуберта связан проект австрийского поэта-акциониста Герхарда Рюма *«Winterreise. Dahinterweise»* (1999), опера австрийского композитора Ингомара Грюнауэра *«Зимний путь»* (1994), опера Маурисио Кагеля *«Из Германии»* (1981). Аллюзии на вокальный цикл в данных произведениях составляют саму ткань сюжета.

«В последние десятилетия XX века, в эпоху питаемого прошлым постмодернизма, композиторы становятся особенно чувствительны к музыкальному языку Шуберта, к импульсам, заданным его музыкой. И среди всех сочинений Шуберта "Зимний путь" привлекает повышенное внимание — количество композиторских «комментариев» и интерпретаций этого сочинения можно назвать просто рекордным» [5]. Назовем несколько наиболее ярких примеров — опус Ханса Цендера «*Зимний путь Шуберта — сочиненная интерпретация для тенора и маленького оркестра»* (1993)*, «Как старый шарманщик»* Леонида Десятникова, *«Серенада шарманщика»* Эльмира Низамова.

В нашей статье подробно рассматриваются два последних произведения. Они демонстрируют интересные трансформации образа Шарманщика, открывают в нем новые смыслы, отличные от оригинала, являясь при этом полярно противоположными между собой по характеру (что, в свою очередь, подтверждает гибкость и универсальность исходной шубертовской модели).

Итак, в основе пьес — песня «Шарманщик» из вокального цикла «Зимний путь». Несмотря на явные стилистические различия, оба композитора в одном ключе переосмысливают методы работы с материалом, которые можно сравнить с *комментированием текста*. Музыка Шуберта в данном случае — не просто цитата, «а сама художественная материя, алфавит, пригодный к созданию "нового" слова и сохраняющий при этом ассоциативную память "старого"» [6, с. 254]. Она меняет свой первоначальный характер, обретая при этом новые смысловые грани. Композиторы будто поясняют нам то, каким

они видят образ Шарманщика сегодня, поднимая эстетические и нравственные проблемы того времени и проводя параллели с современностью, пытаясь ответить на вечные вопросы искусства.

Понятие «комментария», как одно из ключевых в эстетической системе постмодерна, применительно к своим сочинениям использует Леонид Десятников[1]. Под комментарием подразумевается жанр, в котором композитор, обращаясь к заимствованному материалу, ведет своего рода культурный диалог с ним. Жанр комментария отчасти сходен с жанрами вариаций, транскрипций, парафраз, обработок, аранжировок. Но важно и отличие: от всех вышеперечисленных жанров комментарий отличается увеличивающейся дистанцией между заимствованным материалом и новым музыкальным текстом. «Наиболее близок этот жанр определению "сочинение на тему", но в качестве модели используется не просто узнаваемая музыкальная фраза, но даже исторический контекст бытования и восприятие данного сочинения» [6, с. 254]. Рождение подобного жанра связано с характерной для стиля Десятникова парадоксальностью, что отражается в игровом модусе его композиторских высказываний и неожиданных «совмещениях несовместимого».

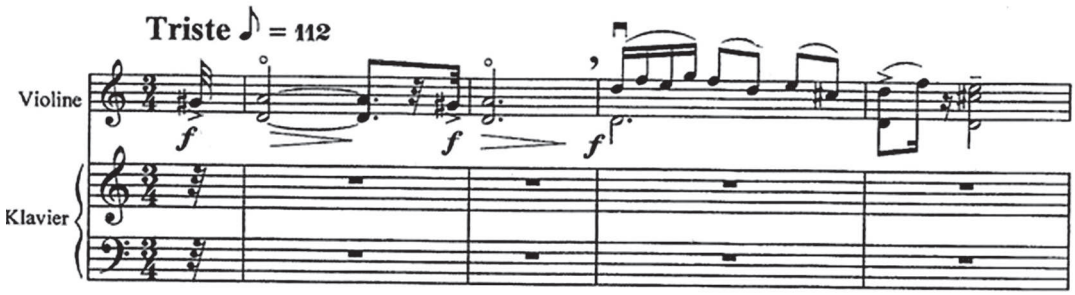
Дуэт для скрипки и фортепиано *«Как старый шарманщик»*, написанный в 1997 году, — наглядная иллюстрация описанного метода. В предисловии к нотному изданию 2013 года автор пишет, что «работа над "Шарманщиком" протекала тяжело: сама мысль о необходимости праздновать 200-летний юбилей Шуберта "вместе со всем прогрессивным человечеством" угнетала меня, ведь шубертовская музыка всегда казалась мне совершеннейшим воплощением Gemütlichkeit (умиротворенности — от нем. муз. термина *gemütlich — «спокойно»*, букв. *«уютно»*) [2, с. 1].

История создания сочинения также дарит новые смыслы. Леонид Десятников писал своего «Шарманщика» для Гидона Кремера, намекая, что пьеса «в каком-то смысле является его портретом», и в ней даже «можно услышать некоторые реминисценции из его эксклюзивного репертуара» [2, с. 1] Действительно, образ Шарманщика трактуется композитором глубоко аллегорично. Это становится ясно уже с первых тактов, где тема песни Шуберта интонируется скрипкой с неожиданной экспрессией и даже надрывом. Ей противопоставляется партия фортепиано, которая стилистически близка к оригиналу. С одной стороны, автор указывает на возникающий диалог культур XIX и XX веков, который будет продолжаться на протяжении всего произведения, а с другой стороны, это портрет артистически яркого, свободолюбивого и независимого исполнителя — Гидона Кремера.

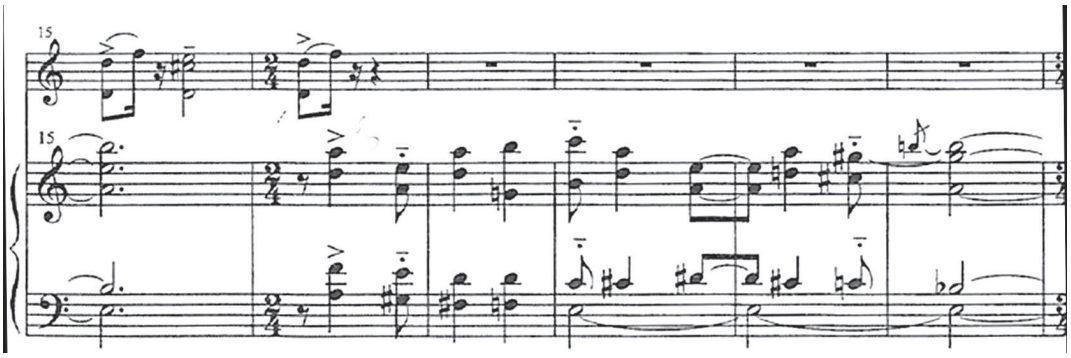
Наиболее ярко образ скрипача воплощается в средних разделах, которые создают аллюзию на танго Астора Пьяццоллы (чьими обработками Десятников активно занимался в период сотрудничества с Кремером). О подобном сочетании Десятников пишет: «В один прекрасный день чужеродные элементы органично соединились с шубертовскими, и пазл сошелся» [2, с. 1].

Но зачем соединять столь стилистически разные элементы? Почему Шарманщик Десятникова играет танго? Ответ кроется в названии произведения: «Как старый шарманщик». Десятников проводит параллели между популярной музыкой XIX и XX веков. «Шарманщик» Шуберта — носитель традиции немецкой «Lied», которая в XIX веке была одним из самых популярных жанров. Музыка, которую играли шарманщики, — своего рода шлягеры того времени. В XX веке Гидон Кремер стал популяризатором творчества Астора Пьяццоллы и его трактовки жанра танго — популярнейшего танцевального жанра. «Пьяццолла был "поглощен" Десятниковым, став эмблемой времени, так же, как и все предшествующие культурные модели» [6, с. 252]. «Эмблемой времени» в определенном смысле предстает у Десятникова и Гидон Кремер, обладающий блестящим умением соединять в своих концертных программах «несоединимые» компоненты.

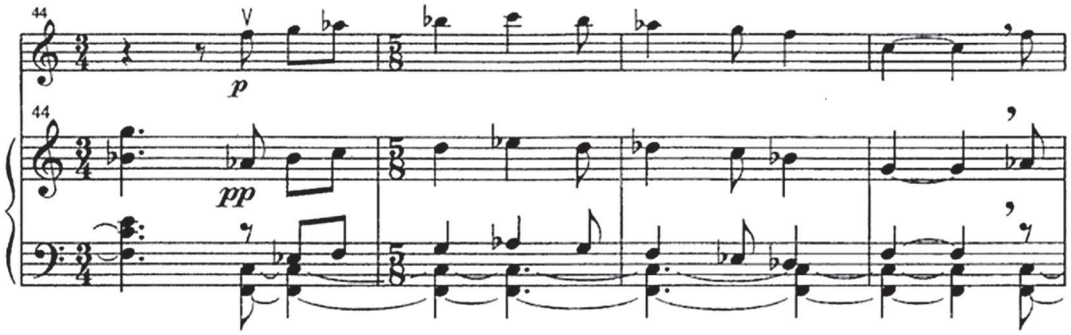
В работе над произведением Десятников обозначает для себя исходный материал как «шедевр минимализма XIX века» [2, с. 1], который, соответственно, требует «минималистического решения» [2, с. 1]. Однако, считая минималистский подход слишком простым решением проблемы, композитор избирает парадоксальный путь музыкального «максимализма», создав на весьма скромной тематической основе сложноорганизованное, многосоставное, насыщенное контрастами музыкальное целое. В основе сочинения — три цитаты из песни «Шарманщик»: инструментальный наигрыш из вступления и две темы из вокальной партии — начальная и завершающая:




*Пример 1. Инструментальный наигрыш*



*Пример 2. Начало вокальной партии*



*Пример 3. Завершающая фаза вокальной партии*

С точки зрения формы произведение Десятникова представляют собой сквозную композицию, где куплетно-вариационный принцип сочетается с сонатно-симфоническим. В сочинении выделяются четыре раздела (A B C A1), во многом соответствующие частям сонатно-симфонического цикла: Triste — первая часть, Allegro (ц. 115) — скерцо, Cantabile alla rustica (ц. 169) — медленная лирическая, Subito meno mosso (ц. 271) — финал.

| A | | B | C | | A1 |
|---|---|---|---|---|---|
| $aba_1b_1a_2b_2ca_3a_4\ c$ | **разработка** $aa_1a_2a_3a_4$ | $abc\ a_1b_1c_1$ **сбивка** $b$ | $bc$ **сбивка**$_1$ $c$ **сбивка**$_2$ $b_1c$ | **предыкт** | $a$ **сбивка**$_3$ $ba_1\ b_1\ a_2b_2ca_3c_1\ a_4c_2a$ |

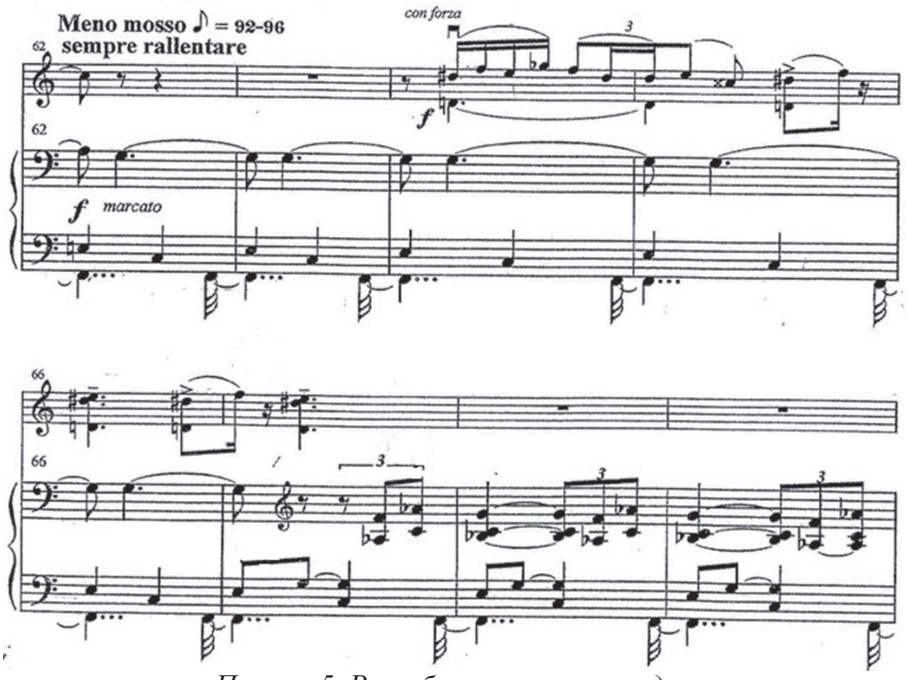
*Пример 4. Схема*

Каждый из разделов представляет собой вариантное развитие основного тематизма. Леонид Десятников пишет: «Я много думал о шубертовских вариациях на темы его собственных песен... в них композитор не только довольно далеко уходит от смысла и настроения положенных на музыку стихотворений, но и пренебрегает традиционной песенной формой, которая является не более, чем первоначальным импульсом» [2, с. 1]. Подобный принцип работы

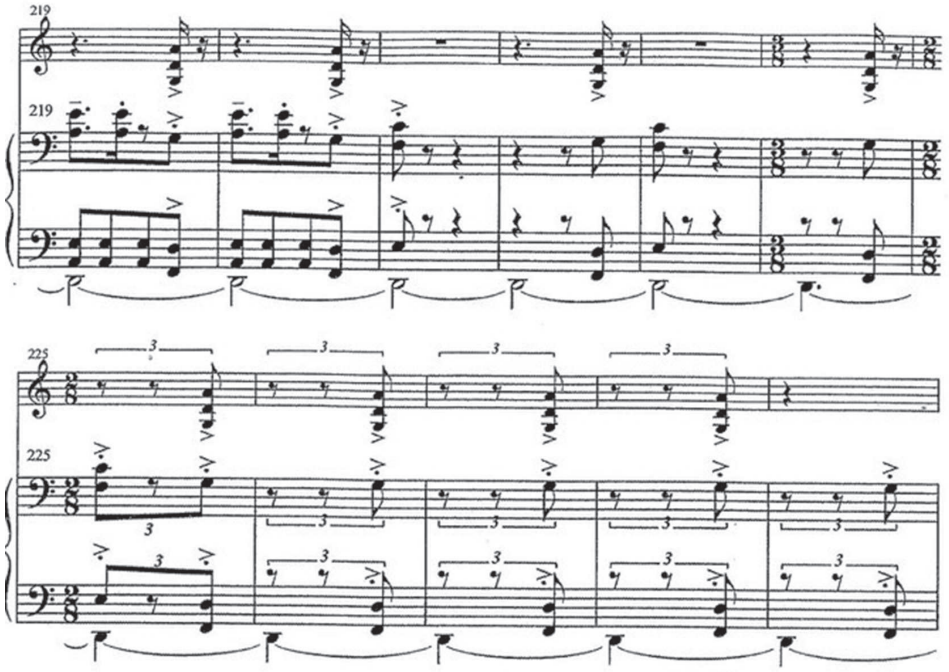
заметен и в формообразовании десятниковского «Шарманщика»: вариантное развитие проводится как на уровне тем, так и разделов.

Вариантный принцип выбран Десятниковым неслучайно. Он исходит из куплетно-вариационной формы, характерной для песенного жанра, что дает отсылку к природе оригинального текста Шуберта. При этом запево-припевочная структура самих куплетов (у Шуберта — инструментальный наигрыш и партия солиста) реализуется в цепи кратких структур (*a* и *b,* затем добавляется *c*), развертывающихся на протяжении всей пьесы (см. *пример 4*).

Наряду с вариантным, в «Шарманщике» присутствует разработочный тип изложения, в данном случае соответствующий атмосфере свободной артистической импровизации (снова возникает образ Кремера!): кроме полифонического наслоения голосов, это вычленение и синкопированное «зацикливание» мотивов, а также «сбивка»[2] в кульминации раздела С:




*Пример 5. Разработка первого раздела*



*Пример 6. Сбивка*

Сравнивая разделы А и А1, можно говорить и о чертах сонатной формы в «Шарманщике» (*ab* — ГП, *c* — ПП), где А1 — синтезированная реприза. В этом случае раздел В является разработкой, а С — эпизодом, модулирующим затем в репризный раздел (что подчеркивается долго выдерживаемым доминантовым предыктом).

Тотальная опора на шубертовский тематизм сочетается в пьесе Десятникова с приемами его неожиданной деформации — будь то хроматизация изначально диатонической шарманочной попевки, придающая образу новый, щемяще-болезненный колорит (см. *пример 5*), или, с другой стороны, характерные «пьяццолловские» синкопы. С развитием материала общий эмоциональный тонус «Шарманщика» лишь нарастает. Тангообразная середина воспринимается как драматургический центр пьесы. Она включает в себя два раздела: скерцозный (В) и лирический (С). Тематизм Шуберта переосмыслен здесь в новом качестве: это дух XX века. На фоне токкатного аккомпанемента темы звучат почти исступленно, от былого Шарманщика остаются лишь отдельные интонации, которые предельно накаляются, взлетая в верхний регистр. Все развитие стремится к кульминации-сбивке.

Реприза неожиданно прерывает токкатное движение. Однако темы не остаются прежними: основной материал прослаивается ритмами и элементами танго из разделов В и С. Сама реприза имеет тенденцию к распаду, постепенному разрушению музыкальной ткани: так, окончание темы *a* в хроматизированном варианте звучит обессиленно, постепенно растворяясь; тема *c* переходит на «шепот» (*pizz.*).; в самом конце пьесы главный мотив, по указанию автора, должен звучать esitante quasi inabile (недееспособно, нерешительно — см. 355 т.).

Таким образом, высокая степень дистанцирования от модели рождает у Десятникова сложную форму, синтезирующую в себе разные принципы развития материала. Композитор изначально указывает, что это «не вариации, не фантазия, не парафраз. Это — комментарий, нечто вроде критики, хотя сказанным отнюдь не исчерпывается смысл этой вещи» [2, с. 1].

Перед нами предстает сплав минималистической модели и своеобразной барочно-романтической избыточности, подчас сообщающей звучанию гротескно-ироничный привкус. Высокая мера детализации динамических оттенков и многочисленные авторские ремарки органично сочетают традиции романтизма и эстрадного шоу. На всех уровнях прослеживается игровая парадоксальность в прочтении оригинала.

Другой пример работы с материалом Шуберта — произведение Эльмира Низамова *«Серенада Шарманщика»* для флейты, кларнета, скрипки и виолончели, написанное в 2009 году специально для конкурса композиторов с участием киевского ансамбля современной музыки «Nostri Temporis». В отличие от произведения Десятникова образ Шарманщика здесь более близок первоисточнику: герой словно поглощен рутиной бытия и находит утешение в искусстве. Однако от оригинала Шуберта практически ничего не осталось — слышатся лишь намеки на его темы. Сам Низамов говорит о том, что «В этой пьесе есть элементы песни Шуберта, начальные интонации вступления и самой песни. Но мне их хотелось внедрить ненавязчиво, сделать лишь тонкий намек. Оттуда же появилось слово Серенада, как одно из самых знаменитых его сочинений. В своем произведении я решил соединить эти два названия» [4].

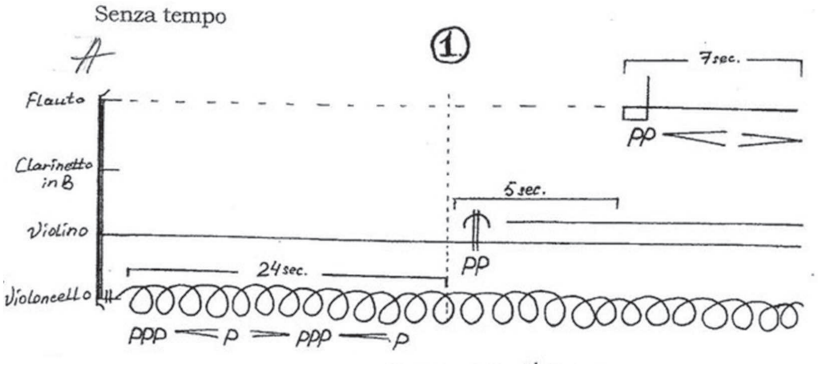
Действительно, шубертовский материал представлен у Низамова неявно, словно проступая из глубины памяти. Вкупе с преимущественно тихой динамикой это напоминает сочинения Хельмута Лахенмана, Сальваторе Шаррино и, особенно, Жерара Пессона, в которых цитатные фрагменты сочетаются с приемами «стирания», обестембривания, деконструкции тематизма.

Образ Шарманщика воплощается в Серенаде на разных уровнях: от звукоизобразительности до непосредственного цитирования. В процессе сочинения композитора привлек способ игры на виолончели, при котором музыканту нужно проводит монетой по струнам за подставкой. Этот прием напомнил звук расстроенной шарманки (данный метод игры используется в коде).

Начальный импульс пьесы задается движением смычка вокруг подставки у виолончели. Визуально такой прием напоминает вращение ручки шарманки (графически обозначен в партитуре как тянущаяся пружина). Шубертовский бурдон звучит как скрип старых механизмов — метафора ветхости, заброшенности, рутинности. Композитор не ведет здесь диалог эпох (как Л. Десятников), а скорее извлекает на поверхность отрывочные воспоминания.

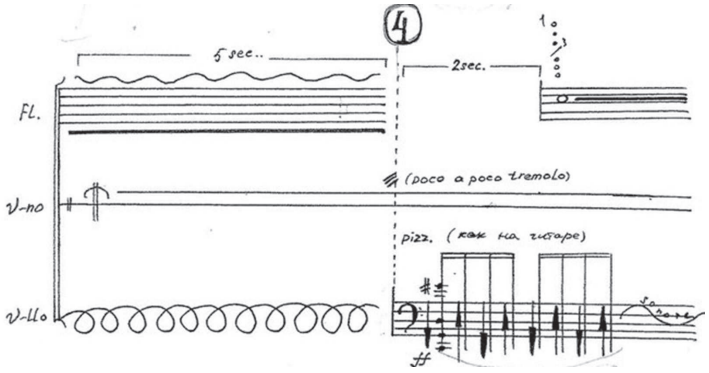
В связи с данным приемом уместно использовать понятие инструментального жеста[3]. Своеобразной точкой отсчета выступает упо-

мянутый жест шарманки, на фоне которого постепенно, будто из глубины, являются свисты, безликие шумы. Музыкальный материал Шуберта кажется погребенным под слоем времени. Интонации песни Шарманщика еще не оформлены, а даны намеком.




*Пример 7. Жест шарманки*

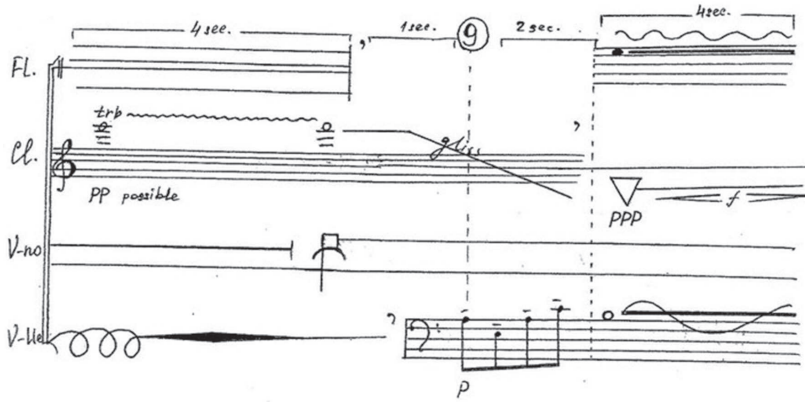
Контрастом выступает «гитарный» жест. Внешне и на слух он имитирует игру на гитаре (что уточняет автор в партитуре). Данный жест преодолевает инертность предыдущего материала, провоцирует инструменты вырваться из «обжитого» пространства:




*Пример 8. Гитарный жест*

После первого проведения «гитары» мотив Шуберта впервые сформировано звучит у кларнета. В остальных партиях начинается реакция: активно развиваются все компоненты музыкальной ткани, усиливаются динамические контрасты внутри партий, ощущается стремление достичь наивысшего звука. Кульминация обрывается резким нисходящим пассажем флейты.

«Шарманка», заново начиная свой ход, неожиданно замирает. Практически в тишине у виолончели отчетливо звучит основная тема Шарманщика (ц. 9):




*Пример 9. Тема Шарманщика*

Повисая в воздухе, она словно оставляет после себя некий смысловой след. Попытка выхода из привычного состояния аккумулируется гитарным жестом. Как напоминание о предыдущей «неудаче», у кларнета возникает реминисценция флейтового пассажа. Вследствие чего развитие прерывается неуверенно звучащей темой Шуберта (ц. 11). Новая волна развития более сильная, динамичная. Кульминация реализована остановкой на максимальной высоте, верхние звуки доведены до свиста (ц. 12). Кажется, цель достигнута, новое состояние обретено, однако, происходит разрушение материала, дестабилизация музыкальной ткани. После этого слома тема Шарманщика звучит как вопрос — бессильно, болезненно-обостренно, словно растворяясь в некоем временном пространстве (ц. 14). Музыка возвращается в глубокие регистры, на фоне привычного фона шарманки звучит затихающий хорал.

Резюмируя вышесказанное, стоит отметить, что Э. Низамов демонстрирует новый подход к осмыслению материала. Композиторские методы работы с жестом похожи на лабораторию, в которой практически на молекулярном уровне проводятся эксперименты с горизонталью и вертикалью, по-новому используются приемы уменьшения, увеличения и даже каноны. Можно говорить и о специфическом использовании вариантных принципов формообразования, косвенно отсылающих к шубертовскому оригиналу. При этом выход на первый план темброво-артикуляционной стороны звучания и аллегорическая игра инструментальными жестами предельно маскируют исходную модель.

Архетип Шарманщика, заложенный в песне Шуберта, остается актуальным и у Низамова, но обретает несколько иные смыслы и оттенки. По словам автора, «эта пьеса — своего рода отголосок Шарманщика в нашем времени» [4]. И этот отголосок по-своему трагичен: кажется, что забытость, одиночество, пребывание на грани бытия — удел не только старого шарманщика, но и самой Музыки.

Такова постмодернистская версия шубертовского образа — впрочем, вероятно, не последняя: странствие Шарманщика продолжается…

Примечания

[1] Соответствующий метод использован им в произведениях «По направлению к Свану» (цитата из К. Сен-Санса), музыка к к/ф «Мания Жизели» (Адан), «Как старый шарманщик» (Шуберт) и др.

[2] Термин «сбивка» активно используется в эстрадной музыке и в данном случае понимается авторами как переходная зона между разделами, которая характеризуется ритмическими смещениями относительно основного квадрата. Это проявляется в ударной манере исполнения фортепианной партии с четко выделенным акцентированием.

[3] Инструментальный жест в данной композиции является первообразующим фактором. «Жест нет необходимости развивать. Его появление определяется не местом в форме, а потребностью в динамике музыкальной событийности... Если тему характеризуют как музыкальную мысль, то жест может быть характеризован как музыкальное телодвижение» [8, с. 84; с. 92].

Литература

1. *Барсова И.* Тема странничества в песнях Шуберта и Малера // Журнал любителей искусства. 1998. № 2. С. 25–38.
2. *Десятников Л.* Как старый шарманщик = Leonid Desyatnikov. Wie der alte Leiermann: клавир и партия. СПб.: Композитор, 2013. 26 с.
3. *Джексон Т.* Философия. Иллюстрированная хронология науки / пер. с англ. А. О. Ковалева. М.: АСТ, 2017. 168 с.
4. Интервью авторов с Эльмиром Низамовым.
5. *Лианская Е.* «Зимний путь». Синдром меланхолии [Электронное издание «Открытый текст»]. Режим доступа: http://www.opentextnn.ru (дата обращения: 22.01.2014).
6. *Лианская Е.* «Классический» постмодернизм Леонида Десятникова // Музыка России от средних веков до современности: сб. статей / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: Композитор, 2004. Т. II. С. 249–275.
7. *Сиднева Т. Б.* Современные эстетические концепции: учебная программа и методические рекомендации для аспирантов. Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2012. 56 с.
8. Философия. Для тех, кто хочет все успеть / отв. ред. Ю. Орлова. М.: Эксмо, 2017. 128 с..
9. *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест как феномен // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки: сб. статей по мат. Международной научной конференции 14–18 ноября 2016 г. / отв. ред. Т. Б. Сидне-

ва. Н. Новгород: Нижегородская консерватория, 2016. Т. I. С. 84–97.

References

1. Barsova, I. A. (1998), “The theme of the wanderings in the songs of Schubert and Mahler”, *Zhurnal lyubiteley iskusstva* [Journal of Art Lovers], no. 2, pp. 25–38.
2. Desyatnikov, L. A. (2013), *“Kak staryy sharmanshchik”* [Wie der alte Leiermann], Kompozitor, SPb, Russia, 26 p.
3. Dzhekson, T. (2017), *Filosofiya. Illyustrirovannaya khronologiya nauki* [Philosophy illustrated history of science], A. O., Kovaleva (ed.), AST, Moskow, Russia, 168 p.
4. Interview with Elmir Nazarov.
5. Lianskaya, E. (2014), “"The Winter Road". Melancholy syndrome”, *available at:* http://www.opentextnn.ru, (accessed 22 January 2014).
6. Lianskaya E. (2004), “"Classic" postmodernism of Leonid Desyatnikov”, *Muzyka Rossii ot srednikh vekov do sovremennosti* [Music of Russia from the Middle Ages to the Present], vol. 2, Compositor, Moscow, Russia, pp. 249–275.
7. Sidneva, T. B. (2012), *Sovremennye esteticheskie kontseptsii* [Modern aesthetic concepts], NNGK, N. Novgorod, Russia, 56 p.
8. Orlova, Yu. (ed.) (2017), Filosofiya. Dlya tekh, kto khochet vse uspet' (Entsiklopediya bystrykh znaniy), «Eksmo», Moscow, Russia, 128 p.
9. Tsaregradskaya, T. V. (2016), “A musical gesture as a phenomenon”, *Muzyka v dialoge kul'tur i tsivilizatsiy. K 70-letiyu Nizhegorodskoy konservatorii im. M. I. Glinki* [International scientific conference to the 70th anniversary of the Nizhny Novgorod Conservatory. M. I. Glinka on November 14-18, 2016], T. B. Sidneva (ed.), N. Novgorod, Russia, vol. 1, pp. 84–97.

© ***Медведева Ю. П., 2017***

УДК 782.1

# *У ИСТОКОВ РОМАНТИЧЕСКОГО ВОСТОКА: ОПЕРА ШУБЕРТА «ФЬЕРРАБРАС»*

В опере «Фьеррабрас» и песнях 1821–1823 годов Шуберт открывает для романтической музыки сферу Востока. Он намечает характерный для своей эпохи подход к ее воплощению: не стремясь к изображению «местного колорита», акцентировать лирические эмоции.

*Ключевые слова:* Шуберт, опера, «Фьеррабрас», романтизм, Восток, экзотизм

Среди композиторов XIX века, отчетливо связанных в нашем сознании с тенденциями музыкального ориентализма, имя Франца Шуберта едва ли будет названо в числе первых. Более того, оно едва ли вообще будет сразу вписано в число композиторов, интересовавшихся Востоком. Действительно, в 1810–1820-е годы, когда работал Шуберт, в музыке еще не возникло явное тяготение к Востоку как далекому сказочному миру; композитора, склонного к задушевной лирике, в целом не воодушевляли яркие и причудливые краски экзотических культур. И все же в искусстве первых десятилетий XIX века местное, локальное, вызывает все больший интерес, а Восток начинает ощущаться как отдельный мир со своими законами, он неудержимо манит к себе романтически настроенных художников как контрастный к серой европейской обыденности.

С рубежа XVIII–XIX вв. европейцы начинают активно знакомиться с культурами далеких народов. Толчок к этому дала Египетская экспедиция Наполеона Бонапарта (1798), представившая романтикам богатый материал для творчества. С 1809 г. во Франции начинает издаваться многотомное иллюстрированное «Описание Египта». В начале 1810-х годов выходит в свет «Путешествие из Парижа в Иерусалим» Ф.Р. Шатобриана, а в 1814 была написана знаменитая «Большая одалиска» Ж. О. Д. Энгра. В 1815–1822 гг. архитектором Дж. Нэшем была создана роскошная резиденция принца Уэльского в Брайтоне — Королевский павильон, эклектически соединивший индийские, мавританские и китайские мотивы. Появляются «восточные» поэмы Дж. Байрона, П. Шелли и Т. Мура, поэтический цикл И. В. Гете «Западно-восточный диван», вдохновленный поэзией

Хафиза. В 1824 году публике была представлена «Резня на Хиосе» Э. Делакруа, в 1826-м созданы «Крымские сонеты» А. Мицкевича, а в 1829 — сборник В. Гюго «Восточные мотивы».

Как известно, Шуберт, в силу своей скромности, никогда не декларировал новаторства, но первым улавливал очень многие веяния времени. И возникшая ориентальная тема сразу же нашла отклик в его творчестве. В 1820 году вышло первое венское издание «Западно-восточного дивана» И. В. Гете — и в течение нескольких месяцев после этого были написаны песни Шуберта на стихи из этого цикла. Среди них — «Тайное» и две «Песни Зулейки». Интерес Гете к персидской поэзии был подхвачен и другими поэтами. Ф. Рюккерт, крупнейший переводчик восточной литературы, тоже создал в подражание Хафизу цикл стихотворений «Восточные розы». Сразу же после его выхода в свет, в том же 1822 году, Шуберт обратился к творчеству Рюккерта, написав на его стихи песню «Sei mir gegrüsst!» («Приветствуйте меня!»), а через год — пять песен на тексты из цикла «Восточные розы», в последней из которых — «Die Wallfahrt» — лирический герой совершает паломничество в Мекку. Этот цикл исследователь Шуберта Г. Джонсон называет «пятью лучшими песнями Шуберта» [5, p. 258]. В это же время (1822) Шуберт обращается и к творчеству еще одного поэта-ориенталиста — А. фон Платена, создав на его стихи две песни: «Du liebst mich nicht!» («Ты меня не любишь!») и «Die Liebe hat gelogen» («Любовь солгала»). Текст первой из них написан в одной из форм арабской поэзии — в форме газели. Однако, как указывает Н. В. Пилипенко, это никак не отразилось в музыкальном воплощении Шуберта [4, с. 27]. Экзотический мир предстает в его музыке вне конкретной национальной характерности, прежде всего как мир лирический.

Таким образом, Шуберт открывает новую образную сферу романтической музыки — сферу Востока. При этом он намечает подход к воплощению восточной темы, характерный для раннего музыкального романтизма: не стремясь к детальному изображению «местного колорита», акцентировать лирические эмоции. Этот подход применительно к опере позже сформулировал композитор А. Рейха в книге «Искусство оперного композитора», вышедшей в свет в 1833 году: «Дело поэта, декоратора, художника, актеров и костюмеров обрисовать местный колорит — обычаи, нравы, привычки, костюмы, религию страны, в которой происходит действие. Что касается композитора, то он пишет свою музыку примерно так, как если она предназначена для его собственной страны» [7, S. 274]. На протяжении первых десятилетий XIX века экзотическое отражалось в музыке прежде всего на образно-сюжетном уровне; музыкальные приемы его воплощения были найдены композиторами позже, приблизительно со второй трети XIX века. Как отмечает Э. Г. Герштейн, до этого времени в музыке «присутствие Востока ощущается в основном в виде зрительных символов и характеризуется знаковым восприятием» [2, с. 17].

Этот подход, найденный Шубертом в его «восточных» песнях 1821–1823 гг., получил развитие в самом масштабном сочинении композитора на ориентальную тему — его опере «Фьеррабрас», написанной в 1823 году по заказу театра Кертнертор для пополнения репертуара немецкими произведениями. Одновременно был сделан и заказ К. М. Веберу на оперу «Эврианта». Однако при жизни Шуберта «Фьеррабрас» так и не был поставлен: «Эврианта» Вебера не имела прочного успеха, и публика разочаровалась в немецкой опере. Власть в театре захватили итальянцы, и опера Шуберта оказалась не нужна [1, с. 66]. Вскоре после смерти композитора номера из «Фьеррабраса» получили концертную жизнь — более активную, чем музыка всех его остальных музыкально-сценических произведений [6, p. 267]. Премьера оперы в сокращенном виде и в концертном исполнении состоялась в 1835 году в венском Театре в Йозефштадте, а на сцене она была поставлена лишь к концу XIX в. — в 1897 году в Придворном театре Карлсруэ, в вольной музыкальной и сценической редакции режиссера Феликса Мотти. Как видим, прямого влияния на композиторов XIX века «Фьеррабрас» Шуберта оказать не мог, поскольку полного сценического воплощения опера не получила до XX века. Однако многое в шубертовской интерпретации этой «восточной» истории удивительным образом перекликается с оперными находками крупнейших композиторов-романтиков. «Фьеррабрас» оказался сочинением, стоящим у истоков романтического оперного Востока.

Сложная сценическая судьба оперы во многом связана с несовершенствами либрет-

то. Его автором стал брат друга Шуберта, художника Леопольда Купельвизера, Йозеф Купельвизер, служивший секретарем в театре Кертнертор. Либретто основано на средневековой немецкой легенде «Эгинхард и Эмма». Сопоставление европейского мира рыцарей-христиан и ориентального мира мавров-мусульман содержит здесь множество неправдоподобных моментов.

Краткое содержание оперы.

Благородный мавр Фьеррабрас, оказавшийся в плену у Карла Великого, совершает чудеса самоотречения ради дочери императора Эммы, которая выходит замуж не за него, а за христианского паладина Эгингарда. Фьеррабрас же в награду принят в число рыцарей. Его сестра, мавританская принцесса Флоринда, освобождает арестованных ее отцом христианских воинов и в итоге становится женой одного из них.

Несмотря на нелепость многих сцен, либретто оперы на сюжет из рыцарских времен оказалось очень привлекательным для композитора. Его настольными книгами этого времени являлись исторические романы, наполненные образами Средневековья и далеких земель. Одним из первооткрывателей этой сферы в романтическом искусстве стал В. Скотт, и именно его романы привлекли в это время внимание композитора. В письме к Ф. Шоберу, написанном в 1823 году, в период работы над «Фьеррабрасом», Шуберт пишет: «Я живу во всех отношениях очень просто, аккуратно хожу гулять, много работаю над своей оперой и читаю Вальтера Скотта» [3, с. 242].

Экзотическая обстановка происходящих в опере событий также привлекла композитора, только что закончившего работу над музыкой к «восточным» стихотворениям Гете, Рюккерта и Платена.

Так же как и в «восточных» романсах, Шуберт в своей опере уделяет главное внимание не местному колориту, а лирическим чувствам персонажей. Сюжет оперы основан на двух лирических треугольниках. Во-первых, это любовные отношения Эгингарда и Эммы, в которых отвергнутой стороной оказывается благородный мавр Фьеррабрас. Во-вторых, это семейный конфликт между отцом и непокорной дочерью: король мавров Боланд возмущен любовью его дочери Флоринды к христианину Роланду, но в итоге дает великодушное согласие на брак. И если первый треугольник типичен и для оперных сюжетов XVIII века (разве что цвет кожи влюбленного Фьеррабраса оказывается здесь не совсем привычным), то второй — семейный конфликт (отец – дочь) — более характерен для романтических опер первой половины XIX в. и напоминает о «Волшебном стрелке» Вебера или «Лючии ди Ламмермур» Доницетти.

Пятерка основных персонажей в музыке оперы представлена прежде всего с позиции показа их лирических чувств. В песенно-романсовых шубертовских соло с их проникновенными секундовыми и секстовыми ходами на фоне прозрачного песенного сопровождения «восточные» и «западные» герои интонационно почти уравниваются. Так, в лирическом любовном соло Эгингарда (№ 6, 2 сцена 1 акта) мягко никнущие интонации романса чередуются с кларнетовыми соло. Сходным образом рассказывает о своих чувствах и мавританская принцесса Флоринда в дуэте с ее подругой Марагонд (№ 9, 2 сцена 2 акта): опять напевные фразы оркестра чередуются с изящными романсовыми мотивами. В обоих рассмотренных примерах «восточные» и «западные» персонажи говорят на одном, лирическом музыкальном языке.

Основной, лирический конфликт осложнен противостоянием в опере двух противоположных миров: европейского и мавританского. Этот заложенный в опере конфликт «белого» и «черного» оказался сценически акцентирован в последней постановке «Фьеррабраса» на Зальцбургском фестивале 2014 году под режиссерским руководством Петера Штайна. Спектакль полностью решен в черно-белых тонах, черные одежды мавров и серебристо-белые наряды европейцев создают яркий контраст. Он нарушается лишь в конце оперы появлением на заднике сцены ярко-красного сердца — символа победивших лирических чувств.

В музыке «Фьеррабраса», несмотря на абсолютное господство задушевной лирики, намечены и противостоящие друг другу музыкальные сферы европейского мира и Востока. Коллективная характеристика европейцев-христиан основана в опере на хоральных звучностях. Сдержанно-строгая мелодика и аккордовая фактура рыцарских хоров явственно ассоциируется с музыкальной сферой христианского мира в «Тангейзере» Вагнера. Наиболее яркий в этом отношении — хор «O, theures Vaterland!» — «О, дорогое Отечество!» (№ 14,

3 сцена 2 акта). Мир Востока показан в опере как стихийно-дикий, как мир сильных страстей и кипящих чувств. И хотя в его музыке нет явной экзотичности, она все же отличается более яркой эмоциональностью и воинственностью от музыки христианского мира. Так, в терцете № 20 (1 сцена 3 акта) Фьеррабрас, полный решимости спасти христианских пленников, хватает в руки кривой ятаган и исполняет порывисто-воинственное соло, полное призывных маршевых ритмов. В арии № 13 (3 сцена 2 акта) стремление Флоринды во что бы то ни стало спасти Роланда выливается в дикие, исступленно-отчаянные фразы, с бесконечным как бы долбящим повторением одного и того же терцового мотива. Таким образом, кипение горячих романтических эмоций связано в опере именно с восточными образами. Восток как бы открывает шлюзы для ярких романтических страстей. Благородный и жестоко страдающий мавр Фьеррабрас оказывается далеким предшественником вердиевского Отелло.

Одним из первых Шуберт вводит в романтическую оперу и контрастную пару образов, персонифицирующую Запад и Восток в женском обличье. Лиричная Эмма и темпераментная Флоринда напоминают другие, более поздние и более знакомые нам контрастные пары: Ярославну и Кончаковну, Микаэлу и Кармен. И хотя музыкальные средства для создания образов Востока и Запада будут расширяться, а сам контраст между этими образами в более поздних операх станет значительно более глубоким, Шуберт открывает в своем «Фьеррабрасе» очень многое. Находясь на грани между классицистским и романтическим стилем, он не только в песнях, симфониях и фортепианной музыке, но и в опере оказывается новатором.

Интересно, что всего год спустя после «Фьеррабраса» появилась еще одна опера, где вступают в конфликт и находят примирение восточный и западный миры: «Крестоносец в Египте» Дж. Мейербера. Очевидно, что сюжеты подобного рода отразили характерные тенденции романтической культуры начала XIX века. Этот ряд будет продолжен и более поздними операми: в нем — и «Африканка» Мейербера, и «Кармен» Бизе, и «Князь Игорь» Бородина, и «Отелло» Верди.

Шубертовский «Фьеррабрас» оказался первым в этом ряду. В отличие от условно-экзотических произведений XVIII века (например, опер Моцарта), у Шуберта в показе восточных персонажей отсутствует преувеличенность и связанный с ней комизм. Если Осмин в «Похищении из сераля» или Моностатос в «Волшебной флейте» имеют карикатурные черты, то Фьеррабрас и его сестра Флоринда не просто обрисованы Шубертом как серьезные персонажи, но и одерживают верх над европейцами и с этической, и с музыкальной точки зрения: их вокальные партии более интересны и разноплановы, а поступки — неизменно благородны и жертвенны, тогда как поведение «белой» пары не всегда безупречно.

«Фьеррабрас» Шуберта, написанный почти двести лет назад, имел сложную постановочную судьбу. Активизация интереса к этой «восточной» опере явно наметилась в последние десятилетия. В 1988 году «Фьеррабрас» после долгого забвения был поставлен в Вене под управлением Клаудио Аббадо, в 2006 году в Цюрихе за эту оперу взялся Клаус Гут, а три года назад, в 2014-м, в «черно-белой» интерпретации Петера Штайна «Фьеррабрас» был представлен публике на Зальцбургском фестивале. Возможно, причина такого явно усилившегося интереса к опере Шуберта — ее сюжет. Он заиграл в современной Европе новыми красками и приобрел злободневный подтекст: восточный и западный мир должны, наконец, найти пути к взаимодействию.

Литература

1. *Вульфиус П.* Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983. 447 с.
2. *Герштейн Э. Г.* Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX вв.: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: автореферат дис. ... канд. искусствовед. М., 1995. 24 с.
3. *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт. Жизненный путь. М.: Музыка, 1968. 449 с.
4. *Пилипенко Н. В.* Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: дис. … канд. искусствовед. М., 2002. 330 с.
5. *Johnson G.* A Schubert calendar // Franz Schubert. The complete songs. Song Texts. Introduction and Schubert calendar by Graham Johnson. The Hyperion Schubert Edition. Printed in England by Caligraving Ltd, 2005. 422 p.
6. *McKay E. N.* Franz schubert's music for the theatre. Tutzing: H. Schneider, 1991. 412 S.

7. *Reicha A.* Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale. VIe livre. Wien: chez A. Diabelli et Comp., 1842. 308 p.

References

1. Vulfius, P. (1983), *Frants Shubert. Ocherki zhizni i tvorchestva* [Franz Schubert. Essays on life and creativity], Muzyika, Moscow, Russia, 447 p.
2. Gershteyn, E. G. (1995), "French musical exotism of the late XIX–XX centuries: to the problem of interaction between cultures of the West and East", Abstract of Ph.D. dissertation, Musical art, Gosudarstvennyiy institut iskusstvoznaniya Ministerstva kulturyi Rossiyskoy Federatsii, Moscow, Russia. 24 p.
3. Goldshmidt, G. (1968), *Frants Shubert. Zhiznennyiy put* [Franz Schubert. Life Path], Muzyika, Moscow, Russia, 449 p.
4. Pilipenko, N. V. (2002), "The word and music in the songs of Franz Schubert: the experience of figurative-semantic interpretation", Ph.D. dissertation, Musical art, Rossiyskaya akademiya muzyiki imeni Gnesinyih, Moscow, Russia.
5. Johnson, G. (2005), "A Schubert calendar", *Franz Schubert. The complete songs. Song Texts. Introduction and Schubert calendar by Graham Johnson*, The Hyperion Schubert Edition, Caligraving Ltd., England, 422 p.
6. McKay, E. N. (1991), *Franz Schubert's music for the theatre*, H. Schneider, Tutzing, Germany, 412 S.
7. Reicha, A. (1842), *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*, vol. 6, A. Diabelli et Comp., Wien, Austria, 308 p.

© ***Галкин А. А., 2017***

УДК 78.01

# *ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ МАЛЕРА И ШУБЕРТА: ДИАЛОГ ЧЕРЕЗ ДЕСЯТИЛЕТИЯ*

Статья посвящена анализу образов природы в симфониях Густава Малера и их прототипов в камерно-вокальной лирике Франца Шуберта. Автор приходит к выводу о том, что Малер наследует шубертовские принципы воплощения образов природы, при этом во многом переосмысливая и обогащая данную сферу.

*Ключевые слова:* Малер, Шуберт, природа, диалог, романтизм

Образы природы составляют одну из важнейших сфер в искусстве романтизма. Ее отличает широта смыслового поля, богатство и многообразие форм воплощения. Густав Малер — прямой наследник, во многом продолжатель и, бесспорно, завершитель романтической эпохи, взрастившей композитора, — воплотил в своем творчестве природную тематику во всем ее многообразии.

Конечно, мир романтической природы необычайно богат и многолик. Вместе с тем можно выделить некие константы, с особой обстоятельностью и полнотой воплотившиеся в творчестве Малера. Среди композиторов, оказавших в данной сфере на него непосредственное влияние прежде всего следует назвать Франца Шуберта, с которым Малер ощущал непосредственную духовную близость.

«Шуберт и Малер» — тема не новая. Параллелей между композиторами не удалось избежать, пожалуй, ни одному малероведу. Внимание этой теме уделялось как в солидных монографических исследованиях, так и в отдельных статьях. Тем не менее, регулярность, с которой исследователи обращаются к данной теме, только подтверждает ее неисчерпаемость и непреходящую актуальность.

Творческие миры Малера и Шуберта тесно переплетены и обнаруживают многочисленные связи, которые прослеживаются как на тематическом, образном, так и на мировоззренческом уровнях. Они представлены целым комплексом тем и мотивов, которые можно суммировать и определить как «мир романтической личности», среди них — тема странничества, одиночества, неразделенной любви. В этом ряду следует назвать и тему природы, образы которой получили повсеместное воплощение в творчестве каждого из композиторов.

Наиболее убедительным доказательством преемственности и близости двух композиторов выступает ранний вокальный цикл Малера

«Песни странствующего подмастерья» — прямой потомок «Прекрасной мельничихи».

Примечательно, что смысловые и драматургические функции образов природы в обоих циклах во многом схожи. Развитие действия в «Прекрасной мельничихе» осуществляется под шум ручья, в «Песнях странствующего подмастерья» — под веселое щебетание птиц («Шел я нынче утром»). В горестном финале («Голубые глазки моей любимой») герой забывается и обретает покой под сенью липы.

В каждом цикле образы природы встраиваются в цепь повествования, что определяет их драматургическую многоплановость. Они одновременно организуют фон, определяют место действия, а также являются важной составляющей психологической атмосферы, резонируя с внутренним миром героя, его душевными переживаниями.

Образы природы встраиваются в сюжетную канву, открывая действие и замыкая его. В начале пути герой, воодушевленный надеждой на воссоединение с возлюбленной, ликует, упиваясь красотой бытия. Природа отвечает ему радостным приветствием:

«Шел я этим утром по полю.
На траве еще лежала роса.
Заговорил со мной веселый жаворонок:
Эй, ты, доброе утро!
Разве мир не прекрасен?
Чирик! Чирик! Ловко и красиво!
Как же мне нравится этот мир!
И колокольчики на поле
Весело приветствуют меня
Своим звоном: дзинь-дзинь —
Прозвенели они мне утреннее приветствие.
Разве не прекрасен мир?» [5]

В конце пути герой обретает утешение в природе, которая принимает и убаюкивает отвергнутого одинокого странника подобно матери. Она дарует покой, мятущемуся и страдающему от неразделенной любви. В «Прекрасной мельничихе» символом природы выступает ручей, в цикле Малера — липа, под которой герой забывается сном.

«На улице стоит липа —
Под ней я впервые отдохнул во сне,
Под липой, которая
Рассыпала на меня свои цветы,
И я забыл, какова жизнь.
Все было снова хорошо!..» [5]

Образ липы неоднократно встречается и в песнях Шуберта: упомянем пятый номер из «Зимнего пути», а также «Жалобную песню пастуха» на стихи И. В. Гете. Примечательно, что в них образ липы трактован в том же ключе, что и в «Голубых глазках». В «Жалобной песне» дерево укрывает пастуха от грозы и дождя, в «Липе» — обещает покой отправляющемуся в путь скитальцу:

И, в путь идя далекий,
В холодный мрак ночей
Закрыв глаза хотел я
Теперь пройти под ней.

И ветви зашумели,
Шепча во мгле ночной:
«Вернись, скиталец бедный,
Ты здесь найдешь покой» [3, с. 19].

Как видно, развертывание и внутреннего, и внешнего действия проходит в непрекращающемся диалоге героя с природой. Различаются только конкретные лики природного мира: у Шуберта это ручей, у Малера — липа. В обоих случаях тема природы переплетается с другим характерным для романтизма мотивом — мотивом сна, символом забвения и отрешенности от мирских горестей. В песне «Весенний сон» из «Зимнего пути» этот союз окрашен в скорбные тона. Пригрезившиеся во сне образы весенней природы рассеиваются в момент пробуждения, возвращая спящего в безрадостную серую и холодную действительность:

«Мне грезился луг веселый,
Цветов разноцветный ковер.
Мне снились поля и рощи
И птичек мне слышался хор!

Пропел петух внезапно
Он сладкий сон прогнал,
Кругом был мрак и холод,
И ворон на крыше кричал» [3, с. 13].

В рассмотренных вокальных циклах природа «сопереживает» герою и в горе, и в радости, становится его верным спутником, союзником, пребывающим с ним в неразрывном

единстве. Именно ручей и мельник у Шуберта, равно как природа во всем своем многообразии (птицы, липа) и подмастерье у Малера, выступают в качестве двух главных действующих лиц. Возлюбленная же — главный источник коллизий — в каждом из циклов остается «за кадром». Таким образом, в драматургии цикла прорисовываются две контрастные линии: первая, олицетворяющая мир гармонии — взаимоотношения героя с природой, вторая — конфликтная — героя и его возлюбленной.

Однако очевидные связи с Шубертом прослеживаются не только в камерно-вокальном, но и в симфоническом творчестве Малера. Нужно заметить, что в трактовке образов природы Малер обнаруживает с Шубертом большую близость, нежели с другими композиторами-романтиками.

Очень показателен в этом отношении пример Г. Берлиоза, поскольку в его «Фантастической симфонии» присутствует совершенно иная трактовка природы. Здесь между природой и человеком наблюдается глубокое противоречие. В «Сцене в полях» герой симфонии даже на ее лоне не способен освободиться от навязчиво-рокового образа возлюбленной. Идиллический природный ландшафт является только фоном для личных переживаний героя, причем фоном контрастным. В симфонии акцентируется именно отчужденность человека от природы.

И. Соллертинский, размышляя о «Фантастической», приходит к следующим выводам: «Между экзотической или вообще всякой природой и человеком существует глубокое противоречие. Природа величава, спокойна, холодна, равнодушна к человеческому страданию. И вот на фоне этой прекрасной, величественной природы мы видим мятущегося, не находящего себе покоя байронического человека» [4, с. 106].

Если у Берлиоза они пребывают в состоянии разобщенности, то в Первой симфонии Малера, равно как и в творчестве Шуберта, утверждается абсолютное единство человека с природой. Единство с природой как некая мировоззренческая установка, таким образом, выступает гарантом гармонии. Его нарушение может повлечь за собой острый кризис. Так, в Первой симфонии Малера разлучение героя с природой оборачивается личной трагедией, страшной катастрофой, влекущей крушение идеалов.

Шубертовский след наиболее ощутим именно в Первой симфонии Малера, с ее песенным тематизмом, к которой тянутся нити от «Песен странствующего подмастерья». Связь с песенным циклом прослеживаются не только на формально-тематическом (главная партия первой части основана на материале песни «Шел я нынче утром»), но и на идейно-концепционном уровне.

В качестве одного из проявлений этой связи выступает широко представленный и в творчестве Шуберта, и в искусстве романтизма в целом мотив природы как неотъемлемой составляющей мира наивной личности, его чистоты и непорочности. Здесь опять же просматриваются явные параллели с шубертовским Мельником.

Таков и герой Первой симфонии Малера. Его путь начинается в лесной чаще, и только после того, как он выходит из нее, тем самым покидая пределы природного мира, он вступает в мир людей. Таким образом, в начале симфонии герой является частью природы, а не противопоставляется ей. Его веселое шествие сопровождается радостным пением птиц, а душу переполняет счастье и радость бытия. Свой путь герой начинает с необыкновенной легкостью и безмятежностью, пребывая в единстве с миром и восхищаясь его красотой.

Столкновение с миром людей становится причиной разлада с действительностью, приводит к утрате целостности героя и переживанию им отчужденности. Он больше не мыслит себя частью этого мира, а напротив, противопоставляет себя ему, что приводит к необратимым катастрофическим последствиям.

Здесь раскрывается еще один унаследованный от Шуберта мотив столкновения чистой наивной личности с враждебной действительностью, последовательно проведенный в «Зимнем пути», особенно явно в песне «Путевой столб».

У Малера он в полную силу прозвучал в Первой симфонии. Через противопоставление мира природы, частью которого в начале симфонии является герой, миру человеческого общества реализуется концепция романтического двоемирия. Природа олицетворяет мир идеальный и поэтичный (первые две части симфонии), ему свойственны простота, красота и гармония. Ему противопоставлен мир действительности: враждебный, прозаичный, обыденный и урод-

ливый — качества, особенно ярко воплощенные Малером в третьей части симфонии при помощи приемов гротеска.

Сообразно этой дихотомии организована сюжетная логика Первой симфонии. Действие в ней может быть условно разделено на два этапа. В предназначавшейся для слушателей печатной концертной программе симфонии, которую автор подготовил специально для премьеры в Гамбурге, произведение делится на два крупных раздела (тома). Первый том имеет название «Из дней юности» и включает в себя три части: 1. «Весна без конца», 2. «Blumine», 3. «На всех парусах». Все три части образуют единый акт симфонической драмы. Второй том составляют: 4. «Траурный марш в манере Калло», 5. «Из ада в рай».

В основе первого тома лежит «…идея гармонии наивного сентиментального юноши с природой…» [1, с. 51]. Исключенная из партитуры вторая часть «Blumine» — «Цветы» — представляет собой пасторальный эпизод, где герой симфонии пребывает в идиллическом созерцании природы. Вторая (третья в первоначальной редакции) часть — грубоватый и неуклюжий Лендлер представляет собой жанровую сценку из сельской жизни. В третьей части, известной как «Траурный марш в манере Калло», происходит перелом действия. В ней герой симфонии сталкивается с «миром», вследствие этого происходит крушение идеалов и низвержение в пучину ада (финал симфонии). Первые три части образуют единую сферу созидательных, положительных образов, среди которых центральное место занимает природа (первая часть и «Blumine») и народ (Лендлер). Конфликтное начало на этих стадиях действия совершенно отсутствует. Средоточием разрушительных сил и отрицательных образов выступают третья часть и финал. Проблематика первой сферы может быть обозначена как «человек и природа» (идеальное), второй — «человек и мир» (реальное).

В цикле Шуберта нет, как в симфонии Малера, четкой сюжетной линии, поэтапного становления действия и последовательного разграничения этих двух сфер. Они переплетаются в отдельных песнях и чередуются по ходу развития.

Малера и Шуберта связывает и истолкование символики времен года. Первая часть симфонии изначально имела программный заголовок «Весна без конца», который в целом отражал господствующий в ней светлый и жизнерадостный характер. Образ весны — поры цветения и юности — символизирует героя симфонии на первой стадии действия. Это образ бодро шествующего по жизни наивного идеалиста-мечтателя, еще не вкусившего горечи бытия, не ведающего грязи рутинного «мира». В этой связи могут быть упомянуты и такие песни Шуберта, как «Весной у ручья», «Весеннее упование», к ним примыкает и уже упомянутый выше «Весенний сон». Примечательно, что весеннее настроение царит и в первых песнях «Прекрасной Мельничихи», как замечает Н. Пилипенко: «Первые песни цикла вызывают невольную и, на первый взгляд, ничем не обоснованную ассоциацию с весной. В ее пользу говорят два косвенных факта. Во-первых, в Германии подмастерья отправлялись странствовать обычно именно весной» [2, с. 8].

Родство с шубертовскими образами природы не ограничивается Первой симфонией Малера, хотя и прослеживаются в ней наиболее явно. Многие из рассмотренных аспектов диалога композиторов получают продолжение и развитие в последующих опусах Малера.

Природа представляет важнейшую образно-смысловую сферу в равной степени в творчестве Шуберта и Малера. Ее многообразие едва ли поддается всестороннему охвату. В настоящей статье рассмотрены только отдельные, пусть немногочисленные, но наиболее важные составляющие данной сферы. Неудивительно, что очень многое осталось за ее пределами. Самостоятельная сфера для анализа — символика времени суток (утро-день-вечер-ночь). Особый интерес представляют ночные образы, в связи с их многогранностью. В детальном рассмотрении нуждается и кратко охарактеризованная здесь символика времен года. Как видим, художественные параллели между Малером и Шубертом охватывают широкий круг явлений и включают в свое пространство практически неисчерпаемое многообразие мира природных образов.

Литература

1. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд. им. Н. И. Новикова, 2012. 584 с.
2. *Пилипенко Н. В.* «Прекрасная мельничиха» В. Мюллера – Ф. Шуберта: картина мира в музыкально-поэтических мотивах // Internet-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. 23 с.

3. *Сидорова Е. В.* Шуберт Ф. Вокальный цикл «Зимний путь»: композиционные особенности крупной и малых форм // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: IV Международная Internet-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве». М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. 32 с.
4. *Соллертинский И. И.* Исторические этюды. Л.: Музгиз, 1963. 393 с.
5. Вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья» (перевод текста песен) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://harmonia.tomsk.ru/pages/487/ (дата обращения: 22.12.2017).

References

1. Barsova, I. A. (2012), Simfonii Gustava Malera [Gustav Mahler's Symphonies], Isd. Im. Novikova, St. Petersburg, Russia, 584 p.
2. Pilipenko, N. V. (2010), “"Beautiful miller" by V. Müller-F. Schubert: a picture of the world in musical and poetic motives”, *Muzykal'naya nauka na postsovetskom prostranstve* [Musical science in the post-Soviet space], Moscow, Russia, 23 p.
3. Sidorova, E. V. (2016), Schubert F. “Vocal cycle "Winter Path": compositional features of large and small forms”, *Muzykal'naya nauka na postsovetskom prostranstve* [Musical science in the post-Soviet space], Moscow, Russia, 32 p.
4. Sollertinskiy, I. I. (1963), Istoricheskie etyudy [Historical Studies], Musgis, Leningrad, Russia, 393 p.
5. Harmonia (2017), Vokal'nyy tsikl "Pesni stranstvuyushchego podmaster'ya" (perevod teksta pesen), available at: http://harmonia.tomsk.ru/pages/487/ (Accessed 22 December 2017)
6. Harmonia (2017), “The vocal cycle "Songs of a Traveling Apprentice"”, available at: http://harmonia.tomsk.ru/pages/487/ (Accessed 22 December 2017).

© ***Векслер Ю. С., 2017***

УДК 78.01

# *О ШУБЕРТИАНСТВЕ ЭРНСТА КШЕНЕКА*

В статье рассматривается рецепция творчества и композиторской личности Шуберта в литературном и музыкальном наследии Эрнста Кшенека. На основе мемуаров «В ногу со временем», а также статей о Шуберте разных лет реконструируется «образ Шуберта», который находит свое отражение также в музыкальных сочинениях Кшенека («Книга путешествия по Австрийским Альпам») и в завершении шубертовской Сонаты для фортепиано C-dur.

*Ключевые слова:* Эрнст Кшенек, Франц Шуберт, ретроспективизм, неоромантизм, австрийская традиция

Эпоха Шуберта — это не только первая треть XIX века. Несомненно, она продолжается и в XIX, и в XX, и в XXI столетии. Одним из самых известных шубертианцев был австрийский композитор Эрнст Кшенек (1900–1991)[1], ровесник века двадцатого.

Кшенек вписал заметную главу в историю восприятия Шуберта. Примечательно, что это произошло не в период постмодерна, когда пресыщение герметизмом авангарда вызвало к жизни течение неоромантизма, а в 1920-е годы, известные своей антиромантической направленностью.

Новое столетие создавало свое искусство на иных основаниях, отвергая эмоциональную экзальтацию и сентиментальную слезливость. Казалось, Шуберт навсегда остался в прошлом. Вот как писал о песнях Шуберта в одной из своих рецензий Клод Дебюсси: «Они безобидны, эти песни <...> они пахнут содержимым ящиков в комодах кротких провинциальных старых дев <...> обрывками выцветших лент <...> навеки высохшими цветами <...> фотографиями безусловно мертвых...» [1, с. 23]. Понятно, что вокальная лирика Шуберта была не близка рафинированному французскому мэтру, искушенному в поэзии символистов. Но навсегда устаревшим Шуберта считали и в Австрии начала XX столетия.

Именно такую точку зрения прививал своим ученикам оперный композитор Франц Шрекер, к началу 1920-х находившийся на пике

своей известности. Кшенек, один из его наиболее талантливых воспитанников, который в 1920-м вслед за учителем переехал из Вены в Берлин, был убежден, что Шуберт — «добрый малый, сочинивший множество старомодных песен» [10, S. 282], — непритязательных, нарочито народных и довольно банальных. Это не что иное, как китч, как в самом тексте, так и в его чрезмерно эмоциональном воплощении.

Все изменилось после встреч с пианистом Эдуардом Эрдманом, известным интерпретатором современной музыки. Он был категорически не согласен с такой оценкой и заявил, что в случае с Шубертом «он ничуть не думает о тексте, но желает рассматривать песни как чистую музыку, в которой вокальный голос может исполняться кларнетом или любым другим инструментом» [Ibid, S. 282–283]. Напомним, что подобный подход к музыке с текстом — его можно назвать абстрактным — разделял и Арнольд Шёнберг. В известной статье «Отношение к тексту», опубликованной в альманахе «Синий всадник», о песнях Шуберта он пишет следующее: «Я был очень пристыжен, когда несколько лет назад вдруг оказалось, что я не имею ни малейшего представления о том, что же, собственно говоря, происходит в стихотворениях, лежащих в основе всем известных песен Шуберта. Потом я прочитал эти стихотворения, и тут обнаружилось, что для понимания песен я не приобрел решительно ничего, поскольку мне ни в чем не пришлось изменить свое восприятие их музыкальной трактовки. Напротив: выяснилось, что, не зная стихотворений, я, быть может, глубже постиг их содержание, подлинное их содержание, чем если бы я застрял на поверхности буквальных слов и мыслей, содержащихся в тексте» [5, с. 26].

Поначалу такой подход к музыке Шуберта показался Кшенеку странным, ибо Шрекер учил его судить о музыке с текстом по масштабам оперной композиции. «Что останется от старого доброго Шуберта, если отказаться от выразительной интерпретации стиха» [10, S. 283], — вопрошает Кшенек. Оказалось, очень многое. Неделю за неделей Эрдман прорабатывал с молодым коллегой целые тома песен, которые только что вышли в издательстве Breitkopf & Härtel. В результате Кшенек пришел к выводу, что «для наставления в композиции нет ничего лучше, чем 600 песен Франца Шуберта» [Ibid.]. Он вспоминал: «Лишь тогда я по-настоящему понял и научился, как нужно создавать и балансировать фразы, распределять ударения и координировать гармонию и метр, что означает расширение и сокращение, как все детали музыкального целого зависят друг от друга и что есть музыкальная логика. И весь этот материал предлагается не в виде педантичных систематизированных технических приемов, но с переполняющей радостью и высшим восхищением» [Ibid.].

Таким образом, 1921 год становится переломным для восприятия Шуберта. Кшенек — подобно Шёнбергу в другой известной ситуации, связанной с творчеством Малера[2], — превращается из Савла в Павла. «С тех пор я остался верен Шуберту, — признается он, — и если я ищу знания, нуждаюсь в ободрении или просто хочу радости и счастья, я обращаюсь к нему» [Ibid.].

Однако на этом, первом этапе рецепции Шуберта Кшенек усваивает преимущественно композиционно-технические приемы своего предшественника, что наглядно демонстрирует опыт завершения до-мажорной фортепианной сонаты (D 840). Кшенек дополнил две последние части — менуэт и рондо. Он не стал сочинять вместо Шуберта как его представитель в XX веке, но попытался вообразить, как выглядели бы эти части в его руках. «Думаю, что я сделал достойную работу, хотя у Шуберта последняя часть получилась бы намного длиннее, чем в моей версии» [Ibid., S. 430], — писал он[3].

Второй этап кшенековской рецепции Шуберта начинается в 1928 году, когда отмечалось столетие со дня смерти композитора. Австрия умеет чтить своих гениев, которые переступили порог земного существования, игнорируя их с холодным равнодушием при жизни. И Шуберт не был исключением (об этом в свое время мрачно иронизировал Альбан Берг, составляя свои будущие некрологи[4]). Памятная шубертовская дата явилась поводом для многочисленных парадных мероприятий — «обширных, напряженных и большей частью глупых и бесполезных» [Ibid., S. 804]. Шуберт, как это случилось с Моцартом, Бетховеном и Малером, стал предметом смехотворного культа, так, предприимчивые торговцы продавали мыло в форме бюста бедного гения.

На юбилейных торжествах Кшенек дважды выступал с докладами о Шуберте. Один из них был прочитан перед избранным музыко-

ведческим обществом в рамках Шубертовского конгресса — впоследствии он опубликован под многозначительным названием «Франц Шуберт и мы» [8], второй носил неофициальный характер. И в том, и в другом Кшенек выступает против растиражированного в общественном сознании бидермайеровского образа Шуберта. К примеру, он запечатлен в романе о Шуберте Рудольфа Барча[5], где описывается «маленький, толстый маэстро», который «стремительными каракулями наносил на нотную бумагу очередной бессмертный опус», в то время как его друг Мориц Швинд «вдумчиво и с настроением наигрывал народные песни на шубертовской гитаре» (цит. по: [11, S. 77]).

Более серьезным оппонентом стал ординариус Венского университета, музыковед Роберт Лах[6], у которого, кстати, в свое время учился Кшенек. В своих исследованиях Лах утверждает, что историческая оценка Шуберта неоправданно завышена, ибо он не достиг величины Бетховена. У него не было ни «фаустовского устремления», ни «прометеевского упрямства», он не был «мучимым бытием демоном», равно как и «неустанным борцом» (см.: [Ibid, S. 67]). Лах полагает, что Шуберт не достиг величия ни как человек, ни как художник. Он слыл богемой, беспутным транжирой, и лучше бы было ему устроиться куда-нибудь на службу. Музыкальные темы его симфоний восходят к фольклору самого низкого рода.

Полемизируя с Лахом, Кшенек пытается дойти до глубинного, изначального смысла музыки Шуберта, освободив ее от напластований последующей рецепции. Для него Шуберт — типичный австриец, австриец и как человек, и как художник.

Он родился в то время, когда еще существовала «живая традиция» («lebendige Konvention»), ее Кшенек сравнивает с мягким и благоприятным климатом, который позволяет растениям использовать все свои силы для роста и не бороться за клочок земли и лучик солнца. И Шуберту не приходилось бороться за воздействие своего искусства — он имел счастье творить для людей, которых знал, и они составляли его мир — не в силу своей исключительности, но в силу гениальности композитора, который умел «постигать в малом великое, в детали — целое» [8, S. 72]. Последнее, по мнению Кшенека, присуще всем австрийским гениям, достаточно вспомнить Нестроя или Штифтера[7]. Австриец испытывает чувственную радость от видимой детали, а дар мудрости и фантазии позволяет ему вообразить себе остальной мир. Чтобы понять себя, он не нуждается в представлении бесконечного и несоизмеримого. Так и в шубертовской песне больше ощущения бесконечности вселенной, чем во многих сочинениях большого масштаба, которые «хотя и устремлены к звездам, но достигают лишь крыши» [Ibid.].

С этим свойством австрийского гения связана другая его особенность, которую Кшенек определяет словами «великая простота» («große Schlichtheit») [Ibid.]. Она проявляется в непритязательной внешности и самого творца, и его сочинений, однако это знак не духовной бедности и неразвитости, но истинной скромности и внутреннего смирения. Великая простота стала и предпосылкой широкой популярности Шуберта, и причиной полного непонимания его внутренней сущности.

В своей музыке Шуберт был «традиционным в лучшем смысле слова» («konventionell im besten Sinne des Wortes») [Ibid., S. 73], утверждает Кшенек. Он пользовался теми средствами, что имелись в его распоряжении (например, его гармония «едва ли выходит за рамки достигнутого Гайдном и развитого Моцартом» [Ibid.]). Как все истинные творцы Шуберт не имел ни времени, ни желания заниматься изобретением и систематизацией нового материала, ибо в искусстве речь идет о том, «как», но не о том, «что». Последнее, материальная обусловленность, преходяще и быстро утрачивает новизну. Остается «как» — по Кшенеку это формование (Gestaltung), то есть особое обращение с имеющимся материалом, в чем и заключается оригинальность Шуберта. Он не «изобретатель», но «формователь». Благодаря ощущению музыкальной весомости, создаваемому искусным варьированием, прежде всего гармоническим, музыка Шуберта приобретает пространственное измерение — она есть «пластический феномен, развертывающийся в пространстве» [Ibid., S. 74].

Последний и в то же время самый важный аспект шубертовской австрийскости, на котором останавливается Кшенек, касается политики. Это еще один аргумент в пользу актуальности феномена Шуберта спустя столетие после смерти композитора. Шуберт жил в противоречивое время. С одной стороны, это пери-

од расцвета искусства. С другой, — «эпоха тяжелейшего политического упадка и национальной разобщенности» когда «австро-венгерская монархия скорее приобрела характер симбиоза различных народностей, чем современного великого государства» [Ibid., S. 75]. Как отмечает исследователь австрийской культуры У.Джонстон, подъем искусства как раз и был обусловлен этими политическими ограничениями: во времена бидермайера «империя впервые ощутила возможность своей независимости от Германии» [2, с. 23], и бидермайеровское бюргерство, лишенное политических амбиций, устремилось в художественное творчество. Шуберту тоже не хватало идеологии, он привык довольствоваться тем, что есть, обладал «волей к данности» («Wille zur Gegebenheit») [8, S. 76], что становится предметом восхищения Кшенека. Аполитичность Шуберта он рассматривает как «благороднейшее предостережение» современной Австрии, которая в шубертовском времени должна видеть некий образец. Как известно, после распада Австро-Венгерской монархии Австрия утратила свои обширные владения. Кшенек видит в этом не национальную трагедию, но благо, он призывает отказаться от великодержавной идеологии. «Война вернула нам, австрийцам, счастье малости и ограниченности. Давайте сохраним его, не устремляясь в американизм и безумие нивелирования, как это делают другие страны Центральной Европы» [Ibid.].

Утверждая актуальность Шуберта в XX столетии, пересматривая традиционный образ австрийского гения, Кшенек, сам того не подозревая, предвосхищает другую ситуацию, также отчасти связанную с австрийской музыкой. Речь идет о знаменитом докладе А. Шёнберга «Брамс прогрессивный» [5, с. 75–124], сделанном в 1933 году, где, следуя своей непоколебимой убежденности в прогрессивном развитии искусства, Шёнберг провозглашает Брамса не завершителем искусства XIX столетия, как это было принято считать, но предтечей нового, прежде всего, метода композиции 12 тонами. Думается, Кшенек поостерегся бы использовать в сходном контексте понятие «прогресса» по отношению к Шуберту. Для него прогресс не есть объективный и незыблемый закон развития искусства и общества, но «пустая шумиха» (см.: [12, S. 130]), безумие разрушения, грозящее катастрофой, в том числе и политической (а в конце 1920-х годов в Австрии это ощущалось все более отчетливо). Поэтому он отдает предпочтение ретроспективизму — и художественному, и политическому.

Художественный ретроспективизм, «жест воспоминания», как сказал бы Адорно, нашел свое выражение в сочинении Кшенека, которое стало настоящим приношением боготворимому им Шуберту. Это вокальный цикл «Книга путешествия по Австрийским Альпам» («Reisebuch aus den österreichischen Alpen») op. 62 (1929), написанный через несколько месяцев после шубертовских торжеств.

Появление этого сочинения стало еще одним резким поворотом в творческой эволюции Кшенека. Создатель популярнейшей джазовой оперы «Джонни наигрывает», которая пользовалась огромным успехом в Париже, в 1928 году совершенно неожиданно возвращается в Вену, город детства и юности. Это возвращение на родину становится символичным и в творческом отношении: движимый ностальгией, Кшенек пытается обрести опору в стремительно меняющемся музыкальном мире, и этой опорой становится Франц Шуберт.

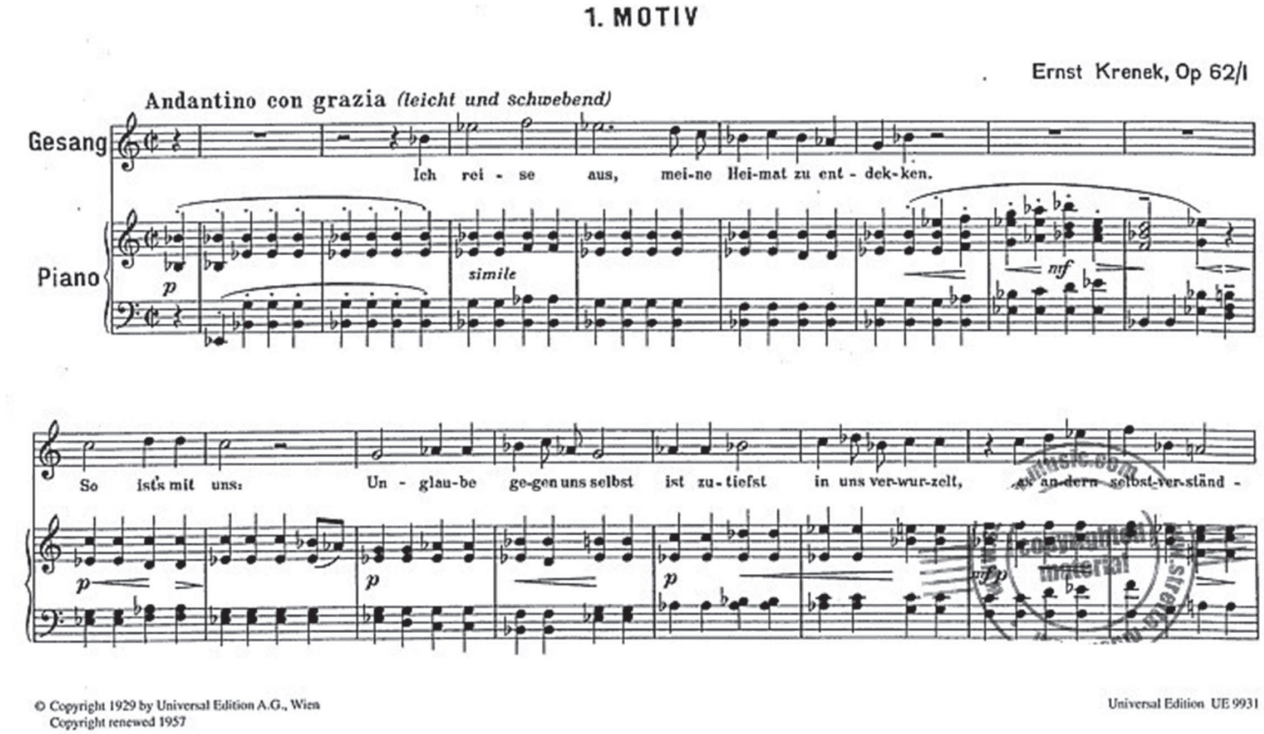
Написанию цикла предшествовало еще одно примечательное событие — путешествие по Австрийским Альпам, «паломничество к святыням австрийского ландшафта и истории» [10, S. 814]. «Австрия для меня стала странно дорогим понятием, — писал Кшенек в мемуарах. — Я начал любить ее так, как любят ребенка или старика, иначе говоря, с переполняющим меня нежным чувством хранителя» [Ibid.]. В трехнедельном путешествии, совершенном вместе с родителями, Кшенек вел дневник, который и лег в основу сочинения, завершенного буквально по горячим следам, за несколько недель.

Как известно, Альпы для австрийцев — не только излюбленное место для прогулок. «Там, вверху», вдали от мирской суеты, в сосредоточенном созерцании открывался иной, «горний» мир, постигались законы мироздания, о чем неоднократно говорил Веберн[8]. Для Кшенека же альпийские земли и их жители представляли некую утопическую страну сродни раю, «тайное царство», не тронутое пагубным влиянием цивилизации. Эта страна воплощает в себе некое изначальное, гармоничное существование человечества, которое впоследствии было утрачено.

В стилевом отношении Кшенек определяет свое сочинение как кульминацию «возвраще-

ния» к Шуберту, где ему в наибольшей степени удалось воссоздать его технику композиции, не жертвуя при этом своей оригинальностью. Это отнюдь не стилизация — Кшенек свободно использует весь арсенал композиционных средств, подчас балансируя между тональностью и атональностью, кроме того сохраняет известную дистанцию к объекту своего преклонения, который становится предметом рефлексии (согласно Кшенеку, основной тон сочинения — «легкая ирония, лирический скептицизм, пафос, резиньяция и надежда» [Ibid., S. 817]). Тексты песен (верлибр) были созданы самим Кшенеком, великолепно владевшим пером. В них описание конкретных деталей путешествия (географические названия, ландшафт, погода) сочетаются с лирическими отступлениями и философскими размышлениями о судьбах родной страны[9].

Открывающий «Книгу путешествия» «Мотив» («Motiv») — одна из наиболее близких Шуберту песен, близких и содержательно, и музыкально. Она напоминает первые песни знаменитых вокальных циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Их связывает тема пути, странствия, скитания (у Кшенека: «Я странствую в надежде открыть отечество свое»), объединяет идея движения, что находит отражение в ритмическом остинато *(пример 1)*[10].




*Пример 1*

«Книга путешествия по Австрийским Альпам» наряду с созданным примерно в это же время балетом Стравинского «Поцелуй феи» стала предвестником нового отношения к романтизму, который уже не был объектом отторжения, как ранее. Однако творческая эволюция Кшенека устремилась дальше: в начале 1930-х годов он самостоятельно, как автодидакт, ибо не являлся учеником Шёнберга, осваивает додекафонию. Последняя становится иным, противоположным полюсом в поиске идентичности в преднацистской Европе. Но Шуберт остается актуален для Кшенека и в последующие годы. Отголоски шубертианства слышны в ряде сочинений, созданных в американской эмиграции. А в 1986-м, за несколько лет до смерти, Кшенек вновь возвращается к шубертовской теме в обширном докладе, прочитанном на Западногерманском радио, где создает «портрет» своего любимого композитора [9].

Стойкий интерес к личности и творчеству австрийского гения вопреки частым, порой неожиданным переменам в собственном творчестве — Кшенек реагировал на происходящее с сейсмографической чувствительностью — свидетельствует о некоем «избирательном сродстве» двух композиторов. При всем внимании к современности, желании идти «в ногу со

временем»[11] Кшенек всегда искал то вневременное и вечное, ту «ограниченную безграничность» («begrenzte Unendlichkeit») [12, S. 130], что как нельзя лучше запечатлела шубертовская музыка. Возвращаясь к Шуберту, он возвращался к своему Я, ускользающему в стремительном потоке обновления, ибо как и Шуберт был австрийцем в самом глубоком и серьезном смысле этого слова.

Примечания

[1] Существуют разные варианты русской транскрипции чешской фамилии Křenek: она может передаваться как «Крженек» и как «Кренек» — на последнем варианте настаивал сам композитор в американской эмиграции. Мы придерживаемся традиционного для русскоязычной литературы написания «Кшенек».

[2] См. об этом: [3].

[3] Подробнее о завершении Сонаты Шуберта см.: [12, S. 127–129], [13].

[4] См. подробнее в мемуарах Адорно: [7, S. 335].

[5] Барч, Рудольф (Bartsch, Rudolf, 1873–1952) — австрийский военный офицер и писатель. Речь о его романе «Schwammerl. Schubert-Roman» (1912).

[6] Лах Роберт (Lach Robert, 1874–1958) — австрийский музыковед и композитор.

[7] Нестрой Иоганн (Nestroy Johann, 1801–1862) — австрийский драматург; Штифтер, Адальберт (Stifter, Adalbert, 1805–1868) — австрийский писатель.

[8] «Не красивый ландшафт, не красивые цветы в обычном романтическом смысле трогают меня. Меня волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл, вложенный во все эти — в особенности в эти — явления природы» (цит. по: [4, с. 124]).

[9] Русский перевод см.: [6, с. 32–49].

[10] Ввиду ограниченных рамок статьи, которые не позволяют рассматривать цикл целиком, мы ограничимся одним примером.

[11] «В ногу со временем» («Im Atem der Zeit») — название мемуаров Кшенека [10].

Литература


1. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и комм. А. Бушен; ред. и вступ. статья Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964. 278 с.
2. *Джонстон У. М.* Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии, 1848–1938 гг. М.: Моск. школа полит. исслед., 2004. 633 с.
3. *Лосева О.* К предыстории Пражской речи Арнольда Шёнберга // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 184–188.
4. *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.
5. *Шёнберг А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
6. Эрнст Кшенек в «Геликон-опере». 13–14–15 ноября 2000. К 100-летию со дня рождения / сост. Ю. Полубелов. М., 2000. 84 с.
7. *Adorno Th.* Die Musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. 521 S.
8. *Krenek E.* Franz Schubert und Wir // Bericht über Internationalen Kongress für Schubertforschung. Augsburg: Filser, 1929. S. 71–76.
9. *Krenek E.* Franz Schubert: ein Porträt. Erstveröffentlichung aus Anlaß des 90. Geburtstages von Ernst Krenek. Tutzing: Schneider, 1990. 43 S.
10. *Křenek E.* Im Atem der Zeit: Erinnerungen an die Moderne. München: Diana Verlag, 1999. 1168 S.
11. *Maurer Zenck C.* Schubert und Krenek // «Dialekt ohne Erde ...» Franz Schubert und das 20. Jahrhundert / hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien/Graz: Universal Edition, 1998. S. 56–79.
12. *Schmidt M.* «Begrenzte Unendlichkeit»: Zu Ernst Kreneks Schubert-Rezeption // Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch. Augsburg: Wißner, 1995. Bd. 4. S. 123–157.
13. *Yamaguchi M.* Die Ergänzung der C-Dur-Sonate D 840 Schuberts durch Ernst Krenek: Die Schubert-Interpretation des Berliner Kreises // Aesthetics. 2014. № 18. S. 53–65.


References


1. Debussy, C. (1964), *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations], Translated by Bushen, A., Kremlev, Yu. (ed.), Muzyka, Moscow, Leningrad, Russia, 278 p.
2. Johnston, W. M. (2004), *Avstriyskiy Renessans. Intellektual'naya i sotsial'naya istoriya Avstro-Vengrii, 1848–1938 gg.* [The Austrian Mind: an Intellectual and Social History, 1848–1938], Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy, Moscow, Russia, 633 p.
3. Loseva, O. (2002), “To prehistory of the Prague speech Arnold Schoenberg”, *Muzykal'naya*

*akademiya* [Music academy], no 4, pp. 184–188.
4. Kholopova, V. and Kholopov, Yu. (1984), *Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and work], Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia, 319 p.
5. Schoenberg, A. (2006), *Stil' i mysl'. Stat'i i materialy* [Style and idea. Articles and materials], Translated by Vlasova, N. and Loseva, O., Izdatel'skiy Dom «Kompozitor», Moscow, Russia, 528 p.
6. Polubelov, Yu. (ed.) (2000), *Ernst Krenek in "Helikon-Opera". 13–14–15 November 2000. The 100th anniversary of the birth,* Moscow, Russia, 84 p.
7. Adorno, Th. (1971), *Die Musikalischen Monographien* [The Musical Monographs], Suhrkamp, Frankfurt a.M., Germany, 521 p.
8. Krenek, E. (1929), "Franz Schubert und Wir" [Franz Schubert and We], *Bericht über Internationalen Kongress für Schubert-forschung*, Filser, Augsburg, Germany, pp. 71–76.
9. Krenek, E. (1990), *Franz Schubert: ein Porträt. Erstveröffentlichung aus Anlaß des 90. Geburtstages von Ernst Krenek* [Franz Schubert: a portrait. First published on the occasion of the 90. Birthday of Ernst Krenek], Schneider, Tutzing, Germany, 43 p.
10. Křenek, E. (1998), *Im Atem der Zeit: Erinnerungen an die Moderne* [In the breath of time: memories of the Modern], Diana Verlag, München, Germany, 1168 p.
11. Maurer Zenck, C. (1998), "Schubert und Krenek" [Schubert and Krenek], *«Dialekt ohne Erde...» Franz Schubert und das 20. Jahrhundert,* in Kolleritsch, O. (ed.), Universal Edition, Wien and Graz, Austria, pp. 56–79.
12. Schmidt, M. (1995), "«Begrenzte Unendlichkeit»: Zu Ernst Kreneks Schubert-Rezeption" ["Limited Infinity": Ernst Krenek Schubert-Reception], *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch*, vol. 4, Wißner, Augsburg, Germany, pp. 123–157.
13. Yamaguchi, M. (2014), "Die Ergänzung der C-Dur-Sonate D 840 Schuberts durch Ernst Krenek: Die Schubert-Interpretation des Berliner Kreises" [The addition of the C major Sonata D 840 Schubert by Ernst Krenek: The Schubert Interpretation of the Berlin circle], Aesthetics, no 18, pp. 53–65.

***© Приданова Е. В., 2017***

УДК 78.03

# *ДЕБЮССИ И ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ*

Творчество Дебюсси рассмотрено в статье в контексте музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков в аспекте «феномена телесности». Внимание автора сосредоточено на проблеме переосмысления традиционного соотношения телесного и духовного в природе человека и отражении новых идей в музыкальной эстетике французского мастера.

*Ключевые слова:* Дебюсси, феноменология тела, системно-семиотический метод, культура рубежа XIX–XX веков

Анализ музыки с позиций проблематики феноменологии тела — сравнительно недавно открытый и перспективный ракурс изучения музыкального искусства. Его теоретическим фундаментом могут послужить работы Гуссерля, Мерло-Понти и французских постструктуралистов. С точки зрения музыковедения, продуктивны концепты «кинестетического восприятия», «живого», «семиотического», «феноменологического» тела и др. Но даже в качестве предельно общей методологической установки феноменология тела применительно к изучению музыки вносит новые повороты в современный дискурс о сущности самого этого вида искусства[1].

Вопрос о том, как богатый экзистенциальный опыт человека «отпечатывается», «запечатлевается» в музыкальном тексте — один из очевидных и одновременно интригующих. Очевидных — потому что все, кто писал, например, о творчестве Дебюсси, Равеля, Прокофьева, Стравинского, отмечают те или иные детали, отсылающие к танцевальности, пластичности, «мускульной энергии» и тому подобным проявлениям «человека движущегося». Интригующих, потому что эти наблюдения рассыпа-

ны на страницах исследований и не опираются на специализированный аналитический «инструментарий». Более того, в традиции отечественного музыкознания принято выделять мелодическую или мелопейную (европейская культура) и ритмическую или ритмопейную (неевропейские культуры) музыку (термины В. Н. Холоповой [13]) и видеть проявление телесности, соответственно, только во второй из них, связывая телесность, прежде всего, с ритмом.

В то же время в системно-семиотическом методе изучения музыки, предложенном М. Бонфельдом [2], содержатся перспективные идеи относительно реконструкции семантики «субзнакового поля» музыки, исходя из его «экстрамузыкального» происхождения. Автор предлагает в качестве аналитического инструмента редуцировать знак до его истоков, в числе которых, помимо формул народной музыки и речевых интонаций, — звуковые «жесты» и «интонации пластики движений». Кроме того, прагматическое «измерение» системно-семиотического метода предполагает изучение социокультурного контекста, что также может стать полезным при исследовании музыкальной феноменологии тела.

Не претендуя на полноту такого исследования в рамках статьи, попробуем рассмотреть творчество Дебюсси с этих позиций, подразумевая скорее постановку проблемы, нежели ее многогранное решение. И в качестве первого шага в данном направлении уместным представляется анализ культурно-исторического контекста с позиций нового отношения к человеку и переосмысления традиционного соотношения телесного и рационального в его природе на рубеже XIX–XX веков.

Французский исследователь Жан-Жак Куртин в связи с этим пишет: «Наше столетие стерло границу между «телом» и «духом» и признало, что человеческая жизнь, будучи от начала и до конца и духовной, и телесной, всегда опирается на тело... Для многих мыслителей конца XIX века человеческое тело было куском особого вещества — материи, соединением отдельных механизмов. XX век восстановил и углубил понятие плоти, то есть одушевленного тела» [7, с. 5]. И далее он утверждает: «Речь идет о перевороте: никогда еще человеческое тело не знало преобразований, которые по своему масштабу и глубине могли бы сравниться с тем, что происходило с ним на протяжении XX века» [7, с. 7].

Интенсивные сдвиги в понимании тела на рубеже веков проявились, прежде всего, в искусстве хореографии. Живое, природное движение приходит в последние десятилетия XIX века на смену стилизованным каллиграфическим формам классического танца. Свободный танец эпохи модерн следует физиологическим ритмам. Айседора Дункан признается, источника танцевального движения она искала такой, который проникал бы «во все поры тела». Упорно занимаясь хореографией, она приобрела навык «сосредоточивать всю свою силу в этом единственном центре» и обнаружила, что когда она слушает музыку, то «вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри» [7, с. 356].

Вибрации, о которых пишет танцовщица, восходят к таким внутренним ощущениям, как дыхание и стук сердца. Именно они управляют в данном случае мышечными и артикуляционными функциями. Его волновые колебания — проявления непроизвольного движения. Дункан так говорит об этом: «Любая энергия выражается через это волнение. Все естественные и свободные движения согласуются с этим самым законом… Я вижу, как волны покрывают всякую вещь. Посмотрим на деревья, подчиняющиеся капризам ветра, разве они не следуют направлениям волн?.. Разве звуки и свет не распространяются также как волны? И полет птиц… и движение животных» (цит. по: [7, с. 357]).

Как будет показано ниже, высказывания французского композитора и американской танцовщицы, несмотря на, казалось бы, разницу национальных традиций и видов искусства, необычайно созвучны! Именно эти — новые — представления о природе в целом и природе человека, в частности, приводили к сходству творческих поисков как в музыке, так и в хореографии. Они же становились той самой точкой отсчета нового — синтетического — видения искусства, когда хореография и музыка взаимно оплодотворяли друг друга.

Здесь важно подчеркнуть, что сам феномен движения в эту эпоху был переосмыслен заново. Теперь оно воспринимается как континуальное или как непрерывно трансформирующаяся энергия. Это осмысление происходило как в философии (А. Бергсон), так и на практи-

ке. Американская основательница специальной гимнастики для коррекции психосоматического состояния человека Женевьев Стеббинс разрабатывала в 20–30-е годы XX века упражнения на релаксацию, основанные на практике цигун. На стыке театра, танца и терапии она основала метод «психофизической культуры», который оказал на танец и театр последующего времени (вплоть до конца XX века) существенное влияние [7, с. 358]. Этот метод был подхвачен американскими школами танца модерн, которые, вслед за Стеббинс, развивали у своих учеников умение двигаться от позвоночника, разрабатывая возможности спины, создавать движение «чистой непрерывности». Танцевальные движения Рут Сен-Дени и Дорис Хамфри, Лои Фуллер и Айседоры Дункан основаны на непрерывной игре потери и восстановления равновесия.

Выражением непрерывности движения во многих видах искусства того времени становится один из излюбленных мотивов модерна, разрабатываемый как в живописи, так в музыке и хореографии — мотив спирали, осмысленный как символ самой жизни. По мнению французского исследователя Анни Сюке, спираль является элементарным принципом строения организмов и живых тканей, поскольку «она непрерывно трансформирует полярности и параметры движения» [7, с. 359].

Из литературно-эпистолярного наследия Дебюсси известно, что одной из многократно декларируемых им творческих установок становится призыв к приближению музыки к природе с ее свободой, стихийностью, пульсацией ритмов и красок: «Были и даже существуют теперь, несмотря на замешательство, вносимое цивилизацией, очаровательные маленькие народности, учившиеся музыке так же просто, как учишься дышать. Их консерватория — вечный шум моря, шелест ветра в листве и тысячи маленьких шумов, к которым они старательно прислушивались, никогда не заглядывая в произвольно написанные трактаты. Их традиции существуют только в очень старых песнях, смешанных с танцами, в которые каждый, столетие за столетием, вносил свой почтительный вклад» [5, с. 213].

Авторитетный исследователь творчества Дебюсси Б. Ф. Егорова отмечает характерную черту стиля композитора — орнаментальность, выраженную в особом типе мелодии-«арабески». В таком понимании мелодия освобождается от психологической выразительности, становится эквивалентом красоты движения и форм, свободной игрой звучностей [6, с. 33]. В разных работах Дебюсси называет арабеску «капризной», «волнистой», «текучей», «гибкой», «изобилующей хрупкими завитками», «струящейся», «покачивающейся». Насколько телесны и пластичны эти эпитеты! Обратим внимание не столько на включенность творчества композитора в контекст эстетики модерна, о чем подробно пишет в своей монографии Б. Ф. Егорова, столько на очевидные параллели с хореографическим искусством своего времени. Очевидно, что волна и спираль, которые так интересовали американских танцовщиц-современниц Дебюсси, имеют явную взаимосвязь с арабесочностью, о которой говорилось выше. Это косвенно свидетельствует о пластических основаниях музыки французского импрессиониста.

В своих дружеских и творческих контактах Дебюсси, как известно, отдавал предпочтение поэтам и художникам. И если о влиянии поэзии на музыку композитора написано достаточно, то сфера визуальных искусств вызывает особый интерес в контексте проблематики статьи. Рассмотрим круг общения Дебюсси с этих позиций.

Прежде всего, можно отметить его любовь к посещению художественных выставок и музеев, стремление к знакомству с частными коллекциями полотен современных мастеров. По свидетельству зарубежных биографов, он был знаком, хотя и не поддерживал тесных отношений, с А. Тулуз-Лотреком, О. Роденом, Д. Уистлером, О. Редоном. Более близко композитор общался с признанными сегодня мастерами Э. Мане, К. Моне, Э. Дега, а также с менее известными сегодня художниками: Л. В. Хоукинсом, А. Виллеттом, Ж. де Флёр, А. де Гру, Ж.-Э. Бланшем, А. Стевенсом. Он сам рисовал и часто сожалел о том, что не выбрал живопись своей основной сферой деятельности.

Статьи и письма Дебюсси позволяют приподнять завесу тайны над творческим процессом композитора. «Кто может проникнуть в тайну сочинения музыки? — вопрошает французский маэстро. — Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая

нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несет в себе собственную гармонию… Поэтому-то я хочу записать свои музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя» [5, с. 192]. В этом знаменитом высказывании визуально-пластический импульс (изгиб линии горизонта) упомянут, наряду со звуковыми, как равноценный стимул музыкальной фантазии.

Соотнесем понятия «изгиб» (пластика) — «линия» (живопись) — «мелодия-арабеска» (музыка). Между ними обнаруживается глубокая преемственная связь. Еще английский художник У. Хогарт, подробно исследовавший линеарную природу пространства в живописи, писал: «Известно, что тела при движении всегда описывают в воздухе ту или иную линию. Для того чтобы получить правильное представление о движении и в то же время быть твердо убежденным, что движение это правильное, давайте вообразим линию, получающуюся в воздухе от движения любой предполагаемой точки на конечности, или от движения части тела и конечности, или, наконец, всего тела целиком. После того как мы составим себе представление о всех движениях, как о линиях, будет нетрудно понять, что грация движения зависит от тех же правил, которые создают ее в формах» (цит. по: [1]). Развивая эту мысль, Ю. Б. Абдоков утверждает, что по своему существу музыка становится способом «метафорического преображения статической эвклидовой точки в линию» [1]. В этом смысле порождаемые сопряжением звуков масштабно-тематические структуры — специфический способ осмысления движения через линию.

Действительно, основания визуального-пространственного и звукового-временного видов искусства при более глубоком рассмотрении оказываются чрезвычайно близки. И можно предположить, что некоторые композиторы (и Дебюсси, безусловно, в их числе!), в силу специфики своего творческого дарования, оказываются способными эксплицировать эту связь в музыке. В самой природе дарования французского мастера тому существовали веские предпосылки: именно визуально-пластические образы, вероятно, становились той внутренней пружиной, которая развертывает музыкальное движение в его произведениях. И этому во многом способствовал сам ход исторического развития европейской культуры, связанный с переосмыслением природы движения, телесности человека и, вслед за тем, музыкального искусства.

Учитывая расположенность Дебюсси к визуальным впечатлениям, можно предположить, что на него оказало влияние и искусство пантомимы, связанное с развитием французского театра. Е. Маркова пишет о процессе кардинального переосмысления сценических средств театральной выразительности эпохи: «Особенно интенсивно этот процесс происходил во Франции, где до того основательно закрепились две линии развития театра: 1) прочно укоренившаяся традиция классицизма, возникшая еще в XVII веке; 2) коммерческий театр, ограничивавшийся развлекательной функцией… И хотя художественные достоинства первого во многом превосходили умеренные "завоевания" второго, и тот и другой осуществлялись по хорошо отработанному шаблону, практически не имевшему ничего общего с проблемами, стилистикой и формами общения, характерными для быстро менявшейся тогда жизни людей. Именно такое положение дел и предопределило появление негосударственных экспериментальных студийных театров, создатели которых были озабочены поисками таких средств выразительности сценического искусства, которые были бы созвучны современности (и по языку общения, и по проблематике)» [10, с. 19].

Началом «новой эры» французской режиссуры автор называет Жака Копо, создателя театра-студии «Старая голубятня». Молодой режиссер тесно общался с такими новаторами современности как Эмиль Жак Далькроз, Гордон Крэг, Адольф Аппиа. Критикуя так называемый «разговорный театр», в котором все внимание сосредоточено на драматургии, Жак Копо делает акцент на действии, которое разворачивается в пространстве, и, соответственно, на пластических ресурсах актера. Он отмечает, что никакой из отдельных компонентов театрального синтеза не является для спектакля обязательным: «театр может существовать без павильона и без декораций, без музыкального сопровождения действия и даже, как это бывает в балете и пантомиме, без звучащего словесного текста. Но нельзя обойтись без воспроизведения мимики, поз, движений… Говоря иначе, специфическим компонентом сценических представлений является пантомима, то

есть искусство движений человеческого тела» (цит. по: [10, с. 32]).

В этом смысле Жак Копо шел по пути, намеченному Г. Крэгом: образцовой моделью взаимодействия актера и драматурга-литератора для него всегда оставалась итальянская комедия масок, «где от сочинителя требовалось "лишь" закрепить словами узловые моменты драматического действия и выстроить сценарную канву, собственно же "слова", звучащие в спектакле, рождались в процессе игры самим актером» [10, с. 34]. Подобных же установок придерживался и В. Мейерхольд: «слова в театре — лишь узор на канве движений» [там же].

Мы не имеем сведений относительно знакомства Дебюсси с опытами Жака Копо, однако зная об открытости композитора всему новому, о его интересе к сфере театра и пластики, можно считать уместным обращение к этой теме в рамках данной работы. По крайней мере, символистский театр с его эстетикой молчания и говорящей паузы, столь тонко и поэтично отраженный Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», отчасти пересекается с этими новыми тенденциями.

Живописно-пластический тезаурус французского гения, естественно, не был ограничен природными формами и работами художников. Огромную роль в его формировании как композитора сыграл интерес к миру артистической богемы, группировавшейся после франко-прусской войны в многочисленных кафе, бистро, тавернах и кабаре на левом берегу Сены [6, с. 43]. Период с 1887 по 1902 год французские историки его творчества называют «периодом кафе».

Известное кабаре «Ша Нуар» переживало свой расцвет в 1880–1890-е годы. Один из современников Дебюсси вспоминает: «В Ша Нуар нам предлагали быть "волнообразными и разнообразными". Мы были волнообразными, хотя боялись воды, и разнообразными, то есть поочередно и одновременно лирическими, реалистическими, меланхолическими, сатирическими, серьезными, смешными, в стиле средневековом и в стиле fin de siècle, экзотическом и венгерском…» (цит. по: [6, с. 46]). Это стилевое смешение отражало в том числе и новую установку на погруженность в стихию жизненного потока, с его изменчивостью и непредсказуемостью. По словам авторитетного исследователя Г. С. Кнабе относительно духовной атмосферы Европы рубежа веков, «в качестве высшей ценности здесь все более активно утверждалась жизнь в ее полноте, интенсивности, в ее свободе» (цит. по: [6, с. 93]).

Театр кабаре получил в современных исследованиях наименование «театр на обочине» (А. Адере). В нем происходили альтернативные академическим формам театра творческие поиски, поскольку он ориентировался на широкую публику. В отличие от изысканных интеллектуальных поисков в направлениях натуралистического и символистского театра кабаре предлагало зрителям иллюзию компромисса, «силой вовлекая его в новую театральность, приучая к новым предлагаемым обстоятельствам» [9].

В символистское ревю включалось чередование пантомимы и чтения стихов, сцены в духе комедии дель арте, политические сатиры, монологи, мистерии, китайские тени [6, с. 46]. Такие стилевые особенности театра кабаре, как отказ от условности сценической рампы, зрелищность, взаимодействие с публикой, импровизационность, гротеск отчасти привлекали Дебюсси, одинокого и непонятого в академической среде. Общаясь с артистической богемой, он впитывал эту стилистическую универсальность и осознавал ее как диалог культурных языков.

Танец мог включаться в развлекательную программу кабаре с целью декоративного обрамления контрастных номеров. Это могли быть хореографические композиции, тематически связанные с отдельными эпизодами шоу. В любом случае он не был совершенно отграничен от всего представления, проявляясь отчасти и в пластике певцов, и в ритмичных движениях музыкантов. Кабаретные впечатления и типажи нашли свое отражение в балете Дебюсси «Ящик с игрушками», виолончельной сонате, прелюдии «Менестрели», в песнях.

Искусство балета, которое на рубеже XIX–XX веков, безусловно, переживает яркий период своего расцвета во всем мире, очевидно, тоже было значительным источником «кинетической» образности в музыке Клода французского. Балетный театр становится площадкой для экспериментов как в сфере собственно хореографии, так и с музыкальной точки зрения. Однако тема «Дебюсси и балет» достойна отдельного исследования.

Переходя к собственно музыкальному наследию композитора, достаточно подробно проанализированному в русле академического музыковедения, можно уверенно утверждать, что в нем нашли свое воплощение все три основных кинетических жанровых модуса, о которых в свое время писал Е. В. Назайкинский — шествие, танец и игра: «Одна из них чрезвычайно проста и связана с элементарными двухфазными единицами поступательного движения, — пишет автор. — Другая уже чуть сложнее, включает повороты, кружение и более сложные траектории (отраженные, в частности, в трехдольном танцевальном ритме). Третья объединяет головоломно сложные, игровые, экстравагантные движения. К ней можно отнести <…> многие эксцентрические, изощренные, необычные формы движения, встречающиеся в жизни, в хореографии, пантомиме, зрелищных видах искусств (цирковые номера, акробатика, художественная гимнастика и т. д.), а также в природе» [11, с. 167]. Изучение стиля французского мастера с позиций феноменологии тела, выявление и систематизация музыкальных «кинем» — интересная и захватывающая исследовательская задача.

Примечания

[1] Подробнее о постановке проблемы телесности в музыкознании в аспекте изучения музыкального жеста см. [14].

Литература


1. *Абдоков Ю.* Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. 272 с.
2. *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
3. *Гагарина О.* Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 39–45.
4. *Дебюсси К.* Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и комм. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1986. 286 с.
5. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и комм. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964. 278 с.
6. *Егорова Б.* Дебюсси и стиль модерн. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2009. 160 с.
7. История тела: в 3 т. / под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.
8. *Кокорева Л.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010. 496 с.
9. *Кузовчикова Т.* Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2014. 223 с.
10. *Маркова Е.* Уроки пантомимы. СПб.: Лань, 2012. 288 с.
11. *Назайкинский Е.* Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
12. *Рутберг Л.* Пантомима. Движение и образ. М.: Советская Россия, 1981. 160 с.
13. *Холопова В.* Музыка как вид искусства. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014. 320 с.
14. *Цареградская Т.* К проблеме «телесности» в современной музыкальной культуре: о концепции музыкального жеста // Художественная культура. М., 2016. № 2 (18) [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18/yazyki/5042.html. (дата обращения: 08.12.2017).


References


1. Abdokov, Yu. (2009), *Muzykal'naya poetika khoreografii: Plasticheskaya interpretatsiya muzyki v khoreograficheskom iskusstve. Vzglyad kompozitora* [Musical poetics of choreography: Plastic interpretation of music in choreographic art. Opinion of the composer], MGAKh, RATI-GITIS, Moscow, Russia, 272 p.
2. Bonfel'd, M. (2006), *Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [Music: The Language. Speech. Thinking. Systematic studies of musical art], Kompozitor, St. Petersburg, Russia, 648 p.
3. Gagarina, O. (2014), “The French ballet theater of the beginning of XX century: towards a new synthesis”, *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of musical science], no. 1 (14), p. 39–45.
4. Debussi, C. (1984), *Izbrannye pis'ma* [Selected letters], A., Rosanov (ed.), Muzyka, Moscow, Russia, 286 p.

5. Debussy, C. (1964), *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Articles. Reviews. Conversations], Translated by Bushen, A., in Kremlev, Yu. (ed.), Muzyka, Moscow, Leningrad, Russia, 278 p.
6. Egorova, B. (2009), *Debyussi i stil' modern* [Debussy and the art Nouveau style], Izdatel'stvo Nizhegorodskoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. I. Glinki, Nizhniy Novgorod, Russia, 160 p.
7. Korbena, A., Kurtin, Zh.-Zh., Vigarello Zh. (2006), Istoriya tela [The history of the body: in 3 volumes], Peremena vzglyada: XX vek [Vol. 3: Change of opinion: the twentieth century], Novoe literaturnoe obozrenie, Moskow, Russia, 464 p.
8. Kokoreva, L. (2010), *Klod Debyussi* [Claude Debussy], Muzyka, Moscow, Russia, 496 p.
9. Kuzovchikova, T. (2014), *Novye formy i zhanry teatra vo Frantsii na rubezhe XIX–XX vekov* [New forms and genres of theatre in France at the turn of XIX–XX centuries]. Ph.D. Dissertation, Musical art, St. Petersburg, Russia, 223 p.
10. Markova, E. (2012), *Uroki pantomimy* [Pantomime lessons], Lan', St. Petersburg, Russia, 288 p.
11. Nazaykinskiy, E. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], Gumanit. izd. tsentr VLADOS, Moscow, Russia, 248 p.
12. Rutberg, L. (1981), *Pantomima. Dvizhenie i obraz* [Pantomime. Movement and image], Sovetskaya Rossiya, Moscow, Russia, 160 p.
13. Kholopova, V. (2014), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], Lan', Planeta muzyki, St. Petersburg, Russia, 320 p.
14. Tsaregradskaya, T. (2016), “To the problem of "physicality" in the modern musical culture: the concept of musical gesture”, *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art culture], no. 2 (18), available at: http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2016-2-18/yazyki/5042.html (Accessed 08.12.2017).

© ***Шефова Е. А., 2017***

УДК 78

# *«ИСТОРИЯ СВЯТОЙ ТЕРЕЗЫ МЛАДЕНЦА ИИСУСА И СВЯТОГО ЛИКА» А. Н. ЧЕРЕПНИНА: АГИОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН В МУЗЫКЕ*

Статья посвящена знаковому произведению А. Н. Черепнина «История святой Терезы Младенца Иисуса и Святого Лика», жанрово-композиционная структура которого повторяет литературный канон жития-биос. Автор рассматривает данный цикл в русле агиографической традиции, выявляет систему символов, вводит понятие «экспрессия».

*Ключевые слова:* эмигранты, Тереза Лизьезская, символ, образ, агиография, канон

Александр Николаевич Черепнин (1899–1977) — талантливый композитор, дирижер и пианист, один из видных представителей русского зарубежья.

Он родился в семье композитора, профессора Санкт-Петербургской консерватории Н. Н. Черепнина и М. А. Бенуа, дочери академика-акварелиста Альберта Бенуа. А. Н. Черепнин прошел три консерватории: начал обучение в Петроградской, продолжил в Тифлисской, окончил в Парижской.

В настоящее время в российском и зарубежном музыковедении отмечается значительный интерес к сочинениям композитора. Выделим авторитетное исследование Л. З. Корабельниковой «Александр Черепнин: Долгое странствие»[1] [3], диссертационную работу Н. Л. Рубан [5] и монографию В. Рейха «Александр Черепнин» [8].

Среди ученых (Л. З. Корабельникова [3], Н. Л. Рубан [5]) утвердилось мнение о том, что музыкальная эстетика А. Н. Черепнина сформировалась под влиянием новаторского творчества С. С. Прокофьева и, особенно, И. Ф. Стравинского. Также А. Н. Черепнин восхищался композиторами «Парижской школы», русским и грузинским фольклором, китайской музыкой высокой традиции. На этой основе была создана его неомодальная ладовая концепция.

Тем не менее, в наследии А. Н. Черепнина есть совершенно уникальная область, которой пока не уделялось должного внимания.

Это — агиографический канон как музыкальный жанр со своей спецификой, в воплощении которой композитор проявил себя как подлинный новатор.

Фортепианный цикл А. Н. Черепнина «История Святой Терезы Младенца Иисуса и Святого Лика»[2] («Histoire de la Petite Therese De L'enfant-Jesus et de la Sainte Face») ор. 36b посвящен одной из самых почитаемых фигур начала XX века — Марии-Франсуазе-Терезе Мартен, монахине кармелитке, одной из четырех в истории женщин, удостоенных титула Учитель Церкви.

Предваряя разговор об опусе 36b, нельзя не упомянуть об особой настойчивости А. Н. Черепнина в обращении к образу Терезы Лизьезской. Так, кроме упомянутого фортепианного цикла композитор посвятил французской святой струнный квартет «Приношение любви Святой Терезы» («Love offering of St. Theresa») ор. 36 N 1 (1922) и «Musica sacra» ор. 36a (1973) для струнного оркестра.

Религиозное самоопределение А. Н. Черепнина складывается из нескольких строк: «Мой отец был православный, мать — дочь французского эмигранта — была католичкой, а ее мать — протестанткой, — как видите, ребенком я ходил в три церкви: в русскую — с папой, в католическую — с мамой и в протестантскую — с бабушкой» (цит. по: [3, с. 17–18]). Полилог религий жил «внутри» семьи Черепниных-Бенуа, он проявился задолго, например, до рождения еретического концепта Вселенской Церкви Трех К. С. Мережковского или организации акций Русского Студенческого Христианского Движения крупными русскими философами и богословами, покинувшими Россию — С. Н. Булгаковым, В. Н. Ильиным, В. Н. Лосским, Г. П. Федотовым и др. Сам композитор не отрицал Церковь, но, в то же время, смотрел на нее со стороны, не вступая в дискуссию с представителями конфессий.

Особенное почитание А. Н. Черепниным образа святой Терезы, вероятно, было вызвано временной близостью кармелитки[3], наличием некого духовного родства с ней, которое заключалось в созерцании тайны детства «предаться Богу, подобно ребенку, без страха засыпающему на руках у отца» (цит. по: [1, с. 215]). Насыщенная примерами и живыми психологическими моментами, история святой раскрывала ответ на мучающие композитора вопросы: «Почему?», «Есть ли оправдание у того, кто бросает свою страну, особенно, когда она в беде?», правомерно ли бросить «общество, к которому принадлежишь по рождению и воспитанию?» (цит. по: [3, с. 63]). Преобразование героической святости в повседневную походила на детскую сказку для взрослых, и А. Н. Черепнин принял ее. Черты духовного облика героини оказались созвучны доминантам художественного мира музыканта.

По-своему интерпретируя жанр житийного канона, А. Н. Черепнин следовал общим закономерностям литературного первоисточника. насколько это возможно в инструментальной музыке. Он сохранил функциональность традиционных топосов (рождение святого в благочестивой семье, безразличие к детским забавам, обращение к богоугодным книгам, отказ от брака, равнодушие к вещественному миру и т. д.), и, не меняя последовательности оригинала «Истории одной души»[4], связал их в небольшое (тринадцать эпизодов), насыщенное повествование:

Пролог — «Рождение», «Крещение»;

Глава III — «Улыбка Пресвятой Богородицы»;

Глава IV — «Первое причастие», «Конфирмация»; «Преобразование»;

Глава VI — «Аудиенция у Льва XIII»;

Глава VII — «Кармель», «Малые добродетели», «Принятие монашеского облачения»;

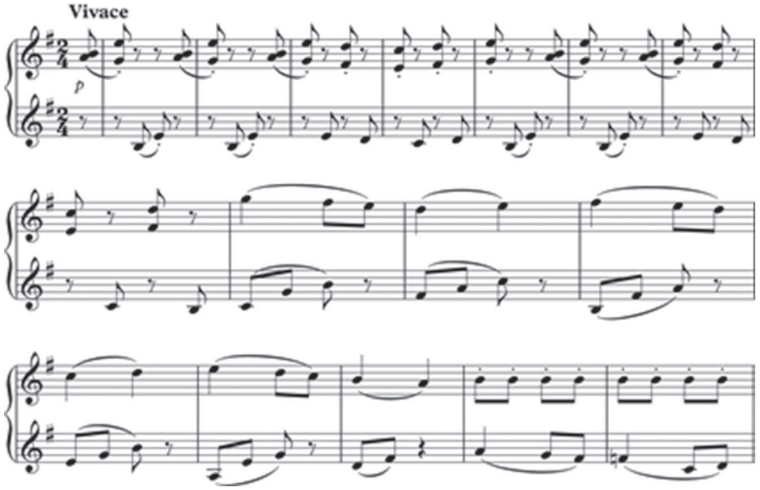
Глава VIII — «Монашеский обет», «Облачение в мантию», «Любовь как жертвенность».

Приверженность агиографическому канону А. Н. Черепнин выразил в музыкальном воплощении трех таинств, без которых невозможно Христианское посвящение — Крещении (начале новой жизни ученика), Евхаристии (преображении во Христа) и Миропомазании (укреплении в вере) (экспрессии — «Крещение», «Первое причастие», «Конфирмация»).

Важная особенность, свойственная литературному житийному жанру, — добровольное бегство из дома, неизбежность испытаний и мучений, противопоставление детей-мирян ребенку-святому, переданы композитором в экспрессиях[5] «Кармель», «Облачение в мантию», «Беседа с Папой Львом XIII» и «Малые добродетели».

Примечательно, что важный житийный игровой компонент воплотился в преломлении жанровых черт скерцо. Совмещая несовместимое — серьезность и наивность, правдопо-

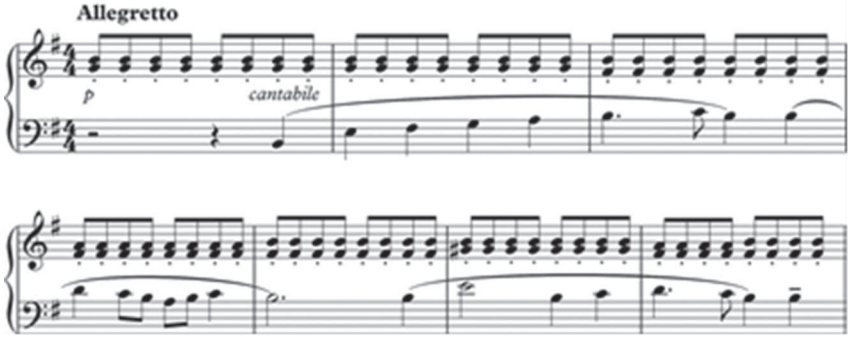
добие и карикатуру, композитор использовал всевозможные оттенки гротеска. Неестественно-быстрый и суетливый темп (*Vivace*), навязчивая «борьба» ладов, лигатура, синкопы, штриховые и динамические (*subito*), — вот те полярные начала, которые отображают образно-смысловой строй, олицетворяющий идею игры *(пример 1)*.




*Пример 1. «Беседа с Папой Львом XIII. Такты 1–16*

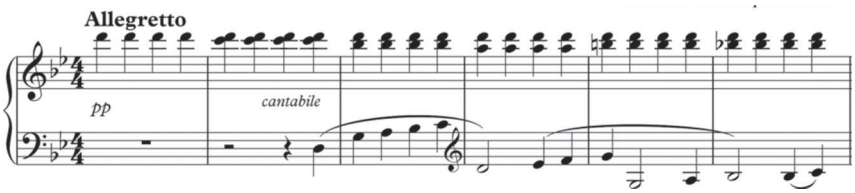
Выстраивая композицию, композитор сохранил обязательную трехчастную структуру агиографического повествования: первая часть — предисловие, вторая — специально подобранный ряд биографических черт, подтверждающий святость подвижника, и третья — хвала святому, установление особого культа святых и неотъемлемое качество житийного жанра — каноничность взгляда (модус подражания) [4, с. 12]. Так, в разделе «похвала святому», в котором по канонам соединены характеристики жития и проповеди, можно выделить тематическую схему — происхождение, рождение, воспитание, деяния и чудеса. В цикле данная особенность отразилась в последней экспрессии, построенной на развитии интонационных фабул «Рождества», «Улыбки Пресвятой Богородицы» и «Первого причастия».

Приведем пример избранности героя, которая в данном цикле предопределяется появлением Богоматери *(пример 2)*.



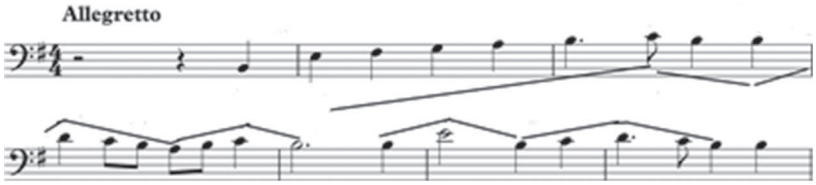

*Пример 2. «Улыбка Пресвятой Богородицы». Такты 1–7*

Примечательно, что мотив Богоматери обновляется в последней экспрессии цикла, «Любовь как жертвенность» (в литературной традиции — «похвала святому»). Композитор намеренно изменил тональность *e* на *g*, привычный особый звуковой и вибрационный виолончельный тембр, приближенный к человеческому голосу (экспрессии № 3, 4, 6, 12), на нежнейший «скрипичный», тем самым подчеркнув «единственный путь, ведущий к божественному горнилу» *(пример 3)*.

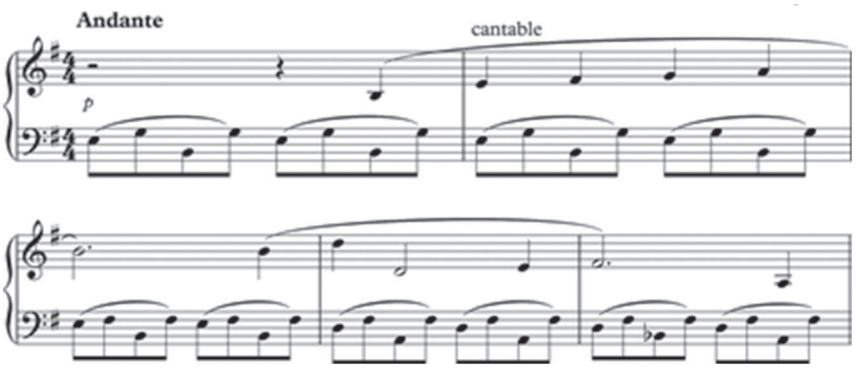



*Пример 3. «Любовь как жертвенность». Такты 1–6*

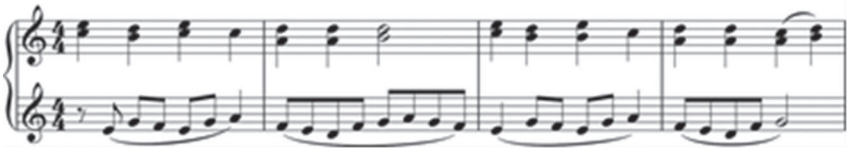
Связывая между собой образы и явления, композитор обратился к барочным музыкальным символам. Мелодические обороты, образующие визуальный контур литеры «М» в «Улыбке Пресвятой Богородицы» (такты 1–7), тема «Дороги», символизирующая перетекание небесной сферы в земную, «Кармель» (такты 1–5), преобразованный мотив «Dies irae», «Крещение», (такты 5–8) *(пример 4a, 4b, 4c)*.




*Пример 4a. «Улыбка Пресвятой Богородицы». Такты 1–7*




*Пример 4b. «Кармель» (такты 1–5)*



*Пример 4c. «Крещение». Такты 5–8*

Таким образом, фортепианный цикл «История Святой Терезы Младенца Иисуса и Святого Лика» А. Н. Черепнина, созданный по аналогии с литературным житийным каноном, отнюдь демонстрирует не столько набор догм, сколько попытку композитора отгородиться от будничной стороны действительности, стремление утвердить незыблемые ценности красоты и гармонии.

А. Н. Черепнин создал свой музыкальный мир, опираясь на культурные традиции прошлого, и, как он сам отмечал, «занялся глубинными поисками смысла музыкального искусства; ведь путь композитора — это непрекращающееся поступательное движение» (цит. по: [3, с. 246]).

Осознавая необходимость некой обобщающей структуры, в которой возможен синтез веры и искусства, религии и музыки, жития и подражания, композитор создал в музыке жанровый аналог агиографического канона, чем аргументировал его актуальность.

Примечания

[1] В монографию включены Приложения: русскоязычный перевод «Краткой автобиографии», написанной самим композитором в 1964 году и его теоретический трактат «Основные элементы моего музыкального языка», помеченный Л. З. Корабельниковой как «первая мировая публикация».

[2] К монашескому имени Кармелиток принято добавлять имя Господа или святого, либо наименование особо почитаемой тайны.

[3] Тереза из Лизье умерла в 1897 году, а уже в 1925 году Папа Пий XI канонизировал ее и назвал «ураганом славы» [7, с. 205].

[4] Три рукописи A, B и C, написанные Терезой Лизьеской в период с 1894 по 1897 год. Рукопись C — посмертный циркуляр святой.

[5] Экспрéссия (от лат. *expressio* — выражение) передает эмоциональное впечатление, лаконично отражающее восприятие определенной житийной ситуации героиней. Малый масштаб каждой экспрессии, насчитывающий порой всего десять тактов, способствует передаче отдельных мгновений, каждое из которых, по словам самой Терезы, — «…уже вечность, вечность с ее радостью» [6, с. 132]. Экспрессия универсальна в том плане, что понятна представителям различных культур.

Литература

1. *Бальтазар Х. У.* Достойна веры лишь любовь. М.: Истина и Жизнь, 1997. 124 с.
2. *Гоше Ги.* История одной жизни. М.: Истина и жизнь, 1998. 275 с.
3. *Корабельникова Л. З.* Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.
4. *Растягаев А. В.* Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации: автореф. дис. … д-ра филолог. наук. Самара, 2008. 39 с.
5. *Рубан Н. Л.* Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: дис. … канд. искусствовед. Н. Новгород, 2017. 197 с.
6. Святая Тереза Младенца Иисуса. История одной души / пер. с фр. А. и О. Дьячковых. СПб.: Белый камень, 2011. 134 с.
7. *Сикари А.* Портреты святых. М.: Христианская Россия, 1991. 250 с.
8. *Reich W.* Alexander Tcherepnin. Bonn: Belaef, 1970. 120 S.

References

1. Baltazar, Kh. U. (1997), *Dostoyna very lish lyubov* [Worthy of belief only a love], Istina i Zhizn, Moscow, Russia, 124 p.
2. Goshe, Gi (1998), *Istoriya odnoy zhizni* [The story of one life], Istina i Zhizn, Moscow, Russia, 275 p.
3. Korabelnikova, L. Z. (1999), *Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvie* [Alexander Tcherepnin: a long journey], Languages of Russian culture, Moscow, Russia, 288 p.
4. Rastyagaev, A. V. (2008), *Agiograficheskaya traditsiya v russkoy literature XVIII v.: problema genezisa i zhanrovoy transformatsii* [Hagiographic tradition in Russian literature of the XVIII century: the problem of the Genesis and genre transformation], Abstract of D. Sc. Dissertation, Philological sciences, Samara, Russia, 39 p.
5. Ruban, N. L. (2017), *Fortepiannoe tvorchestvo Aleksandra Cherepnina v kontekste ego artisticheskoy karery* [The piano works of Alexander Tcherepnin in the context of his artistic career], Ph. D. dissertation, Musical art, Nizhniy Novgorod, Russia, 197 p.
6. Svyataya Tereza Mladentsa Iisusa. *Istoriya odnoy dushi* [The story one soul] (2011), Translated by A. and O. Dyachkovykh, Belyy kamen, St. Peterburg, Russia, 134 p.
7. Sikari, A. (1991), *Portrety svyatykh* [The portraits of saints], Khristianskaya Rossiya, Moscow, Russia, 250 p.
8. Reich, W. (1970), *Alexander Tcherepnin*, Belaef, Bonn, Germany, 120 p.

© *Барсова И. А., 2017*

УДК 78.071

# *ИГОРЬ ВЛАДИМИРОВИЧ СПОСОБИН*

Статья посвящена выдающемуся музыканту и ученому И. В. Способину, деятельность которого стала важной вехой развития отечественной музыкальной науки. В основе данной статьи — текст для радиопередачи, вышедшей 7 ноября 2017 года на радиостанции «Орфей».

*Ключевые слова:* И. В. Способин, педагог, теория музыки, гармония, композиция

Каждый, кто пятьдесят лет назад или в наши дни начинал профессионально заниматься музыкой, не может не знать имени Игоря Владимировича Способина. Этот выдающийся музыковед-ученый, теоретик был многоопытным педагогом, автором самых популярных учебников по элементарной теории музыки и по гармонии.

Наиболее значительным среди них стал так называемый «бригадный учебник», написанный в соавторстве с И. И. Дубовским, С. Е. Евсеевым и В. В. Соколовым.

Ровесник века (он родился в 1900 году), Способин окончил Московскую консерваторию в 1927 году как музыковед. Он писал свою дипломную работу о сонатах Бетховена в классе Георгия Эдуардовича Конюса — создателя метротектонического метода анализа.

В то же время он учился композиции. Его руководителем стал Рейнгольд Морицевич Глиэр. Одновременно со Способиным обучались такие радикально мыслящие композиторы, как Александр Мосолов, Леонид Половинкин, Лев Книппер.

Впервые я увидела Игоря Владимировича на уроках гармонии в годы войны, когда в 1943 году вернулась в Москву из эвакуации. Тогда я поступила в музыкальное училище — оно в просторечьи называлось «Мерзляковским училищем» (по имени переулка, в котором находилось). Сегодня это — Академический музыкальный колледж при Московской консерватории.

Внешность Способина поразила меня: крупная фигура, неспешные движения, бритая голова, но, главное, — доброжелательный, заинтересованный и светлый взгляд. Это было так важно в те суровые времена! С тех пор и до самой его смерти в 1954 году вся моя жизнь была связана с этим замечательным музыкантом. Его любовь к русской музыке, сквозившая в его музыкальных анализах, была столь заразительна, что позже, когда мы проходили все это по Истории русской музыки, я знала наизусть множество страниц симфонических сочинений.

В консерватории на первых курсах я проходила под его руководством полный курс гармонии, а затем поступила к нему в специальный класс для написания дипломной работы, а затем кандидатской диссертации.

Долгое время я не знала о том, что он сочиняет музыку. Для меня, да и для многих, в то время он был замечательным педагогом по гармонии — так сказать «чистым» теоретиком.

Он действительно был для нас Учителем с большой буквы.

Дирижер Николай Малько однажды написал о Лядове: «В России каждый крупный музыкант учит, и это считается нравственным долгом — надо передавать традицию. Если крупные музыканты не учат, значит между ними и будущими музыкантами образуется пропасть, и она становится все глубже и опаснее» [1, с. 43].

Игорь Владимирович действительно любил учить — так много времени и сил он отдавал этому делу. Но Виссарион Яковлевич Шебалин — один из ведущих композиторов советского времени — имел на этот счет свое мнение. Однажды, вспоминая свою собственную преподавательскую нагрузку, он сказал: «Не хотелось "погрязнуть" в педагогике, дать ей заесть себя, как это случилось с моим старшим товарищем — И. В. Способиным, композитором, не лишенным дарования» [4].

Но, может быть, все не было так мрачно?

Если уж музыканту дан от природы подобный дар, то он — этот дар — подчиняет себе всю его музыкальную деятельность. Игорь Владимирович — выдающийся педагог-теоретик оставался композитором. И это определило всю его преподавательскую методику.

Он обладал композиторским типом мышления. И все музыковедческие дисциплины, — и гармония, и фуга, и форма — мыслились им как

разные стороны единой теории композиции, то есть искусства сочинять музыку.

Одной из научных проблем, привлекавших Способина на всем протяжении его педагогической деятельности в консерватории, стала сама история гармонии.

В 1940-е годы наряду с практическими занятиями он читал нам созданный им специальный курс исторической эволюции гармонии, заканчивая его Скрябиным, Мясковским и Прокофьевым. Лекции ежегодно обновлялись. Я дважды прослушала этот курс. Нас интриговало то, что Игорь Владимирович в этих лекциях не касался ни композиторов Новой венской школы, ни Хиндемита.

Было ясно, что причина тому — не обычное «не успел», что также было правдой. Потому что на этот сложнейший курс отводился всего один семестр. Некоторый свет на это умолчание проливает запись Иосифа Яковлевича Рыжкина: Н. Я. Мясковский говорил ему, что «развитие отечественной теории музыки, учение о ладе и гармонии во многом оградило его творчество от воздействия атональной системы» [3, с. 148]. В ней — атональной системе — виделась ему тогда опасность для естественного развития музыки. Это высказывание Мясковского относится как раз к середине 1940-х годов, когда Способин читал свои лекции.

Между тем с первого же десятилетия нового века теоретическая мысль в России необыкновенно оживилась. Появились научные трактаты, выдвигавшие оригинальные новаторские теории о сущности лада и ритма.

Их авторы — выдающиеся музыканты: Болеслав Яворский, Георгий Катуар, Георгий Конюс, а также Юрий Николаевич Тюлин, Николай Александрович Гарбузов. Труды Яворского открыли перспективу для исследования бесчисленного количества ладовых разновидностей.

Игорь Владимирович не без юмора рассказывал нам о том, что в 1920–1930-е годы не было уважающего себя композитора, который не изобрел бы собственной оригинальной ладовой системы, уводящей от «общеобязательного» мажоро-минора.

Сам же он в своей педагогической методике развивал традиции русской композиторской школы — Чайковского, Танеева, Римского-Корсакова (хотя не оставил без внимания и труды немецкого музыковеда Гуго Римана). При этом Способин по-новому осмыслил множество гармонических явлений, составивших истинное своеобразие русской музыки второй половины XIX века.

В 1945 году Игорь Владимирович закончил свой новый учебник «Музыкальная форма», изданный в 1947 году. Высокую оценку дал ему Мясковский. Он писал: это «в сущности, на русском языке первый по полноте охвата вопроса самостоятельный учебник музыкальных форм».

Сосредоточенность на имманентных свойствах самого предмета — музыкальной формы — стала причиной обвинений партийными властями Игоря Владимировича в «формализме»; в 1948 году он стал жертвой «антиформалистической» кампании. В Московской консерватории она сопровождалась унизительной публичной «проработкой», на которую для устрашения сгонялись студенты. Ожидаемого от Игоря Владимировича покаяния не последовало. Однако его здоровью был нанесен непоправимый урон.

В этой нездоровой обстановке студенту нужно было выбрать тему дипломной работы, на написание которой отводилось два года. На исследование современной — то есть априори формалистической — музыки был наложен запрет. Виктору Ванслову — ученику Способина, — пришлось сменить тему. Это было практически уже готовое исследование о гармонии XX века. В качестве дипломной работы он защищал написанную раньше курсовую работу о поэмах Листа. «Безопасными» считались исследования о Бетховене, Чайковском и других классиков, но ведь о них, — полагали мы, — все уже было написано.

Игорь Владимирович прекрасно понимал ситуацию. Он не мог обрекать своих студентов на погром, предлагая им какую-либо «рискованную» тему. Да ее бы и не утвердили. После долгих размышлений мы с ним выбрали симфонии Антонина Дворжака, о которых действительно еще ничего не было написано, а музыка была, как оказалось, хорошая. Я учила чешский язык и, в конце концов, защитила дипломный проект.

Аналогичные проблемы возникли и с выбором темы для кандидатской диссертации. Дело осложнялось тем, что я не имела склонности работать над исследованием, посвященным исключительно проблемам гармонии и лада. Меня интересовало формообразование в жанре симфонии. С этой точки зрения еще не рассматривались симфонии Александра Скрябина. Однако имя Скрябина также попало в число запретных из-за его сочинений позднего периода, ко-

торые расценивались как проявление «ложного модернизма». Игорь Владимирович предложил неожиданный поворот темы: «Традиции русского классического симфонизма в ранних симфониях Скрябина» — то есть Первой, Второй и Третьей, не включая «Поэму экстаза». Тему утвердили, однако наше лукавство не увенчалось успехом: моя диссертация не сложилась!.. Лет через 10 мне посчастливилось обратиться к творчеству Густава Малера. И тогда все получилось — и книга, и диссертация.

Я хотела бы закончить свой рассказ об Игоре Владимировиче воспоминанием о его стиле преподавания.

Это было удивительное сочетание теории и самой музыки.

Для успешного разрешения этой задачи у студентов должно быть развито высокое чувство профессиональной ответственности перед музыкой. Способин не выносил не только халтуры, но и невнимательности.

Сформулированное им однажды правило должно быть усвоено! В ином случае раздавался яростный шепот: «Я же говорил это в прошлый раз!»

Говорят, в гневе он был страшен. Иногда же заменял «порку» милостивым: «Считайте, что я вас отругал!» Он был скуп на пятерки, в отличие от Виктора Осиповича Беркова, который в своем классе щедро рассыпал эту оценку. Но мы знали цену этим разным пятеркам. В основе строгости И. В. Способина лежало желание воспитать в учениках уважение в своей профессии.

Но по сути своей он хотел своим студентам добра. Я помню, как еще в училище он давал мне частных учеников, помогая подзаработать немного денег.

Решать воспитательные задачи Игорю Владимировичу помогало блестящее чувство юмора. Я не буду приводить здесь классические образцы его юмористических шедевров. Закончу лишь его стихотворением, зафиксированным нижегородским профессором Владимиром Михайловичем Цендровским.

Высмеивая догматически мыслящих музыковедов, не расстающихся с устаревшими концепциями, Игорь Владимирович написал «Эпитафию на могилу теоретика». Ее последняя строфа гласит [5]:

«Спокойно спи, потомки гордо
Поднимут стяг квартсекстаккорда
И пронесут твое ученье
Через века без измененья».

Литература


1. *Малько Н. А.* Воспоминания. Лядов // Малько. Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Музыка, 1972. 383 с.
2. *Синьковская Н., Мюллер Т.* И. В. Способин в Московской консерватории // И. В. Способин. Музыкант, педагог, ученый: сборник статей / под ред. В. Беркова. М.: Музыка, 1967. С. 217–218.
3. *Рыжкин И.* Советское теоретическое музыкознание // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 6-7. Л.: Музгиз, 1967. С. 147–163.
4. *Шебалин В. Я.* Воспоминания // Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления. М.: Советский композитор, 1975.
5. *Цендровский В. М.* Игорь Владимирович Способин и его деятельность в Нижегородской консерватории // Имена музыкальной эпохи. Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2007. С. 5–11.


Reference


1. Mal'ko, N. A. (1972), “Memories. Article. Letters*”, Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memories. Article. Letters], Muzyka, Moscow, Russia, 383 p.
2. Sin'kovskaya, N. and Myuller, T (1967), “*I. V. Sposobin at the Moscow Conservatory”, I. V. Sposobin. Muzykant, pedagog, uchonyy* [I. V. Sposobin. Musician, teacher, scientist], Muzyka, Moscow, Russia, p. 217–218.
3. Ryzhkin, I. (1967), Soviet theoretical musicology, *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of theory and aesthetics of music], vol. 6–7, Muzgiz, Leningrad, p. 147-163.
4. Shebalin, V. Ya. (1972), “Memories”, *Vissarion Yakovlevich Shebalin. Literaturnoye naslediye. Vospominaniya. Perepiska. Stat'i. Vystupleniya* [Vissarion Yakovlevich Shebalin. The literary heritage. Memories. Correspondence. Article. Performances], Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia.
5. Tsendrovskiy, V. M. (2007), “Igor Vladimirovich Sposobin and his work in the Nizhny Novgorod Conservatory”*, Imena muzykal'noy epokhi* [The names of the musical era], Publishing house NNGK im. M. I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia, p. 5–11.

# ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

© *Чжэн Цзин, 2017*

УДК 78.03

## *К ВОПРОСУ О РЕГИОНАЛЬНЫХ ШКОЛАХ ИГРЫ НА ЭРХУ И СПЕЦИФИКЕ ИХ КОМПОЗИЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ ШКОЛЫ ЦИНЬ)*

Статья знакомит со спецификой творческих школ эрху в Китае XX столетия. На примере школы Цинь рассматриваются факторы, влияющие на формирование музыкального стиля композиций для эрху в определенном регионе страны.

*Ключевые слова:* музыкальная культура Китая, эрху, школа Цинь

В китайской культуре существуют национальные инструменты с многовековой историей. К ним относится, в том числе, струнно-смычковый эрху[1], или «китайская скрипка», как его иногда называют. Эрху широко использовался на протяжении нескольких эпох — Юань (1271–1368), Мин (1368–1644), Цин (1636–1912) — для сопровождения музыкально-театральных действ в дворцовой культуре и народном музицировании. В XX веке инструмент стал активно внедряться в сферу профессиональной академической и эстрадной музыки. Рубежный этап наступил в середине прошлого столетия, когда на технологию исполнительства и конструкцию инструмента начала влиять европейская струнно-смычковая культура. Новое направление искусству эрху во многом было задано выдающимися исполнителями и педагогами Чжоу Шаомэем (1885–1938) и Лю Тяньхуа (1895–1932). Благодаря им был совершен переход от устной традиции в передаче основ мастерства к письменной[2] — важный шаг на пути «профессионализации» искусства.

С именем Лю Тяньхуа связано возникновение профессиональных школ игры на эрху. Феномен исполнительской школы, согласно Е. Л. Сафоновой [2], определяют такие факторы, как устойчивые преемственные связи, эстетическая и технологическая обоснованность, профессиональный авторитет. Все это отчетливо проявляется в китайских школах эрху второй половины XX века, основанных многочисленными учениками Лю Тяньхуа — Чу Шичжу, Цзян Фэнчжи, Лю Бэймао, Чэнь Чжэньдо и Лу Сютаном и др. Педагогические и исполнительские принципы Лю Тяньхуа, имеющие крепкие связи с национальными истоками, стали своеобразной методической платформой этих школ. В силу естественных миграций учеников мастера и влияния на них музыкальных традиций того или иного региона, где они осуществляли педагогическую деятельность, исходные принципы школы подвергались изменениям, часто довольно существенным.

К 1980-м годам китайский исполнитель и педагог эрху Чжан Шао провел исследования существующих в Китае национальных школ [6]. Он дифференцировал их по месту расположения, выделив, следуя этому принципу, *южные* и *северные* школы. Как правило, их названия отражают либо наименование провинции, где они функционируют, либо имя основателя. Например, школа Цинь находилась в провинции Шэньси, которая часто называется *Цинь*; школа Юэ получила свое название согласно второму наименованию провинции Гуандун — *Юэ*. Большую известность в Китае во второй половине XX века приобрели школы Лю и Цзян, названные по имени их основателей — выдающегося деятеля Лю Тяньхуа и его ученика Цзян Фэнчжи.

Особое воздействие на специфику творчества в школе Цзян Фэнчжи оказали традиции исполнения, характерные для северных регионов Китая. Неслучайно ее представителей стали называть исполнителями «северной школы Цзян»[3]. Один из последователей Лю Тяньхуа — Лу Сютан — осуществлял свою деятельность на юге страны в районе Цзянань. Соответственно, его воспитанников (Мин Хуэйфэна, Ван Юндэ, Лу Цзянье и др.) причисляли к представителям «южной школы Лу».

Процесс изменения в исполнительских установках школ, имеющих один исток, можно проследить на примере двух учеников Лу Сютана — Мин Хуэйфэна и Ван Готуна, начавших

педагогическую деятельность со второй половины 1960-х годов. Мин Хуэйфэн, преподававший на юге (его школа получила название «южная школа Мин»), существенно обновил традиционные подходы Лу Сютана новыми, прогрессивными для своего времени, методами (например, он применил в инструментальной игре некоторые приемы, характерные для исполнения национальной вокальной музыки), а на педагогику Ван Готуна существенно повлияли музыкальные традиции Северного Китая («северная школа Ван»). Например, в провинциях Хэнань, Шаньдун, Шэньси, в народных мелодиях для эрху обычно используют яркие динамические градации, «размашистое» портаменто (слышимое соединение звуков между собой). Эти черты во многом обусловлены характером местных жителей — эмоциональным и прямодушным, особенностями их динамичной речи[4].

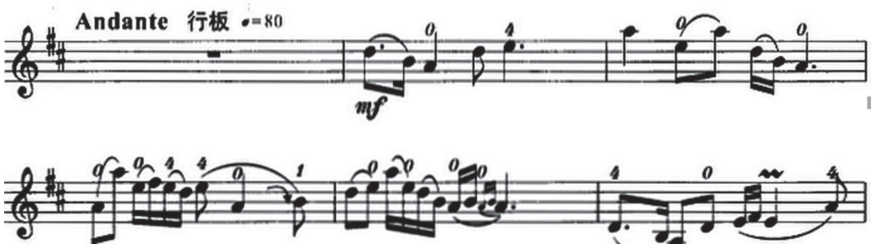
Среди многочисленных учебно-творческих объединений современного Китая, развивающих традиции исполнения и сочинения для эрху (как правило, все исполнители являются и композиторами), школа Цинь, располагающаяся в районе Гуаньчжун провинции Шэньси, занимает особое место. На ее примере можно проследить характерные черты, присущие региональным школам подобного типа.

Профессиональное становление школы Цинь (или, как ее обычно называют, «циньской школы») началось с 1952 года, когда на музыкальном факультете Северно-западной академии искусств была открыта специальность «эрху». Первым педагогом класса эрху был приглашен Ю Даминь, известный исполнитель, автор многочисленных этюдов для этого инструмента, основанных на народно-песенном тематизме. Уже в 1961 году два произведения для эрху, созданные представителем школы Лу Жижуном («Мелодия, услышанная в полусне» и «Каприс на темы Циньской оперы»), были отобраны авторитетными специалистами[5], в том числе профессором Шанхайской консерватории Лу Сютаном (陆修棠), для исполнения в Шанхайской филармонии, что значительно повысило статус этого творческого объединения. Впоследствии исполнители и композиторы, являющиеся воспитанниками школы Цинь — Лу Жижун, Гуань Мин, Ню Мяомяо, Цинь Вэй и другие, — неоднократно становились победителями национальных конкурсов эрху.

Профессиональная стадия в развитии школы начинается со второй половины XX века, однако истоки ее традиций восходят к глубинным пластам народно-песенной культуры, китайского театра этого региона. Провинция Шэньси, расположенная в среднем течении Хуанхэ, — колыбель китайской цивилизации и национальной музыки. Еще в исторических документах «Люйши Чуньцю» (относится к 239 г. до н. э., 吕氏春秋) и «Книге Сун» (около 488 г., 宋书) имеются записи о древнейших музыкальных произведениях, созданных на территории современной провинции Шэньси. Специфические нравы жителей региона нашли яркое воплощение в жанре народной песни — *ханьской юэфу*. В стихах, созданных поэтами династий Суй и Тан, нередко встречаются описания элементов музыкального стиля этого региона. Драматические интонации стихов нашли отражение и в песенном, и в инструментальном творчестве музыкантов провинции. В частности, показателен фрагмент текста песни Лунто, созданной в династию Хань: «Смотрю издалека на гору Циньчуан и сердце разрывается от страданий» (перевод — Чжэн Цзин). Следует отметить, что в циньском стиле преобладают образы грусти и печали, нередко переходящие в состояние торжественной приподнятости.

Определенное влияние на развитие музыкальной культуры провинции Шэньси оказал и популярный национальный жанр *шуочан* (в дословном переводе с китайского языка — «пение с рассказом»), элементы которого, в той или иной степени, проявились в форме композиций, строении мелодий, в различных сторонах исполнительской техники и т. д.

На формирование стиля циньской школы игры на эрху повлияли и географические условия. Провинция Шэньси находится на плато верховья Хуанхэ с широкой лесной зоной, неплодородными землями и засушливым климатом. Характер людей формировался в тяжелой борьбе за существование: у представителей региона преобладают такие черты, как открытость, сила духа, мужественность. Он проявляется и в музыкальных средствах произведений циньской школы — в расширенном звуковом диапазоне по сравнению с композициями других школ, «волевых» ритмических рисунках (см. *пример 1*).

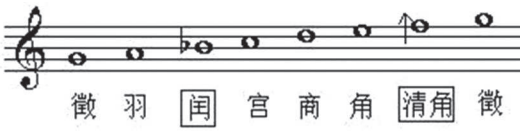



*Пример 1. Китайская народная песня «Синьтянью»*

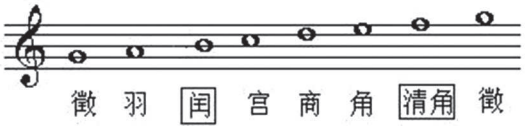
Большое воздействие на формирование музыкального стиля школы Цинь оказала и музыкально-театральная культура, в частности традиции Шэньсиской оперы (музыкальной драмы, сформировавшейся в регионе Шэньси). Большая часть мелодий в произведениях циньской школы заимствуется из шэньсиских опер или народных песен. Так, в репертуаре исполнителей школы довольно много обработок китайских народных песен: «Синие цветы», «Синьтянью», «Вышивка кошелька», «Идти на запад» и др.

Нередко стиль исполнителей, принадлежащих к школе Цинь, характеризуют как «шэньсиский». Приведем высказывание Цзинь Вэя: «Исполнение Лу Жижуна обладает выраженной местной спецификой, он замечательно отражает в исполнении особенности шэньсиского стиля» [6, с. 8].

Поясним, о какой «местной специфике» идет речь. Исполнение в шэньсиском стиле, имеющее своими истоками традиции шэньсиской оперы и народно-песенной культуры Китая, предусматривает выбор определенных ладотональностей. В частности, использование *чжи* (徵) и *гун*-ладов (宫) характерно для оперы; *чжи* (徵) и *шан*-ладов (商) — для народных песен. Исполнение шэньсиских произведений предусматривает специфическое интонирование определенных ступеней лада в пределах микроинтервальных зон. Например, в семиступенном *чжи*-ладу (徵) (см. *пример 2* и *3*) III ступень понижается, а VII — повышается, но не на полтона, а на четверть или треть тона. Степень повышения и понижения звука остается на усмотрение исполнителя. Подобные альтерации придают композиции характер, как правило, ассоциирующийся у местного населения Китая с грустью и печалью. Этот факт нашел отражение и в названии самих «альтерирующихся» звуков: III и VII ступени в ладовой структуре шэньсиских произведений называются «горькие звуки» (苦音).




*Пример 2*




*Пример 3*

Для произведений шэньсиского стиля характерно использование в качестве главных, опорных ступеней лада — II и VI. Многократно повторяясь, они становятся «ядром» тематизма композиций. Их применение, напротив, ассоциируется с радостью и весельем, что нашло отражение в названии этих ступеней, которое переводится, как «веселые звуки» (欢音).

Эрху, принадлежащий к семейству струнно-смычковых инструментов хуцинь, является одним из ведущих инструментов в оркестрах китайского театра в большинстве регионов. Однако в шэньсиской опере, во многом благодаря исполнительским достижениям знаменитого китайского виртуоза Цзин Шэняня, лидирующие позиции занял другой инструмент семейства — баньху, имеющий, по сравнению с эрху, более высокую тесситуру. В данном случае мы можем наблюдать воздействие техники баньху на эрху, что выразилось в заимствовании исполнительских приемов игры на баньху, например *чоугун* (抽弓), *дяньгун* (垫弓), *лоусянь* (搂弦). Суть *чоугун* заключается в использовании всей длины ленты смычка, высокой скорости его ведения и одновременного сильного прилегания волоса к струне, что дает несколько жестковатое звучание. Прием *дяньгун* (垫弓) представляет собой очень быстрое, «концентрированное» тремоло, он часто используется в оркестровой музыке к национальным драмам.

*Лоусянь* (搂弦) представляет собой прием, когда к опорному пальцу на струне периодически присоединяются и нажимают на струну два следующих за ним пальца, они создают специфический и яркий эффект «подтягиваемого» до необходимой высоты звука. Применение перечисленных выше приемов стало характерным признаком циньского стиля.

Итак, формирование музыкального стиля в китайских национальных школах эрху происходит под влиянием многих факторов, которые связаны с опорой на музыкальные традиции того или иного региона и проявляются в образном строе, ладовых, тесситурных и тембровых особенностях композиций. Творчество представителей школы Цинь не является исключением, оно отражает специфику региональной культуры в музыке эрху. Средства, использованные в произведениях циньской школы, формировались под воздействием, с одной стороны, традиций Шэньсиской оперы (использование семизвучных ладов *чжи* и *гун* с альтерированными ступенями, приемов *чоугун*, *лоусянь*, *дяньгун*), народно-песенной культуры региона, национальных музыкальных жанров (*шуочан*), с другой — на профессиональной платформе методики Лю Тяньхуа, одного из основателей китайской национальной школы игры на эрху.

Примечания

[1] Ныне эрху — один из наиболее популярных струнно-смычковых инструментов Китая. По сравнению с европейскими смычковыми инструментами он имеет следующие особенности: две струны, вытянутая шейка, небольшого размера корпус (*циньтун*) с одной стороны обтянутый змеиной кожей (*циньпи*), *цяньцзинь* — обмотка нитью шейки и струн, по функциональным качествам ее можно сопоставить со значением порожка на европейских скрипках. Эрху отличает оригинальный способ исполнения смычком, внешне похожим на смычки европейских скрипок, — между струнами. Как аккомпанирующий и сольный инструмент эрху получил широкое распространение среди многочисленной нации хань и нацменьшинств (чжуан, дунгане, монголы, уйгур, тибетцы, маньчжурцы, туцзя и др.).

[2] См. об этом подробнее в других статьях автора [3], [4].

[3] Региональные особенности в традиционном искусстве Китая были всегда ярко выражены. Т. Б. Будаева свидетельствует о существовании свыше 360 разновидностей китайского традиционного театра [1, с. 26], что было связано с условиями развития того или иного региона Китая, особенностями речевого интонирования и характера местного населения, и даже местного ландшафта. Все эти факторы оказывали определенное влияние на формирование исполнительского стиля. Согласно ряду исследований, манера исполнителей, представляющих южный регион Китая, характеризовалась мягкостью и изящностью, а для музыкантов северных областей были присущи яркие звучности с точки зрения тембра и динамики.

[4] См. подробнее о влиянии речи на формирование приемов игры на эрху в статье [5].

[5] Отбор произведений прошел в рамках организованного Министерством культуры КНР в августе 1961 года заседания предметных комиссий по специальностям «эрху» и «пипа» художественных вузов страны.

Литература

1. *Будаева Т. Б.* Оркестр и оркестровая музыка Пекинской оперы // Старинная музыка. 2008. № 4 (42). С. 26–31.
2. *Сафонова Е. Л.* Скрипичная школа Московской консерватории от истоков до 80-х годов XX века: монография. М., 2012. 388 с.
3. *Чжэн Цзин.* Лю Тяньхуа и его роль в развитии традиций профессионального обучения игре на эрху // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов Всероссийской научно-практической конференции. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 261–267.
4. *Чжэн Цзин.* Этюды Лю Тяньхуа: к проблеме влияния европейских скрипичных методик на обучение искусству игры на эрху // Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества. XX Нижегородская сессия молодых ученых: международная научно-практическая конференция. Княгинино: НГИЭУ, 2015. С. 236-239.
5. *Чжэн Цзин.* Влияние китайского наречия на формирование техники игры на эрху // Гармония культур — гармония цивилизаций: сборник трудов по материалам Международного молодежного форума. Нижний Новгород, 15–17 ноября 2015. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. С. 103–109.

6. 鲁日融, 秦派二胡艺术研究文论，上海音乐出版社, 2013, 198。(*Лу Жижун.* Исследование литературы об искусстве циньской школы эрху. Шанхай: Шанхайская музыка, 2013. 198 с.)
7. 张韶,二胡讲座,上海文化出版社,1965,121。(*Чжан Шао.* Лекции эрху. Шанхай: Шанхайская культура, 1965. 121 с.)

References

1. Budaeva, T. B., (2008), "Orkestr i orkestrovaya muzyka Pekinskoy opery" [Orchestra and orchestral music of the Beijing Opera], *Starinnaya muzyka* [Early Music], no. 4 (42), pp. 26–31.
2. Safonova, E. L., (2012), *Skripichnaya shkola Moskovskoy konservatorii ot istokov do 80-kh godov XX veka* [Violin school of the Moscow Conservatory from the sources until the 80s of the XX century], Moscow, Russia, 388 p.
3. Chzhen, T. (2015), "Liu Tianhua and his role in the development of the traditions of professional learning to play on the erhu", *Sovremennaya muzykal'naya pedagogika: dialog traditsiy i shkol* [Modern musical pedagogy: the dialogue of traditions and schools], N. Novgorod, Russia, pp. 261–267.
4. Chzhen, T. (2015), "Etudes of Liu Tianhua: to the problem of the influence of European violin techniques on teaching the art of playing on erhu", *Garmonizatsiya mezhnatsional'nykh otnosheniy v usloviyakh global'nogo obshchestva.* XX Nizhegorodskaya sessiya molodykh uchenykh, Knyaginino [Harmonization of interethnic relations in a global society], Russia, pp. 236–239.
5. Chzhen, T. (2015), "The influence of the Chinese dialect on the formation of the technique of playing on the erhu", *Garmoniya kul'tur — garmoniya tsivilizatsiy* [Harmony of cultures — the harmony of civilizations], Nizhniy Novgorod, Russia, 15-17 November, pp. 103–109.
6. Lu, Z. (2013), *Issledovaniye literatury ob iskusstve tsin'skoy shkoly erkhu* [A study of the literature on the art of the Qing school of erhu Shankhay], Shanghai, China, 198 p.
7. Zhang, S. (1965), *Lectures of erhu* [Erhu lectures], Shanghai, China, 121 p.

© ***Му Цюаньчжи, 2017***

УДК 78.082.4

# *СОЕДИНЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО И НАЦИОНАЛЬНОГО В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ ГО ВЭНЬЦЗИНА «ТУЮНЬ»*

Скрипичный концерт Го Вэньцзина «Туюнь» основан на соединении европейских и китайских традиций. Это проявляется на уровне инструментального состава, музыкальной драматургии, а также трактовки двенадцатитонового метода.

*Ключевые слова:* Го Вэньцзин, скрипичный концерт, китайская музыка

Творчество китайского композитора Го Вэньцзина (郭文景) в российском искусствознании до сих пор остается terra incognita. Однако в последние годы его все чаще называют одним из крупнейших современных музыкантов, живущих в Китае.

Го Вэньцзин родился в Чунцине в 1956 году, с 14 лет как скрипач начал работу в оркестре «Культурной рабочей группы», исполнявшей народные песни и китайские традиционные оперы. В 1978 году он поступил в Пекинскую консерваторию на факультет композиции, а по окончании учебы начал преподавать. Сейчас Го Вэньцзин является профессором композиции, заведующим кафедрой Пекинской консерватории. Его произведения звучат на музыкальных фестивалях в Амстердаме, Париже, Глазго, Берлине, Варшаве и т. д. Среди самых известных произведений Го Вэньцзина — оперы «Записки сумасшедшего» (1994), «Ночной банкет» (1997), «Поэт Ли Бо» (2007).

На родине Го Вэньцзина ценят как наиболее близкого к национальным традициям современного композитора. В то же время он работает во многих классических музыкальных жанрах, чаще всего использует европейские музыкальные инструменты, владеет всеми приемами западной композиторской техники. Соединение национальных и европейских традиций можно видеть, например, в камерной

опере «Беседка феникса» для двух певцов традиционного китайского театра, в скрипичной пьесе «Шэси» («Деревенское представление») по рассказу Лу Синя, в оркестровых «Звуках Тибета», партитура которых соединяет китайские и западные музыкальные инструменты [4].

Концерт для скрипки с оркестром «Туюнь» (土韵) — одно из ярких и показательных для стиля автора произведений. Его название можно перевести как «Звуки Родины» или «Вкус родной земли»; в нем композитор подчеркивает связь этого произведения с музыкальными традициями провинции Сычуань — родины Го Вэньцзина. Первая редакция концерта была завершена в январе 1987 года, вторая — в марте 1990-го.

«Туюнь» состоит из 4 частей. По словам автора, это четыре сцены, вдохновленные театральными традициями сычуаньской оперы чуаньцзюй. Сычуаньская опера — разновидность традиционного китайского музыкального театра, возникшая в конце XVIII века. Одна из ее характерных черт — утрированно-эмоциональное пение высоким голосом. Выбор солирующего инструмента в концерте Го Вэньцзина подчёркивает связь его музыки с сычуаньскими театральными прообразами: солирующая скрипка звучит экспрессивно и ярко, а её тембр напоминает звучание человеческого голоса.

В партитуре концерта композитор использует симфонический оркестр с лаконично выписанной группой деревянных духовых (парный состав) и массивно звучащей медью (6 валторн, 3 трубы, 3 тромбона, туба). Особо акцентируется состав ударных: эта группа представлена очень большим набором инструментов. Среди них есть и национальные: литавры пайгу, палочки наньбанци, щелевой барабан муюй, тарелки и гонги из пекинской и сычуаньской оперы, колокольчики. Благодаря этому тембровый колорит концерта напоминает о китайском традиционном театре, для которого характерно обильное использование ударных инструментов. Действия артистов здесь «полностью подчиняются музыкальному ритму, <…> звучание ударных детально "режиссирует" каждое действие героев и каждое их душевное движение» [1, с. 407]. Струнные же представлены в концерте очень скромно по количеству и необычно по выбору инструментов: 6 контрабасов и скрипка соло. Тем самым тембровый баланс смещается в сторону ударных. И хотя в основе оркестрового состава — европейский симфонический оркестр, расширенный отдельными китайскими ударными инструментами, явный тембровый перевес последних придаёт музыке Го Вэньцзина выраженный национальный колорит.

Трактовка цикла в целом следует традициям европейского инструментального концерта (единство замысла при соединении четырёх самостоятельных частей), однако соотношение частей между собой оказывается оригинальным. В последовании частей (Lento-Allegretto-Grave-Presto) Го Вэньцзин отказывается от традиционной схемы европейского концертного цикла. В «Туюнь» вырисовывается иная структура, связанная с национальными фольклорными традициями. Это структура «зачин, изложение, поворот и заключение», свойственная китайским народным легендам. В то же время полного разрыва с классической структурой цикла здесь не происходит: первая часть как бы служит развернутым вступлением к привычной трехчастности.

Формы частей опираются на европейские модели.

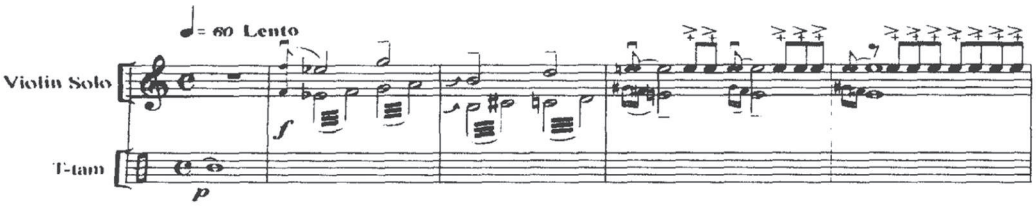
*Первая*, вступительная *часть* (Lento) написана в четкой и ясной форме, которая как бы компенсирует интонационную сложность материала концерта и яркую, немного утрированную, взвихренную эмоциональность музыкального материала. В ее основе — двойная трехчастная форма $ABA_1B_1A_2$. Скрипка в разделах B выступает как «герой спектакля».

*Вторая часть* выполняет функцию сонатного allegro. По форме она представляет собой свободно трактованную рондо-сонату с большим эпизодом в разработке. Тема главной партии-рефрена у солирующей скрипки (Allegretto, ц. 10) задает тон активному и энергичному движению. Начальный экспрессивный скачок на уменьшенную кварту через октаву (*a-Des*), синкопы и острые пунктиры создают ощущение размашистого народного танца. Побочная партия (ц. 11) основана на фигурах «общего движения» шестнадцатыми. В разработке автор использует классические методы мотивного вычленения, секвенцирования и контрапунктического соединения (ц. 13) интонаций главной и побочной партий. В обширном эпизоде возникает как бы театральная сцена с диалогом двух персонажей (скрипка и труба). В динамической репризе (ц. 20) ощущение кульминации народного праздника создается за счет использования *tutti* всего оркестра, в котором выделяются пайгу и ксилофон.

*Третья часть* (Grave) — размышление и передышка в окружении птичьего щебетания. Форма этой части — простая трехчастная с чертами вариационности. После небольшого, импрессионистски-красочного вступления (движение гроздьями параллельных увеличенных трезвучий) с основной темой вступает скрипка соло. Ее материал вновь имеет характер театрального речитатива: это уже не диалог, а монолог героя.

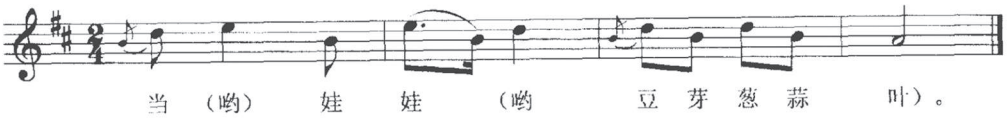
*Четвертая часть* (Presto) — энергичный финал в форме рондо, картина безостановочного хороводного движения. Тема рефрена возникает в сопровождении перезвона колокольчиков, что придает ее звучанию яркий национальный колорит. Череда ярких тем-эпизодов расцвечивает танец новыми тембровыми красками: в первом эпизоде (ц. 44) выделяется сочное звучание меди в сопровождении палочек наньбанци и тарелок из сычуаньской оперы, во втором эпизоде (ц. 49) скрипка и кларнет-пикколо выступают в ансамбле с целой группой ударных (наньбанци, щелевой барабан муюй и сычуаньские тарелки) и т. д. Реминисценция тем предшествующих частей в коде концерта подводит итог происшедшему.

Яркий национальный облик придает концерту использование китайского музыкального материала — прежде всего тем из сычуаньской оперы. Так, в 1 части в качестве главной темы звучит изящная мелодия, связанная с виртуозным жанром *гаоцян* (高腔). Скрипка соло подражает звучанию женского голоса.



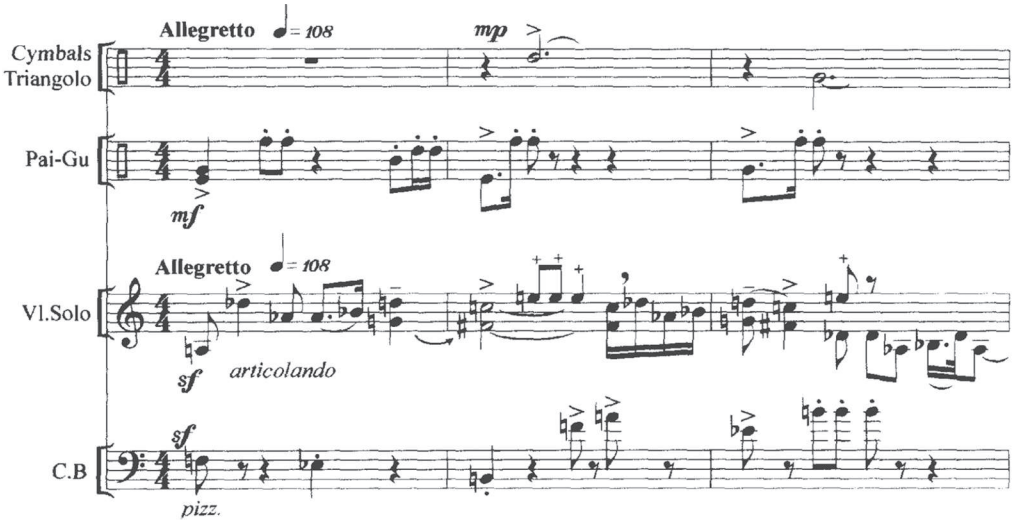

*Пример 1. Главная тема 1 части*

Главная партия 2 части также опирается на фольклорный прообраз. В ее основе лежит интонационно-ритмическая фигура сычуаньской народной песни «Ростки бобов, листья лука и чеснока».




*Пример 2. Сычуаньская народная песня «Ростки бобов…»*

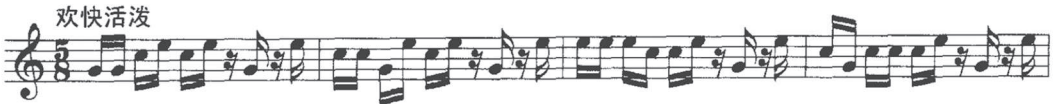
Го Вэньцзин заимствует из этой темы начальную ритмическую фигуру с синкопой и последующим пунктиром, а также мелодическую основу — секундово-терцовый ход.



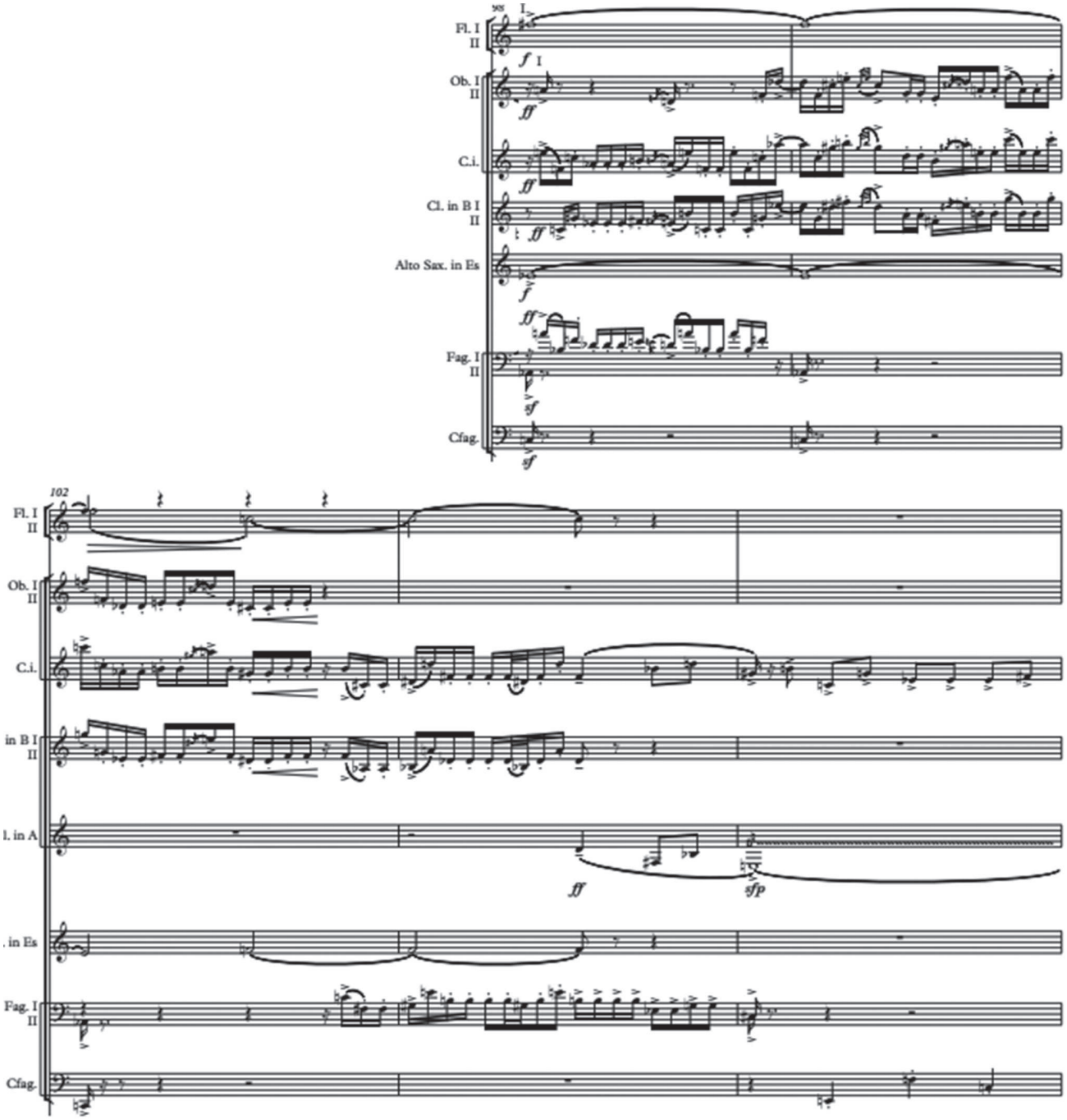

*Пример 3. Главная партия 2 части*

Побочная партия 2 части ритмически и интонационно схожа с народной песней провинции Юньнань «Лунный хоровод» (*пример 4*).

Тема из 2 части концерта более сложна в ладовом отношении, но сохраняет связь со своими фольклорными прообразами (*пример 5*).

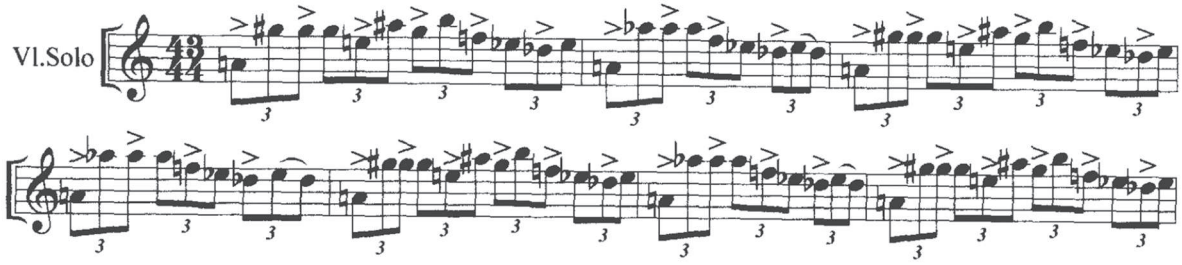



*Пример 4. Юньнаньская народная песня «Лунный хоровод»*




*Пример 5. Побочная партия 2 части*

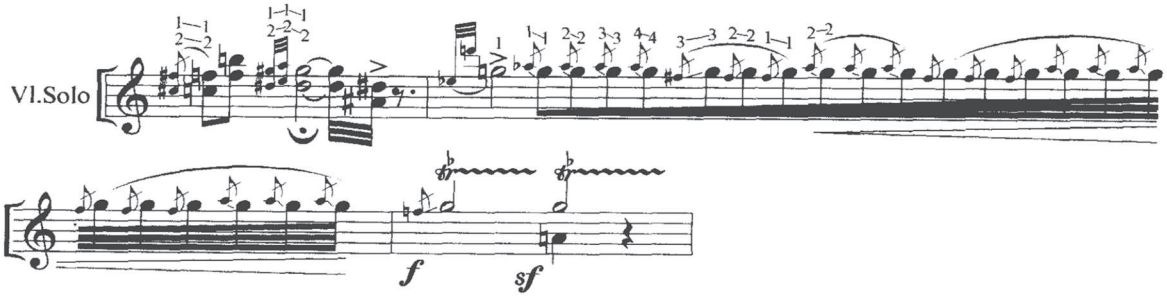
В 4 части композитор обращается к характерной для китайской традиционной оперы ритмоформуле «Люшуй» (西皮流水) — «Льющаяся вода» с характерным для нее энергичным, активным движением, метрической переменностью и акцентированием каждой четверти.




*Пример 6. Тема из 4 части*

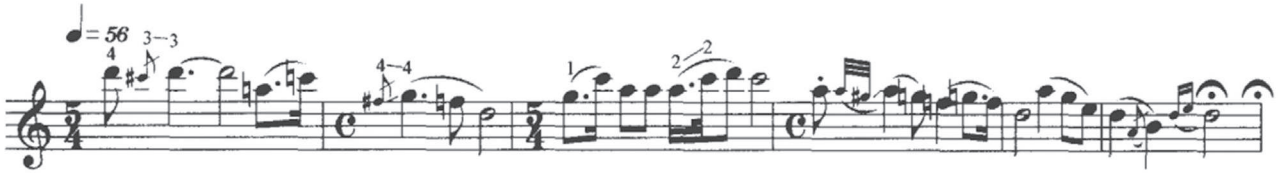
С китайской народной музыкой роднит концерт Го Вэньцзина и обильное использование различных украшений. Опевания, вспомогательные звуки, многократное варьирование одной попевки широко используются в сычуаньском фольклоре. В концерте Го Вэньцзина подобные приемы во множестве встречаются не только в партии солирующей скрипки, но и у деревянных духовых, меди, арфы, ксилофона и т. д.

В партитуре концерта многократно возникает подражание звучанию китайских народных инструментов. Так, в начале 1 части солирующая скрипка, с ее многократными репетициями одних и тех же звуков, имитирует ритмоформулы китайского барабана *логу* (锣鼓), которые в китайском театре сопровождают круговое движение артиста по сцене, как бы усиливая звук его шагов.




*Пример 7. Начальная тема 1 части*

Отдельные фрагменты в партии скрипки напоминают о звучании *хулусы* — китайского народного духового инструмента, широко используемого в музыке южных провинций. Для мелодий, исполняемых на хулусы, характерны форшлаги, предъемы и глиссандо. Мы можем видеть их во 2 части концерта Го Вэньцзина.




*Пример 8. Фрагмент из 2 части*

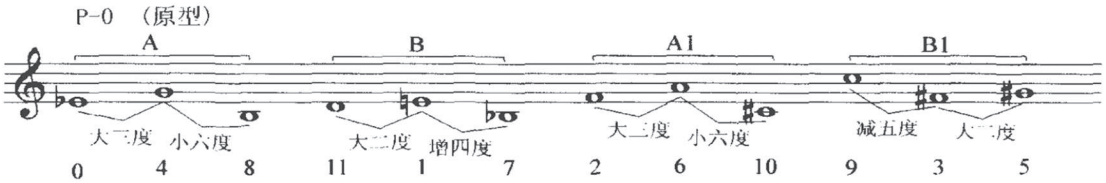
Выбор скрипки в качестве солирующего инструмента в концерте тоже не случаен. У китайского слушателя, знакомого с сычуаньской музыкально-театральной традицией, тембр скрипки ассоциируется не только с голосом певца, но и с «китайской скрипкой» хуцинь — одним из важнейших инструментов в сычуаньской опере *чуаньцзюй*.

Скрипичный концерт «Туюнь» — единственное произведение автора с использованием западной двенадцатитоновой техники: именно так рассматривает это сочинение сам композитор. Для китайской музыки конца XX века характерно активное освоение современных западных композиторских приемов, включая додекафонию. После Культурной ре-

волюции композиторы устремились активно реализовывать ранее закрытые для них возможности. Проблема синтеза новых приемов письма и традиционной музыкальной культуры стала полем исследования для целого поколения китайских музыкантов.

В концерте Го Вэньцзина строгого следования законам додекафонии нет. Как указывают авторы новейшего учебника по современной композиции, «основополагающее изобретение музыки XX века — додекафония — состоит из двух органических компонентов: 1) двенадцатитоновости звукоряда и 2) принципа серии-инварианта. Сами по себе оба компонента могут существовать и отдельно друг от друга» [3, с. 314]. В данном случае мы встречаемся лишь с первым из них — двенадцатитоновым звукорядом. В концерте можно выделить последовательность звуков, которая ложится в основу музыкальной ткани, при этом ее отдельные звуки могут возникать в свободном порядке. Подобная трактовка додекафонии характерна для китайских композиторов 80–90-х г. XX века. Ее можно видеть, в частности, в Первой симфонии Чжу Цзяньэра, где композитор, по его словам, использует «метод костяка-тела», называя серию «костяком», который становится основой для «тела и крови» (свободного повторения звуков серии в процессе развития материала) [2, с. 188].

Рассмотрим сказанное подробнее на примере работы с серией в 1 части концерта Го Вэньцзина. Как указывает сам автор, она состоит здесь из четырех трехзвучных групп [5, с. 47].

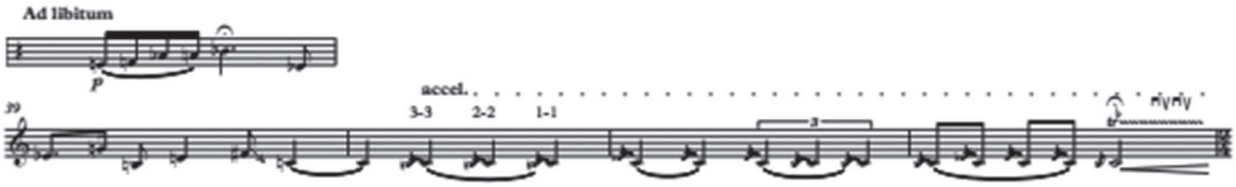



*Пример 9. Двенадцатитоновая последовательность, лежащая в основе концерта*

Базовыми интонациями здесь оказываются увеличенное трезвучие и тритоновый ход. Яркое и напряженное звучание диссонирующих интервалов сообщает музыке яркость и характерную для китайского традиционного театра утрированную интонационную выразительность.

С самого начала 1 части концерта мы видим функционирование ряда как мелодического образования: звуки 1–6 проводятся в виде мелодии у солирующей скрипки, а затем имитируются у труб и альтового саксофона. При этом «фоновые» звуки (педали у других инструментов, а также звуки форшлагов и тремоло у скрипки) не являются частью серии и не возобновляются в том же порядке в дальнейшем звучании музыки. Таким образом, композитор использует здесь принцип интерполяции — «вставку между тонами серийного ряда посторонних звуков» [3, с. 328]. Вместо изложения последующей части серии, у солирующей скрипки, а затем у других инструментов (литавры и бас-кларнет, а затем валторны) имитационно проводится от разных звуков начальный трехзвучный мотив двенадцатитоновой последовательности (интонация увеличенного трезвучия: т. 9–10, 11–12, 13–14). При этом сопровождающие голоса вновь имеют несерийное происхождение.

Проведение второй части серии (звуки 7–12) еще менее строгое. Очередность использования звуков все больше и больше нарушается, по сути превращая серию в 12-тоновый звукоряд. Так, в т. 38–42 (соло скрипки, ad libitum) двенадцатитоновая последовательность проводится целиком, меняя при этом свою интервальную структуру.




*Пример 10. Такты 38–42, соло скрипки*

В этой версии двенадцатитоновой последовательности звуки 2-3-5-6-7 (*F-As-B-Des-Es*) представляют собой пентатонику F — юй. Разбивающий строгое последование ступеней пентатоники 4-й звук (*A*) звучит в качестве шестнадцатой на слабую долю и является проходящим хроматизмом. Как указывает Пэн Чэн, подобная трактовка серийности характерна для китайских композиторов: «китайская додекафония чаще всего выступает как ладовая. Иначе говоря, в звуковысотной серии и музыке проявляется природа системы юнь-гун-дяо. Проявлением ее может быть последовательность звуков тех или иных пентатонических ладов» [2, с. 183].

Таким образом, в Скрипичном концерте Го Вэньцзина «Туюнь» соединение европейских и китайских традиций можно видеть на различных уровнях. Это и выбор инструментального состава (скрипка и симфонический оркестр с дополнительно введенными китайскими ударными инструментами), и музыкальная драматургия (европейские музыкальные формы, насыщенные национальным музыкальным материалом), и трактовка двенадцатитонового метода в русле традиций китайской композиторской школы.

Литература

1. *Медведева Ю. П.* Опера с «китайским акцентом»: о жанровой специфике сицюй // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. ст. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. Т. 1. С. 401–408.
2. *Пэн Чэн*. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб.: Композитор, 2013. 218 с.
3. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
4. Guo Wenjing // Universal music publishing classical [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.umpgclassical.com/en-GB/Composers/G/Guo-Wenjing.aspx (дата обращения: 10.11.2017).
5. 刘云燕 《评郭文景小提琴协奏曲—土韵》 中央音乐学院学报 2004年 第四期 43页. (*Лю Юньянь*. «Обзор скрипичного концерта Го Вэньцзина «Туюнь» // Журнал Пекинской консерватории. 2004. № 4. С. 43–53.)

References

1. Medvedeva, Yu. P. (2016), “Opera with a "Chinese accent": on the genre specificity of sitsuy”, *Muzyka v dialoge kul'tur i civilizacij* [Music in the dialogue of cultures and civilizations], vol. 1, pp. 401–408.
2. Pehn, CHehn (2013), *Ladovaya sistema yun'-gun-dyao i eyo pretvorenie v tvorchestve kitajskih kompozitorov XX veka* [The yun-gun-diao tonality system and its implementation in the works of Chinese composers of the twentieth century], Kompozitor, St. Petersburg, Russia, 218 p.
3. Cenova, V. S. (ed.) (2005), *Teoriya sovremennoj kompozicii* [The theory of modern composition], Muzyka, Moscow, Russia, 624 p.
4. Universal music publishing classical (2017), “Guo Wenjing”, available at: http://www.umpgclassical.com/en-GB/Composers/G/Guo-Wenjing.aspx (Accessed 01.10.2017).
5. Liu, Yunyan (2004), “Comment on Guo Wenjing Violin Concerto — Tu Yun”, *Zhongyang yinyue xueyuan xuebao* [Journal of the Central Conservatory of Music], no. 4, p. 43–53.

© *Донин А. Н., 2017*

УДК 7.035

# *ТЕМА СТРАННИЧЕСТВА В ИСКУССТВЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА*

В статье рассматриваются произведения немецкой живописи и графики эпохи Романтизма (первая половина XIX века), посвященные теме странничества и пейзажным мотивам. Материал систематизирован. Отмечено многообразие его идейно-эмоционального спектра.

*Ключевые слова:* Германия, Австрия, Романтизм, живопись, графика, странничество, пейзаж, символика

Изучая западноевропейскую художественную культуру конца XVIII – начала XIX века, мы обнаруживаем, что ни в одну другую эпоху не соединялись так гармонично различные виды искусства. В частности, как отмечает немецкий исследователь Петер Пютц, «Происходит также сближение композиторов и художников с литературой: Франц Шуберт, Роберт Шуман, Каспар Давид Фридрих, Филипп Отто Рунге проявили себя в этой области творчества» [3, с. 12]. Это сказывалось не только в общности настроений, но и зачастую в использовании одних и тех же тем, сюжетов и мотивов в поэзии, музыке, живописи, графике и скульптуре, причем, по сравнению с другими творческими эпохами, гораздо более многообразным стал в это время идейно-эмоциональный спектр как самих видов искусства, так и отдельных произведений. К сожалению, имена большинства художников, о которых мы будем говорить, в России известны мало, и это своего рода историческая несправедливость.

Одной из общих тем в искусстве немецкого романтизма стала тема странничества. В музыке она едва ли не ярче всего прозвучала в творчестве Франца Шуберта, проходя сквозной нитью через его вокальные циклы («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь») и отдельные песни (например, «Скиталец», «Ночная песнь скитальца»), через одноименную фортепианную фантазию и многие другие его сочинения: недаром Г. М. Коган писал, что, если соната Бетховена — это здание, то соната Шуберта — дорóга [2, с. 238]. Эта тема играла такую же важную роль в искусстве его современников — немецких и австрийских художников. Мы рассмотрим наиболее интересные проявления данного мотива в живописи и графике.

Разумеется, представление о страннике и его пути не могло существовать вне обширного круга образов — прежде всего пейзажных, но не только. «Для романтической живописи полными значения являются прежде всего поэтические изображения природы и ландшафтов, как и литературные образы, почерпнутые из исторического, мифологического и сказочного материала» [8, S. 15]. В 1805 или 1806 году представитель раннего романтизма в Германии Филипп Отто Рунге (1777–1810) написал картину «Отдых на пути в Египет» (Гамбург, Кунстхалле). Этот религиозный сюжет был очень популярен в искусстве немецкого Возрождения, и Рунге во многом следует традиции той эпохи. Но надо сказать, что его картина получила и другое, аллегорическое истолкование — «Утро Востока» [9, S. 30].

Романтики наследуют от культуры Средних веков и Северного Возрождения не столько мрачную фантастику, нередко присущую, например, искусству Грюневальда, сколько вкус к сказочному, характерный для мастеров Дунайской школы. Уход — в реальности или в воображении — на лоно природы был одним из опорных пунктов романтического миропонимания, а также одной из ведущих тем романтического искусства, и в картине Рунге мы видим как бы встречу, соприкосновение взглядов лежащего на земле младенца (согласно христианской иконографии это Иисус) и одного из путти, сидящего среди ветвей цветущего дерева.

Не менее показательны для религиозного варианта темы странничества рисунок Фридриха Оливье (1791–1859) «Христос-пилигрим» (до 1818, Дрезден, Кабинет графики), где фи-

гура Бога-Сына напоминает некоторых персонажей Иеронима Босха, и рисунок его брата Фердинанда Оливье (1785–1841) «Пилигрим на деревенской улице» (1823, там же). К этому же сюжетно-тематическому блоку принадлежат такие произведения, как картина Иоганна Вильгельма Ширмера (1807–1865) «Лесной пейзаж с Товией и ангелом» (Лейпциг, Музей изобразительных искусств), полотно Леопольда Купельвизера (1796–1862) «Шествие волхвов» (1825, Вена, Австрийская галерея) и картина Готлиба Пешеля (1798–1879) «Возвращение Иакова в обетованную землю» (1845, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). В них выражены разные оттенки эмоций и настроений от благоговейной надежды и священного восторга до всеобъемлющего чувства долга и будничной деловитости.

Значительно реже обращались романтики к античной мифологической тематике. Если среди произведений того же Шуберта мы можем найти такие песни, как «Атлант», «Ганимед» или «Прометей», то в изобразительном искусстве им отвечает, пожалуй, только акварель Ф. О. Рунге «Плавание Ариона» (1809, Гамбург, Кунстхалле, *илл. 1*) — поэтичная, но носящая, быть может, излишне декоративный характер.

Мотив странствия естественным образом связан чаще всего с пейзажем. Среди произведений этого рода можно упомянуть рисунок Фридриха Оливье «В дороге» (1811, Мюнхен, Гос. собрание графики), акварель Карла Блехена (1798–1840) «Зимний перевал с монахами» (1833, Мюнхен, Гос. собрание графики), картину Кристиана Моргенштерна (1805–1867) «Северный горный пейзаж» (1836, Гамбург, Кунстхалле) и рисунок Франца Хорни (1798–1824) «Горный пейзаж с рыцарем на коне» (Мангейм, Кунстхалле). Отличаясь друг от друга основными мотивами, эти произведения дополняют общую картину развития романтических тенденций и настроений в художественной культуре Германии и Австрии. Здесь можно отметить эффектные пейзажи Йозефа Антона Коха (1768–1839) — романтические по подбору мотивов, но по форме еще принадлежащие скорее классицизму. Таков, например, его «Шмадрибахский водопад» (1821–1822, Мюнхен, Новая Пинакотека). С подобными картинами в искусство активно вводились образы, связанные с водой, с путешествием по воде. Наряду с уже упоминавшимся «Плаванием Ариона» Ф. О. Рунге, отметим картины Карла Густава Каруса (1789–1869) «Путешествие на шлюпке по Эльбе» (1827, Дюссельдорф, Художественный музей), Антона Делинга (1775–1850) «Праздничное водное путешествие» (1832, Потсдам–Сансуси), и Юхана Кристиана Даля (1788–1857), норвежца по происхождению, «Взморье у острова Рюген вечером после шторма» (1818, Копенгаген, Музей искусств).

Не раз обращался к теме странствий (или хотя бы шествий) Адриан Людвиг Рихтер (1803–1884). Среди его работ привлекает внимание поздняя картина «Свадебное шествие весной» (1847, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Хотя в ней тема странничества трансформируется в мотив прогулки, она вызывает у зрителя исключительно позитивные эмоции — прежде всего при виде веселых детских

*Илл. 1. Ф. О. Рунге. Плавание Ариона*

игр: «Истинное довольство в жизнерадостной наивности ребенка» [5, с. 473]. Однако картины этого мастера дают представление и о другом эмоциональном полюсе. Бурное состояние природы мастерски передано в картине «Маленький пруд в Исполиновых горах» (1839, Берлин, Национальная галерея). Путник — одинокий старик — идет по берегу, и холодный ветер треплет его одежду. Еще один идейно-эмоциональный аспект творчества этого мастера раскрывается в картине «Возвращение арфиста» (1825, Дрезден, Картинная галерея новых мастеров). Это полотно по своему содержанию близко к немецкому фольклору. Оно как бы переносит нас в мир «Сказок братьев Гримм»: старый музыкант, служивший людям в разных землях своей игрой и пением, после долгих странствий возвращается домой, где его ждут, возможно, тепло и уют.

Особо следует отметить творчество художника, бывшего близким другом Шуберта [1, с. 193–197, 254–256, 277–283, 401–403]. Это Мориц фон Швинд (1804–1871). Интересующая нас тема раскрывается в двух его произведениях с одинаковым названием «Прощание на рассвете» — рисунке 1837 года (Берлин, Кабинет графики, *илл. 2*) и картине 1859 года (Берлин, Национальная галерея). Возможно, что рисунок сыграл для картины роль эскиза. Истолкование этих работ не однозначно. Считается, что в них запечатлен момент прощания с отчим домом перед уходом в длительное странствие [10, S. 14–15], но также существует мнение, что эти произведения — как бы перевод на язык визуального искусства слов первой песни из цикла «Зимний путь»: «Чужим пришел, чужим уйду снова» [5, с. 468].

Однако все вышеназванные живописцы, за исключением, может быть, рано умершего Филиппа Отто Рунге, были всего лишь в разной степени талантливыми мастерами, которых невозможно по уровню дарования сравнить с Францем Шубертом. Единственный художник среди немецких романтиков, кого во многих отношениях можно поставить с ним вровень, это Каспар Давид Фридрих (1774–1840). Краткую, но емкую характеристику его творчества дает немецкая исследовательница Ханнелоре Гертнер: «Все сложное, но вместе с тем особенное, широко воздействующее и обогащающее в произведениях Фридриха есть постоянно действующее, тесно переплетенное бытие

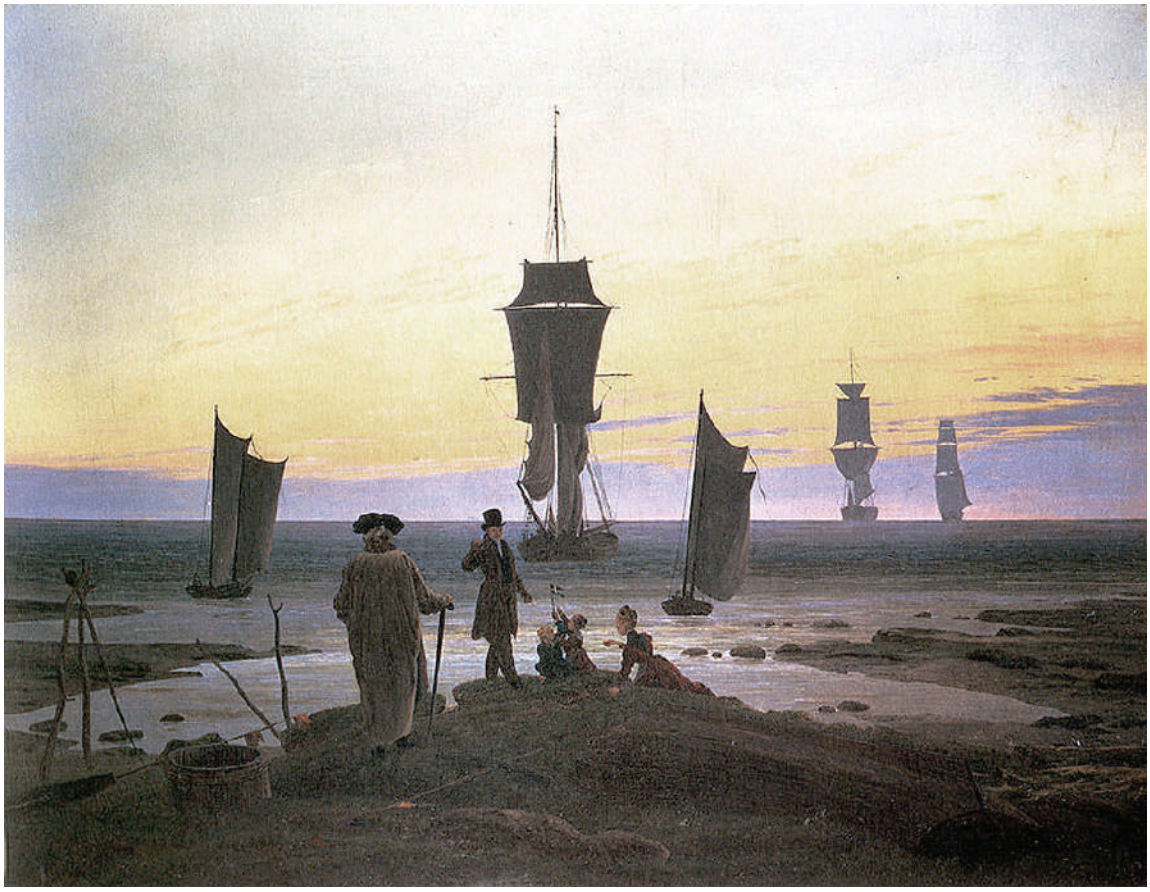
*Илл. 2. М. Швинд. Прощание на рассвете*

сенсуально-реалистических связей с наглядным представлением идей, фиксацией мыслей, возникновением символов и метафор, игрой фантазии и мечты, созданием метаморфоз» [7, S. 141]. Творчество этого мастера явилось, по сути дела, грандиозной аллегорической картиной мира, в которой тема странствий, мотив странничества занимают немалое место. Каспар Давид Фридрих обладал меланхолическим характером и остро переживал проявления всего драматичного в окружающей жизни. Его видение мира, его восприятие и переживание были более узкими, чем у Шуберта, однако в передаче трагического, как и в трактовке мировоззренческих проблем, он был не менее глубок. Знакомство с натурфилософией Генриха Шуберта привело К. Д. Фридриха к представлению о том, что каждый природный феномен должен рассматриваться как открытие Абсолюта [8, S. 95]. Уже первые его живописные работы наделены скрытым символизмом. Как полагал Ф. Шлегель, каждая подлинная картина должна быть иероглифом, божественным символом [6, с. 461]. Но при этом образ человека в произведениях Фридриха нередко противопостав-

лен природе — как в картине «Монах на берегу моря» (1809–1810, Берлин, Шарлоттенбург). «Что прискорбнее, неприютнее — быть единственной искоркой жизни в обширном царстве смерти», — писал об этой картине Клеменс Брентано [6, с. 364]. Ситуация, в которой находится герой этого произведения, может быть понята как итог (возможно, лишь промежуточный) долгого странствия человека по жизни. Подобное истолкование кажется допустимым, а может быть, и единственно верным и в таких картинах К. Д. Фридриха, как «Егерь в лесу» (1812, Билефельд, частное собрание), «Зимний пейзаж» (1811, Шверин, Гос. музей), «Зимний пейзаж с церковью» (Дортмунд, Музей искусства и культуры». Среди других работ отметим «Полярное море» (ок. 1823–1824, Гамбург, Кунстхалле) — картину, известную также под названием «Гибель "Надежды"» (имеется в виду название корабля, зажатого и раздавленного льдами). Данное произведение подводит нас к особо важной теме в творчестве К. Д. Фридриха — к образам корабля, лодки, плавания. «В картинах художника образ корабля чаще всего становится метафорой человеческой жизни, а гавань символизирует начало или конец земного пути», — пишет В. И. Раздольская [4, с. 284]. В системе символики К. Д. Фридриха парус означает веру, а якорь — надежду.

Однако не следует думать, что К. Д. Фридрих был исключительно певцом трагического. В конце 1810-х годов творчество этого мастера становится более просветленным и даже оптимистичным. Негромкие, но светло-мажорные ноты звучат в картине «На паруснике» (1818–1819, СПб, ГЭ), где изображены сам художник и его жена на носу корабля, приближающегося к берегу — это тема радости, возвращения домой. А в картине «Путник над морем тумана» (ок. 1818, Гамбург, Кунстхалле) чувствуется желание человека (это автопортрет художника) не только видеть, но и постигать и, может быть, стать ближе к природе, слиться с ней.

Творческий путь К. Д. Фридриха завершается картиной «Ступени жизни» (ок. 1830, Лейпциг, Музей изобразительных искусств, *илл. 3*). Небо, море, берег, люди и корабли — таковы мотивы этого произведения. Попытки истолковать картину различаются в частностях, но сходятся в том, что это аллегорическая сумма жиз-



*Илл. 3. К. Д. Фридрих. Ступени жизни*

ненного пути самого художника и близких ему людей. И, пожалуй, самое главное: здесь нет ничего трагического — «только мужественное и просветленное приятие неизбежного и надежда на жизнь в новых поколениях» [4, с. 298].

Сейчас никто не может сказать, будет ли у людей XXI века и последующего времени возможность, да и желание, путешествовать так, как их предки, — пешком или на коне, неторопливо, и при этом вглядываясь в окружающее, осмысливая и переживая его. В таких странствиях был свой, особый и неповторимый эмоциональный настрой, своя эстетика. И если мы сегодня почти уже лишены возможности осуществить такие странствия, то музыка и искусство эпохи Романтизма позволяют нам хотя бы в каком-то приближении пережить и почувствовать их утраченную силу — грустную или веселую, трагическую или примиряющую с судьбой.

Литература

1. *Гольдшмидт Г.* Франц Шуберт. М.: Музыка, 1968. 450 с.
2. *Коган Г. М.* Избранные статьи. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1972. 266 с.
3. *Пютц П.* Основные идейно-исторические черты Нового времени // Классицизм и романтизм. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. 1750–1848 / под ред. Р. Томана. Könemann, 2001. С. 6–13.
4. *Раздольская В. И.* Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм. СПб.: Азбука-классика, 2005. 368 с.
5. *Раух А.* Классицизм и романтизм в европейской живописи // Классицизм и романтизм. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. 1750–1848 / под ред. Р. Томана. Könemann, 2001. С. 318–479.
6. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст. и комм. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1987. 736 с.
7. *Gärtner H.* Caspar David Friedrich. Festrede anläßlich der 200. Widerkehr seines Geburtstages 1974 // Caspar David Friedrich. Leben. Werk. Diskussion. Berlin: Union Verlag, 1977. S. 136–147.
8. *Geismeier W.* Die Malerei der deutschen Romantiker. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1984. 497 S.
9. *Hinz S.* Philipp Otto Runge. Berlin: Kunst und Gesellschaft, 1977. 48 S.
10. Moritz von Schwind. Mit einer Einführung von V. Rurhenberg. Leipzig: Seemann Verlag, 1957. 16 S.

References

1. Goldschmidt, G. (1968), *Franz Schubert* [Franz Schubert], Moscow, Russia, 450 p.
2. Kogan, G. M. (1972*), Isbrannye stat'i* [Select articles], Vol. 2, Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia, 266 p.
3. Pütz, P. (2001), “Basic ideologic-historical characteristics of New Time”, *Klassizism i romantism. Architektura. Skulptura. Shivopis'. Risunok*. 1750–1848, Toman, R. (ed.), Köln, Germany, p. 6–13.
4. Rasdolskaja, V. I. (2005), *Evropejskoje iskusstvo XIX veka. Klassizism, romantism* [European art of 19 century. Classicism, Romanticism], St. Peterburg, Russia, 368 p.
5. Rauch, A. (2001), “Classicism and romanticism in European painting”, *Klassizism i romantism. Architektura. Skulptura. Shivopis'. Risunok.* 1750–1848. Köln, Germany, p. 6–13.
6. Mihajlov, A. V. (ed.) (1987), *Estetika nemetskich romantikov* [Aesthetics of the Germanic romantics], Moscow, Russia, 736 p.
7. Gärtner, H. (1977), “Caspar David Friedrich. Festrede anläßlich der 200. Widerkehr seines Geburtstages 1974”, *Caspar David Friedrich.* Leben. Werk. Diskussion, Berlin, Germany, p. 136–147.
8. Geismeier, W. (1984), *Die Malerei der deutschen Romantiker*, Dresden, Germany, 497 p.
9. Hinz, S. (1977), *Philipp Otto Runge,* Berlin, Germany, 48 p.
10. *Moritz von Schwind* (1957), Mit einer Einführung von V. Ruthenberg, Leipzig, Germany, 16 p.

# Рецензии

© *Левая Т. Н., 2017*

УДК 78.02

## *ОТЗЫВ НА КНИГУ ЮЛИИ СЕРГЕЕВНЫ ВЕКСЛЕР «О КОМПОЗИЦИОННОМ ПРОЦЕССЕ АЛЬБАНА БЕРГА»*

Данная статья является рецензией на книгу Ю.С. Векслер «О композиционном процессе Альбана Берга».

Книга расценивается как углубленное научное исследование, дополняющее изданную в 2009 году монографию «Альбан Берг и его время». Отмечена историко-биографическая и теоретико-методологическая ценность работы, которая вводит в научный обиход большой корпус рукописных источников и автографов композитора и знакомит читателей с особенностями композиционного процесса Альбана Берга на всех его стадиях — от возникновения замысла до авторского анализа.

*Ключевые слова:* Альбан Берг, композиционный процесс, структура, метротектонизм, скрытая программа

Книга Юлии Сергеевны Векслер представляет собой капитальный труд, посвященный музыкально-технологическим аспектам творчества Альбана Берга, а именно — особенностям его композиционного процесса. Она воспринимается как существенное дополнение к изданной в 2009 году монографии, на этот раз знакомя читателей с композиторской «кухней» венского мастера — начиная с предпосылок возникновения его замыслов и кончая авторским анализом уже созданных и записанных произведений. Исследование, безусловно, открывает новую страницу в отечественном берговедении, впервые вводя в научный обиход большой корпус рукописных источников и автографов композитора. Историко-биографическая ценность труда связана также с описанием судьбы отдельных замыслов Берга и раскрытием «эзотерических тайн» его произведений (особенно таких, как Лирическая сюита — здесь автор существенно обновляет и углубляет имеющиеся научные изыскания). С другой стороны, очевидна теоретико-методологическая ценность исследования и возможность использования его данных применительно к иному материалу. Это и анализ научно-теоретических предпосылок берговского метода (включая серийность и метротектонизм), и предлагаемая автором типология рукописей композитора, и стенографический способ нотной записи («невменное письмо»), и многое другое. При всей краткости и компактности изложения, Юлии Сергеевне удается ввести творчество Берга в соответствующий историко-культурный контекст, а также осветить некоторые важные вопросы, касающиеся музыкального «структурализма» XX века (таково, например, сравнение сторонников серийного метода с неоклассиками). В работе привлечен обширный корпус научной литературы, как русской, так и особенно иностранной, что лишний раз свидетельствует о соответствии ее самым высоким мировым стандартам.

© *Савенко С. И., 2017*

УДК 78

# *ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ОТРАЖЕНИЯХ. РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ ЛЕВОЙ Т. Н. «ДВАДЦАТЫЙ ВЕК В ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ»*[1]

В статье представлен отзыв о новой книге Т. Н. Левой — известного музыковеда, автора многочисленных публикаций об отечественной и зарубежной музыке. Определены основные исследовательские направления, отмечена актуальность и высокая научная значимость издания.

*Ключевые слова:* Т. Н. Левая, русская музыка, музыковедение, двадцатый век

Т. Н. Левая начинала свой путь на исследовательском поле зарубежной музыки XX века. Ее кандидатская диссертация была посвящена инструментальному творчеству Хиндемита, и написанная в соавторстве с О. Т. Леонтьевой книга «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» (1974) не утратила актуальности, тем более что по сию пору она остается единственной русской монографией о композиторе. Позднее центром исследований Левой стала эпоха Серебряного века и творчество А. Н. Скрябина. Богатый научный материал был обобщен автором в двух монографиях: «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991) и «Скрябин и художественные искания XX века» (2007). Книги не только обозначили круг музыковедческих интересов ученого, но и определили важнейший принцип научного метода: материал всегда рассматривается Т. Н. Левой в масштабном культурно-историческом контексте, как часть общих процессов эволюции искусства и общества. Во многом по этой причине труды Т. Н. Левой приобрели известность не только среди коллег-музыкантов, но и в более широкой искусствоведческой среде. Стоит напомнить, что Т. Н. начинала свои исследования во времена, когда и музыка начала XX века, и ее авторы пребывали почти в полном забвении — лишь Скрябин был здесь исключением, да и то относительным. Само слово «Серебряный век» только начинало входить в отечественный научный лексикон, заменив советский ярлык «позорное десятилетие», теперь, к счастью, позабытый. Книги Левой естественно вписались в общекультурное направление исследовательского «бума», связанного с освоением художественного и философского наследия эпохи, одной из самых блестящих в истории русского искусства.

Параллельно этому появлялись новые статьи Т. Н. Левой, чаще всего написанные на основе публичных выступлений — докладов и лекций. Здесь тоже были свои любимые герои — Д. Шостакович, работы о котором позднее составили сборник «Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче» (2013), Прокофьев, Рахманинов, а также композиторы следующих поколений, советских и постсоветских времен: Г. Канчели, С. Губайдулина, В. Сильвестров, С. Беринский, не считая многих других, музыка которых обсуждалась Левой в обобщающих проблемных статьях. Сегодняшнее актуальное искусство всегда интересовало исследовательницу, и венцом этой линии ее творчества стал масштабный коллективный труд — «История отечественной музыки второй половины XX века» (2005). Его новаторская концепция была полностью разработана Т. Н. Левой, ей же принадлежит Предисловие и одна из обобщающих глав. Книга была создана как вузовский учебник нового поколения и заняла достойное место в ряду подобных изданий прошлого десятилетия.

Новый труд подводит итоги творческих достижений выдающегося музыковеда, намечая и некоторые новые перспективы. Само ее название выразительно акцентирует взаимосвязь эпохи и ее художественного содержания: мотив зеркала подразумевает множественность отражений, уходящих в бесконечность.

В основу первой части книги положены материалы упомянутой выше монографии 1991 года, однако «время действия» названо теперь в титуле с полной определенностью: «Эпоха Серебряного века в музыкальных отражениях». Ранняя монография существенно переработана и расширена, теперь здесь больше событий, лиц и имен. Расширена и череда разделов, где

каждый имеет точное и выразительное имя, складывается в мозаику, за которой встает целостный образ эпохи. За прошедшие четверть века появились многочисленные материалы и публикации, в том числе и у самой Т. Н. Этот новый пласт исследований учтен и переработан автором. Однако основные положения книги 1991 года выдержали проверку временем и доказали свою полную состоятельность. Поэтому культурно-исторические характеристики, в свое время впервые предложенные Т. Н. Левой применительно к музыке, в новой книге сохранены и обогащены. Но облик символизма предстает более сложным и многогранным благодаря новым разделам, например, о братьях Метнерах («Парадоксы охранительства в русском символизме»). Подробно рассматриваются новации скрябинского «Прометея» в перспективе их будущей судьбы («Рождение серийности из духа синестезии» — отметим здесь отголосок названия знаменитой книги Фридриха Ницше, весьма уместный в символистском контексте). Музыкальные параллели с кубофутуризмом, заявленные Т. Н. Левой в книге 1991 года, теперь дополнительно конкретизированы в главе «Артур Лурье и петербургский авангардный миф». Новые ракурсы присутствуют и в рассуждениях о «прекрасной ясности» в ее петербургском и московском варианте, и в повествовании о дягилевских сезонах и синтезе искусств. И хотя в предисловии Т. Н. Левая отмечает избирательность материала своей книги, а также отсутствие притязаний на систематичность, первая часть труда создает у читателя впечатление энциклопедического охвата материала. При этом сам текст лишен всякого оттенка догматизма, он свободно дышит и легко воспринимается. Литературная манера автора пластична и непринужденна, и в стилистическом отношении книга безупречна: ее лексика полностью отвечает предмету повествования.

Вторая часть, озаглавленная «Русское – советское – постсоветское», на первый взгляд более пестра по своему составу. В нее вошли отдельные статьи об отечественной музыке, написанные Т. Н. Левой в разное время и по разным поводам. Но и здесь присутствует внутреннее единство, та самая «сверхтема», которая пронизывает всю книгу. Она выходит на поверхность в проблемных статьях, таких как «Время и пространство поздней советской музыки» или «Традиции concerto grosso в композиторском творчестве 1960–1970-х годов», где автор прямо говорит об атмосфере эпохи, о глубинных процессах, определяющих облик музыкального искусства. Но «духи времени» дают о себе знать в любой из статей, независимо от ее темы и масштаба. За частными проблемами, вроде критического освещения на родине творчества Рахманинова или рецепции музыки Хиндемита в советской России, вырисовывается образ места и времени, в котором существует музыка и ее автор. Отметим в этой связи склонность Т. Н. Левой к жанру «двойного портрета», устанавливающего определенную систему исследовательских координат: здесь могут встретиться друзья (Прокофьев и Мясковский), и просто современники (Шостакович и Бахтин), и, по сути, антагонисты (Шостакович и Прокофьев) и, казалось бы, совсем далекие творческие личности (Сильвестров и Моцарт, сопоставлению которых посвящена одна из лучших статей всей книги).

В собрание вошло, разумеется, далеко не все, что вышло из-под пера Т. Н. Левой. Об этом можно судить по солидному списку трудов, помещенному в конце книги. Вместе с будущими трудами материала достанет, по меньшей мере, еще на один том.

Книга Т. Н. Левой прекрасно издана, и ее внешний вид уникален для музыковедческой и вообще специальной литературы. Текст тщательно выверен, дизайн безупречен и изыскан, есть настоящий твердый переплет и суперобложка. Издательство им. Н. И. Новикова, выпустившее книгу, известно высокими достоинствами своей продукции, и очень радует, что его начала привлекать музыкальная тематика.

Примечания

[1] СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. 424 с., илл.

## SUMMARY

**Petri E. «The beautiful Müllerin» by F. Schubert – W. Muller, in the context of German culture.** The article discusses the influence of the background knowledge on perception by a recipient of a musical work from an «alien» culture. The article registrates a connection of the lyrics of «The beautiful Müllerin» with the genres and symbols of a German folk song. There is genre modulation in the vocal cycle.

*Key words:* Ständelieder, the symbols of the ballads, background knowledge

**Vasiltsova S., Kozhevnikova A. The barrel organ player by F. Schubert in the newest composer's versions.** The article is devoted to the research of the barrel organ player's image from the vocal cycle «Winter journey» in compositions by L. Desyatnikov and E. Nizamov. Principals of work with borrowed material by modern composers are examined.

*Key words:* L. Desyatnikov, E. Nizamov, Kremer, «Winter journey», comment, gesture, post modernism

**Medvedeva Yu. At the origins of the romantic East: F. Schubert's opera «Fierrabras».** In the opera «Fierrabras» and the songs of 1821–1823 Schubert opens the sphere of the East for romantic music. He outlines the characteristic for his era approach to its implementation: to emphasize lyrical emotions, not striving for the depiction of the «local coloring».

*Key words:* Schubert, opera, Fierrabras, romanticism, East, exoticism

**Galkin A. Images of nature in creativity of Mahler and Schubert: dialogues through decades.** The article is devoted to the analyses of images of nature in the symphonies of Gustav Mahler and their prototypes in chamber and vocal lyrics of Franz Schubert. The author comes to the conclusion that Mahler inherits Schubert's principals of nature images embodiment, rethinking and enriching this sphere at that.

*Key words:* Mahler, Schubert, chamber and vocal lyrics, images of nature

**Veksler Yu. S. Ernst Krenek's Schubertianism**. The article discusses the reception of creativity and composer's personality of Schubert in the literary and musical heritage of Ernst Krenek. «The image of Schubert» was reconstructed on the basis of the memoirs «Im Atem der Zeit», as well as of the articles about Schubert from different years. It is also reflected in Krenek's musical compositions («Reisebuch aus den Österreichischen Alpen») and at the finale of the piano Sonata in C-dur by Schubert.

*Key words:* Ernst Krenek, Franz Schubert, retrospectivism, neo-romanticism, Austrian tradition

**Pridanova E. Debussy and the phenomenon of corporeality in the musical culture on the turn of the XIX–XX centuries.** Debussy's creativity was viewed in the article in the context of musical culture on the turn of the XIX–XX centuries in the aspect of the «corporeality phenomenon». The attention of the author is focused on rethinking the problem of traditional correlation of physical and rational in the nature of a man and the reflection of new ideas in musical aesthetic of the French master.

*Key words:* Debussy, body phenomenology, systematic and semiotic method, culture on the turn of the XIX–XX centuries

**Shefova E. «The story of Saint Therese, the Child Jesus and the Holy Face» A. N. Tcherepnin: hagiographic Canon in music.** The article is devoted to the iconic work of A. N. Tcherepnin «The Story of Saint Therese, the Child Jesus and the Holy Face», the genre and compositional structure of which follows the literary hagiographic Canon-BIOS. The author considers the cycle within the hagiographic tradition, identifies the system of symbols, introduces the concept of «expression».

*Key words:* immigrants, Teresa Lisitskaya, symbol, image, hagiography, Canon

**Barsova I. Igor Vladimirovich Sposobin.** The article is devoted to the outstanding musician and scientist I. V. Sposobin whose activity was an important milestone in the development of our native musical science. The article is based on the text for the radio program broadcasted on the radio station «Orpheus» on November 7, 2017.

*Key words:* I. V. Sposobin, teacher, theory of music, harmony, composition

**Zheng Jing. On the question of the regional specificity of compositions for the erhu (on the example of the Qin school).** The article introduces the specifics of the creative erhu schools in China in the $20_{th}$ century. The factors that influence the formation of the musical style of compositions for the erhu in a certain region of the country are examined on the example of the Qin school.

*Key words:* Chinese musical culture, erhu, Qin school

**Mu Quanzhi. The combination of European and national in Concerto for Violin and Orchestra of Guo Wenjin «Tuyun».** Guo Wenjin's violin concerto «Tuyun» is based on combination of European and Chinese traditions. This is revealed on the level of instrumental membership, musical dramaturgy, as well as in interpretation of the twelve-tone method.

*Key words:* Guo Wenjin, violin concerto, Chinese music

**Donin A. The theme of wandering in the art of German Romanticism.** Compositions of German painting and graphics of the Renaissance epoch (the first half of the XIX century) devoted to the theme of wandering and landscape motives are examined in the article. The material was systematized. Variety of its ideological and emotional spectrum was pointed out.

*Key words:* Germany, Austria, Romanticism, painting, graphics, wanderings, landscape, symbolism

**Levaya T. Review of the book by Yuliya Sergeyevna Veksler «About Alban Berg's compositional process».** This article is a review of the book by Yuliya Sergeyevna Veksler «About Alban Berg's compositional process». The book is viewed as a deep scientific research supplementing the monograph «Alban Berg and his time» issued in 2009. The work is of historical and biographical as well as theoretical and methodological value. It enables the use of a large amount of manuscripts and composer's autographs in the scientific work and acquaints the readers with peculiarities of Alban Berg's compositional process at all its stages beginning with the emergence of the idea till the author's analysis.

*Key words:* Alban Berg, compositional process, structure, microtectonics, implicit program

**Savenko S. Native culture in musical reflections. Review of the book by Levaya T. «The XX century in the mirror of Russian music».** The article presents the review of the new book by Levaya T. N. — famous musicologist, author of numerous publications about native and foreign music. The main research trends were defined; relevance as well as high scientific value of the publication were marked.

*Key words:* T. Levaya, Russian music, musicology, the XX century

## Авторы номера

**Барсова Инна Алексеевна**, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
**Barsova I.**, Doctor in Arts History, Honorary Artist of the Russian Federation, Professor of Theory of Music Department of Moscow state conservatory named after P. I. Tchaikovsky
***E-mail:*** barsovaia@mail.ru

**Васильцова Светлана Михайловна**, студент композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
**Vasiltsova S.**, student of the Composition and musicology Department of Nizhny Novgorod state conservatory named after Glinka
***E-mail:*** vasiltzova.sweta@yandex.ru

**Векслер Юлия Сергеевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
**Veksler Y.**, Doctor in Arts History, Professor of the History of Music Department, Nizhny Novgorod state Conservatoire named after M. I. Glinka
***E-mail:*** wechsler@mts-nn.ru

**Галкин Андрей Анатольевич**, аспирант кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
**Galkin A.** Post-graduate student of Theory of Music Department, Nizhny Novgorod state conservatory named after Glinka
***E-mail:*** galki.andrei2011@yandex.ru

**Донин Александр Николаевич**, доктор искусствоведения, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
**Donin A.**, Doctor in Arts History, Professor of Philosophy and Aesthetics Department, Nizhny Novgorod state conservatoire named after Glinka
***E-mail:*** an-donin@mail.ru

**Левая Тамара Николаевна**, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, профессор
**Levaya T.**, Doctor in Arts History, Head of the History of Music Department, Nizhny Novgorod state conservatoire named after M. I. Glinka
***E-mail:*** levgez@mail.ru

**Медведева Юлия Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, доцент Института музыки Чунцинского педагогического университета (КНР)
**Medvedeva J.**, PhD in Arts History, Associate Professor of the History of Music Department of the Nizhny Novgorod State conservatory named after Glinka
中国重庆师范大学音乐学院
***E-mail:*** jul-medvedeva@yandex.ru

**Му Цюаньчжи**, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
**Mu Quanzhi**, Post-graduate student of History of Music Department of Nizhny Novgorod State conservatory named after Glinka
***E-mail:*** muquanzhi@yandex.ru

**Кожевникова Анастасия Романовна**, студент композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Kozhevnikova A., student of the Composition and musicology Department of Nizhny Novgorod state conservatory named after Glinka
***E-mail:*** nota_7@mail.ru

**Петри Эльвира Корнеевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель Арзамасского музыкального колледжа
**Petri E.**, PhD in Arts History, teacher of Arzamas musical college, Nizhny Novgorod region
***E-mail:*** e-petri@mail.ru

**Приданова Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, заместитель декана по аспирантуре и ассистентуре-стажировке, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
**Pridanova E.**, PhD in Arts History, Vice-Dean for Post-Graduate Department, Assistant Professor of the Department of Music History of Nizhny Novgorod state Glinka conservatoire
***E-mail:*** epridanova@yandex.ru

**Савенко Светлана Ильинична**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор
**Savenko S.** Doctor in Arts History, leading researcher of history of music Sector, State Institute of arts criticism, professor
***E-mail:*** savenkosi@mail.ru

**Чжэн Цзин**, секретарь совместных образовательных программ КНР и иностранных государств Института музыки Хунаньского педагогического университета (Чанша, КНР)
**Zheng Jing**, Secretary of the Chinese-foreign joint educational project office, Music Institute of Hunan Pedagogical University (Changsha, China)
***E-mail:*** 392515060@qq.com

**Шефова Елена Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Института культуры и искусства Липецкого государственного педагогического университета им. П. П. Семенова-Тян-Шанского
**Shefova E.**, PhD in Arts History, Assistant Professor of the Department of Musical training and socio-cultural projects, Institute of culture and arts of State Pedagogical University named after P.P. Semenov-Tyan-Shansky (Lipetsk)
***E-mail:*** shefova_e@mail.ru

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2017–2018 учебном году:**

1. Кафедра специального фортепиано: профессор (спец. класс: ф-но, 0,5 ст.); профессор (спец. класс: ф-но, 0,85 ст.); профессор (спец. класс: ф-но, история исп. иск-ва, проблемы совр. пианизма, изучение реп. вш, 1 ст.); профессор (спец. класс: ф-но, история ниж. муз. культуры, 0,75 ст.); профессор (спец. класс: ф-но, история исп. стилей, 0,95 ст.); профессор (спец. класс: ф-но, 1 ст.); профессор (спец. класс: ф-но, 0,9 ст.); доцент (спец. класс: ф-но, 1 ст.);
2. Кафедра деревянных духовых инструментов: ст. преподаватель (спец. класс: флейта, конс. анс. иск-во, изуч. партий орк. реп-ра, 0,85 ст.);
3. Секция органа и клавесина: ст. преподаватель (ист. исполн. иск., клавесин, конц. класс, конц. практика, генерал-бас, 0,8 ст.); ст. преподаватель (осн. устр. органа, импровизация, кам. анс., орган, 0,5 ст.);
4. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: профессор (спец. класс: туба, история исп. иск-ва, совр. реп-р, ист. муз. пед., методика, изуч. партий орк. реп-ра, 0,72 ст.); доцент (спец. класс: труба, конц. ансамб. иск-во, изучение конц. реп-ра, 0,39 ст.); доцент (спец. класс: труба, конц. ансамб. иск-во, изучение конц. реп-ра, 0,42 ст.); ст. преподаватель (спец. класс: ударные, конц. ансамб. иск-во, изучение конц. реп-ра, 0,5 ст.); профессор (спец. класс: ударные, конц. ансамб. иск-во, изучение конц. реп-ра, история исп. иск-ва, методика, 0,5 ст.); профессор (спец. класс: валторна, конц. ансамб. иск-во, 0,3 ст.);
5. Кафедра народных инструментов: профессор (спец. класс: аккордеон, ансамбль, изучение реп-ра ВШ, методика, 1 ст.); профессор (оркестровый класс, 0,25 ст.); профессор (спец. класс: баян, ансамбль, методика, 1 ст.); ст. преподаватель (спец. класс: домра, изучение конц. реп-ра, 0,77 ст.); доцент (спец. класс: баян, ансамбль, изучение конц. реп-ра, 0,5 ст.); доцент (спец. класс: гитара, история исп. иск-ва, ансамбль, 1 ст.); профессор (дирижирование, 1 ст.); доцент (спец. класс: баян, ансамбль 0,48 ст.); ст. преподаватель (спец. класс: домра, совр. реп-р ОРНИ, ансамбль, 0,6 ст.);
6. Кафедра сольного пения: профессор (сольное пение, 1 ст.); профессор (сольное пение, 0,48 ст.); профессор (сольное пение, кам. пение, 0,15 ст.); доцент (сольное пение, изучение конц. реп-ра, 0,36 ст.); доцент (сольное пение, 0,4 ст.); профессор (сольное пение, 0,64 ст.); профессор (сольное нар. пение, ансамбл. пение, изуч. конц. реп-ра, 1 ст.); ст. преподаватель (сольное пение, история вок. иск-ва, изучение конц. реп-ра, 0,4 ст.); профессор (сольное пение, методика, 1 ст.); доцент (сольное пение, 0,12 ст.); профессор (сольное пение, 0,45 ст.); доцент (сольное пение, 1 ст.); доцент (кам. пение, 0,46 ст.);
7. Кафедра музыкального театра: доцент (актерское м-во, сольное пение, вок. класс, 0,5 ст.); профессор (танец, 1 ст.); ст. преподаватель (сольное пение, 0,48 ст.); ст. преподаватель (сольное пение, 0,48 ст.); профессор (сцен. речь, 0,65 ст.); преподаватель (сцен. речь, 0,9 ст.); доцент (актерское м-во, 0,5 ст.); ст. преподаватель (актерское м-во, 0,5 ст.);
8. Кафедра хорового дирижирования: профессор (спец. класс: дирижирование, 1 ст.); профессор (спец. класс: дирижирование, 1 ст.); профессор (спец. класс: дирижирование, 0,5 ст.); доцент (спец. класс: дирижирование, 0,88 ст.); профессор (спец. класс: дирижирование, 1 ст.); доцент (дирижирование, чт. хор. парт., работа с хором, пед. практика, 0,7 ст.);
9. Кафедра истории музыки: зав. кафедрой (0,1 ст.); профессор (ИРМ, спец. класс: музыковедение 1 ст.); профессор (спец. класс: музыковедение 0,1 ст.);
10. Кафедра композиции и инструментовки: ст. преподаватель (чт. пар., м-во арт. муз. театра, инструментовка, совр. муз. театр, 1 ст.);
11. Кафедра музыкальной журналистики: профессор (муз. журналистика, основы муз. радиожурналистики, основы лекторского мастерства, основы науч. исс., методика преп. проф. дисциплин, 1 ст.); доцент (муз. журналистика (радио), практика радиожурналистики, практика редактирования радиопрограмм, 0,3 ст.); профессор (ист. и теор. журналистики, основы риторики, основы науч. исс., муз. журналистика (ТВ), методология лит. редактирования ТВ, 0,5 ст.); доцент (ист. театра, ист. иск-ва, связи с общественностью, основы теории коммуникации, 0,5 ст.); ст. преподаватель (звук-ра, звук. в студии, специф. звук-ры на радио и тв, постпродакшн, 1 ст.);
12. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: ст. преподаватель (комп. аранж., звук-ра, звук. в студии, слух. анализ, осн. аранж., 1 ст.);

13. Кафедра музыкально-информационных технологий: зав. кафедрой (0,1 ст.); профессор (муз. информатика, компьют. набор нотн. текстов, эл. муз. инстр., 0,65 ст.);
14. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: ст. преподаватель (муз. исп-во, изуч. пед. реп-ра, психол. адаптация муз., 1 ст.); доцент (муз. исп-во, развитие форт. техники, исп. музыки барокко, 0,5 ст.); ст. преподаватель (изуч. пед. реп-ра, осн. научн. иссл. 1 ст.);
15. Кафедра философии и эстетики: зав. кафедрой (0,1 ст.); профессор (эстетика, 0,5 ст.); доцент (ист. иск-ва, эстетика, 0,78 ст); профессор (философия, 0,71 ст.); профессор (ист. лит-ры, ист. рус. и заруб. лит-ры, 0,3 ст.); профессор (история, осн. гос. культ. политики РФ, 0,5 ст.); ст. преподаватель (рус. яз. и к. речи, истор. рус. и заруб. лит-ры, 0,3 ст.);
16. Секция физического воспитания и БЖ: доцент (физ. культура, 1 ст.); доцент (БЖ, 0,35 ст.); ст. преподаватель (физ.культура, 0,5 ст.).

**2. Квалификационные требования к претендентам**:
Высшее профессиональное образование и опыт работы по специальности не менее 5 лет. При наличии ученой степени, почетного звания, звания лауреата всероссийского или международного конкурса — без предъявления требований к стажу работы.
**3. Место (адрес) приема заявлений для участия в конкурсе:**
г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», приемная ректора.
**4. Срок приема заявлений** — со дня публикации в журнале и на сайте Нижегородской консерватории (http://nnovcons.ru/) и до 12 февраля 2018 года 10 ч. 00 м.
**5. Место и дата проведения конкурса:**
г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки», аудитория № 306, в 16 часов 00 мин. по графику заседания Ученого совета ННГК в марте – апреле 2018 г.
Контактные телефоны — (831) 419 40 15, 419-40-56.