

Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В. Собинова  
Международный Центр  
комплексных художественных исследований

## Диалог искусств и арт-парадигм

*Статьи. Очерки. Материалы*

**Том 55**

*По материалам X Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART X»*

**30 декабря 2022 года**

**Художественная картина мира**

**Саратов, 2023**

ББК 85.03(0)  
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В. Собинова

**Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том 55: по материалам X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X». Художественная картина мира. 30 декабря 2022 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 352 с.

**ISBN 978-5-94841-602-1 (Т. 55)**

**ISBN 978-5-94841-314-3**

В пятьдесят пятом томе предлагаемого альманаха представлен десятый блок статей российских и зарубежных участников X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART X»), который проводился 30 декабря 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинов. Данный том выводит в смысловое пространство, обычно обозначаемое в нашем альманахе как *художественная картина мира*. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-602-1 (Т. 55)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова, 2023

*Александр Демченко (Саратов)*

## **Картина мира начала XX века. Очерк пятый**

*В серии вступительных очерков, составляющих большой обзор, посвящённый художественной картине мира начала XX века, выполненный на материале отечественного музыкального искусства данного исторического периода, были опубликованы Очерк первый (Том 28), Очерк второй (Том 29), Очерк третий (Том 45) и Очерк четвёртый (Том 54).*

Важнейший канал движения к истокам бытия был связан с идеей открытия мира, с его заново переживаемым познанием и с начальными ступенями человеческой самореализации в нём.

Ситуация начала века как времени становления нового мира по ряду своих признаков складывалась в нечто, живо напоминавшее период рождения и детства восходящей эпохи. Её подспудное вызревание уже с конца XIX столетия вызывало всё более настойчиво заявлявшее о себе ощущение как бы впервые открываемого мира и побуждало искусство всё чаще портретировать молодое поколение, выходящее на авансцену бытия.

Примечательно, что именно в эти годы определённое распространение получил упоминавшийся в Главе первой сугубо специфический мотив животворного томления накануне появления нового. Чаще всего он развивался в соприкосновении с пантеистической образностью, как бы передавая процесс вынашивания плода в чреве матери-природы. Это могло представлять в завуалированной и довольно абстрагированной форме (допустим, в симфонической поэме А.Скрябина «Прометей») или в виде косвенного намёка (в симфонической поэме Р.Глиэра «Сирены»), но временами воспроизводилось и в физиологически обнажённом качестве, напоминая родовые схватки и момент исторгания нового существа (II часть Третьей симфонии Р.Глиэра и отдельные эпизоды балета И.Стравинского «Весна священная»).

Конечно, во многом всё подобное было результатом интуитивного постижения объективной реальности, однако существуют свидетельства, говорящие хотя бы о частичном присутствии осознанного подхода со стороны композиторов. Можно напомнить строку из программного четверостишия в Пятой сонате А. Скрябина: «*Утонувшие в тёмных глубинах... жизни зародыши*». По свидетельству Р. Роллана, И. Стравинский, касаясь России начала XX века, говорил о ней, как стране, «*беременной зародышами новых идей*» [216, 22].

Итак, на авансцене бытия появляется новое существо, как бы находящееся на начальных ступенях своей самореализации и словно заново открывающее для себя окружающий мир. Всё, что было связано с отображением его жизни в амплитуде от младенчества до молодости, объединим обозначением *юношеская тематика*. Присовокупим к этому и слово *infante* (итал. *юноша*), поскольку производное от него понятие *инфантилизм* необходимо для характеристики некоторых из рассматриваемых ниже художественных явлений.

Причастность данной тематики к «началу начал» не вызывает сомнений. Говоря о сочинениях подобного рода у И. Стравинского, М. Друскин совершенно справедливо усматривал эту глубинную связь: «*Интерес к детскому вызван интересом Стравинского к архетипу, к праистоку, что подтверждается общностью этих пьес с теми произведениями Стравинского, где воссоздано архаичное, ритуальное*» [76, 56].

Фактором обновления юношеская тематика становилась по той причине, что она несла с собой свежесть и непосредственность жизнеощущения, свободу от канонов и стереотипов. Развёртывание этой тематики знаменовало выдвижение на арену жизни новых сил, через неё заявляло о себе то поколение людей, которому предстояло впоследствии взять на себя основное бремя ответственности за дальнейшее движение цивилизации. Вот почему музыкальное искусство этого времени так настойчиво обращалось к разработке юношеской тематики.

Понятно, что музыка для детей и юношества существует издавна, и в её рамках периодически появлялись свои шедевры (вряд ли стоит напоминать о таких сочинениях, как «Маленькие прелюдии и фуги» И.С. Баха, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детский альбом» П. Чайковского). Однако на определённых исторических этапах она выходит за пределы материала, ориентированного на запросы специфической возрастной аудитории, и приобретает общезначимый

характер, полноправно включаясь в основную панораму музыкального искусства. Такое можно было наблюдать, к примеру, на рубеже XVII века (творчество английских вёрджинелистов) и в середине XVIII столетия (клавирные сонаты Д. Скарлатти), что закономерно совпало с отправными пунктами эпохи Барокко и последовавшей за ней Классической эпохи. Нечто подобное, но в неизмеримо более крупном масштабе, происходило и в отечественной музыке начала XX века.

\* \* \*

Стремительный подъём юношеской тематики начался с 1890-х годов. Самым широким потоком выпускается литература, непосредственно предназначенная для функционирования в соответствующем обиходе, при этом очень показательно рождение и бурное развитие детской оперы, представленной в творчестве Б. Асафьева («Золушка», «Снежная королева»), Г. Брянского («Кот, козёл и баран», «Музыканты»), А. Кастальского («Серый волк и Иван-царевич»), Н. Лысенко («Коза-дереза», «Пан Коцкий», «Зима и весна, или Снежная красавица»), В. Ребикова («Ёлка», «Сказка о Принцессе и Короле-лягушке», «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть»).

Повышенный интерес к соответствующим аспектам содержания обнаружился и в искусстве, которое не требовало «скидок на возраст». Различные грани этой тематики раскрыты в некоторых из последних произведений *П. Чайковского* — в опере «Иоланта», в Третьем фортепианном концерте, в III части Шестой симфонии и особенно в балете «Щелкунчик» (1892), где ярко подчёркнуто игровое начало, а двигателем всего является жажда бесхитростных удовольствий.

Почти прямой параллелью к «Щелкунчику» стала опера Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» (1899): тот же фантастический антураж, те же принципы ясности и простоты, столь же интенсивное излияние света и бодрости.

Значителен вклад *А. Лядова*, который создал целую галерею образов детства (три сборника «Детских песен», фортепианные циклы «Марионетки», «Куколки», «Бирюльки») и которому принадлежит символ «детскости» — питtoresкно-забавная «Музыкальная табакерка» (1893), равно пленяющая и в фортепианной, и в оркестровой версии.

Очень непохожие портреты юности и молодости своего современника нарисовали С. Рахманинов и А. Скрябин рубежа XX века.

**Рахманинов** в таких произведениях, как Первый фортепианный концерт (1891) или прелюдии *B-dur* и *g-moll* из *op. 23* (1902), передаёт исключительную полноту жизнеощущения, горячее бурление молодых сил, восторженное приятие мира. **Скрябин** в сочинениях типа Пятой сонаты (1907) раскрывает черты экзальтированности, особой «наэлектризованности» и жажду самоутверждения. Возникающие при этом возможные издержки субъективно-эгоцентрического порядка перекрываются обаянием юности, о прерогативах которой Б. Яворский высказывался так: «Уделом Скрябина была юность, она определила содержание его творчества, она влечёт к нему наши сердца» [71, 13].

Многие из отмеченных тенденций получили прямое продолжение в музыке 1910-х годов. Это в первую очередь касается юношеской тематики у тех композиторов, которые обращались к ней в предшествующий период и поступательно развивали ранее найденное в новых исторических условиях. Так, **А. Гречанинов** ещё в 1900-е годы создал пять сборников детских песен («Ай-дуду», «Петушок», «Ручеёк», «В деревне», «Времена года»), а в 1910-е продолжил и даже расширил эту практику в новых песенных сборниках «Пчёлка» (1912), «Жаворонок» (1914) и в операх «Ёлочкин сон» (1911), «Теремок» (1919), завершив данную линию в 1920-е годы (опера «Кот, Петух и Лиса», сборники песен «Тропинка», «Ладушки», «Мать-гусыня»). Или, например, **Ц. Кюи**, который на рубеже XX века, помимо ряда циклов детских песен, написал оперу «Снежный богатырь» и в 1910-е годы дополнил её новой серией в том же жанре: «Красная шапочка» (1911), «Кот в сапогах» (1912), «Иванушка-дурачок» (1913).

В русле уже сложившейся традиции делали первые шаги в рассматриваемой сфере многие национальные авторы – особенно те из них, кто пытался осваивать крупные жанры. В этой связи отметим опыты армянских композиторов в области детской оперы («Конец зла» А. Манукяна – 1912, «Братик-барашек» С. Меликяна – 1914).

Вместе с тем уже в 1900-е годы вызревали стилевые элементы, которым суждено было стать определяющими в творчестве следующего десятилетия. Для пояснения обратимся к фортепианной пьесе М. Чюрлёниса «Соловей» (*op. 19 № 3*), написанной в 1905 году и непосредственно предвосхищающей детски-отроческие мотивы раннего С. Прокофьева (о том, что это не случайность, говорит появление аналогичной образности в пьесе *op.32 № 1*). Черты сходства

начинаются с подчёркнутого миниатюризма, граничащего с масштабами фрагмента, что характерно, например, для прокофьевских «Мимолётностей». Музыка пьесы напоминает затейливую игру-арабеску, в которой, с одной стороны, есть черты эксцентричности, а с другой – прихотливая имитация птичьих трелей, фиоритур, клёкота, выщёлкивания (такое встречается у Прокофьева в финале Первой симфонии и особенно в Первом скрипичном концерте). Обращает на себя внимание графичность фактуры: блуждающий бас в твёрдо выдержанном движении восьмыми и на его фоне – импровизация верхнего голоса с причудливым ритмическим рисунком и скачками на диссонирующие интервалы (септима, нона), что обостряется движением скачков в одном направлении (октава плюс кварта, секста плюс октава и т. п.) и форшлагами-скачками на кварту, дециму.

Подобные опыты весьма отчётливой современной ориентации закономерно подводили к утверждению той магистральной линии развития юношеской тематики 1910-х годов, которую с наибольшей рельефностью выразили в своём творчестве С. Прокофьев и И. Стравинский. О Прокофьеве речь пойдёт отдельно, а сейчас необходимо отметить только тот факт, что сам композитор совершенно не разделял свои произведения на принадлежащие к сфере юношеской тематики и не принадлежащие к ней.

Что касается *Стравинского*, то он сознательно развивал линию сочинений, совершенно определённых по адресату: триптих «Воспоминания о моём детстве» (1913), четырёхчастный цикл «Прибаутки» (1914), «Кошачьи колыбельные» из четырёх номеров (1916), «Три истории для детей» и «Колыбельная» (1917), «Четыре русские песни» (1919), а также фортепианный цикл «Пять лёгких пьес в четыре руки» (1916–1917), который Е. Сорокина считает *«подлинным шедевром не только русской, но и мировой музыкальной литературы для детей»* [214, 241]. У Стравинского это, как правило, музыка на народные слова, и её своеобразие во многом определяется претворением черт детского фольклора. В исследовательской литературе в качестве специфических жанровых прототипов называются прибаутки, потешки, считалки, скороговорки, дразнилки, в отношении которых справедливо подчёркивается: *«У всех этих фольклорных форм общий эмоциональный характер – наивность, свежесть восприятия, непосредственная радость жизни»* [87, 195]. И в названных сочинениях, и в массе соответствующих эпизодов, рассеянных по вполне «взрослым» произведениям (допустим, в балете «Петрушка») самым широким об-

разом представлено игровое начало, вообще присущее художественному мышлению Стравинского и часто выражающееся в склонности к фантазийно-представленческим формам, порой переходящим в открыто сказочную плоскость (как в балете «Жар-птица» или в опере «Соловей»).

Чтобы завершить обзор, сразу же заметим, что свою эволюцию юношеская тематика в том её виде, который был характерен для начала XX века, завершила в 1920-е годы. С середины этого десятилетия и до начала 1930-х она наиболее ярко была представлена в творчестве Д. Шостаковича (в многочисленных сочинениях – от фортепианных циклов «Фантастические танцы» и 24 прелюдии *op. 34* до Первой симфонии и Первого фортепианного концерта).

Разумеется, развитие данной сферы продолжалось и впоследствии, более того – временами она переживала этапы значительного подъёма (например, в конце 1940-х и первой половине 1950-х годов). Однако в своём безусловно господствующем объёме это была уже скорее музыка для детей – к примеру, можно напомнить созданные С. Прокофьевым в 1930-е годы сборник фортепианных пьес «Детская музыка» и симфоническую сказку «Петя и Волк».

\* \* \*

Возвращаясь в 1910-е годы, следует подчеркнуть, что в произведениях юношеской тематики отразился практически весь спектр состояний и проявлений, характерных для этого времени, но с определёнными «поправками», суть которых состояла в особенностях мироощущения и эмоционально-двигательной сферы, присущих ранним этапам человеческой жизни.

Диапазон зафиксированных тогда основных содержательно-смысловых нюансов таков:

- рождение и утверждение новых сил в радужном, светоносном ореоле; упоение жизнью, её радостями и утехами; беззаботное существование, шутливо-игривое отношение к окружающему миру;
- далее находим задор, неутомимость, бурлящую энергию (вплоть до ощущений стремительного бега и вихревого полета), горячую и нетерпеливую жажду юношеского самоутверждения;
- и наконец – цельность, ясность, непосредственность, трогательная доверчивость, простодушие, обаятельнейший инфантилизм с присущей ему особой хрупкостью и чистотой.



Сфера юношеской тематики была представлена в 1910-е годы в исключительной множественности ракурсов и аспектов. Помимо отмечавшегося выше разнообразия содержания, это определялось, с одной стороны, запечатлением различных возрастных градаций (младенчество, детство, отрочество, юность, молодость), а с другой – широким спектром эстетико-стилевых граней.

Выразительной иллюстрацией может быть сопоставление двух в высшей степени контрастных образцов, появившихся в самом начале 1910-х годов: вокально-симфоническая баллада «**О деве света Илманейтси**» эстонского композитора Р. Тобиаса и русская революционная песня «**Мы кузнецы**».

Баллада Тобиаса написана в той манере, которую следует отнести к разряду изошрённого дадаизма. Чисто сказочный, наивно-циклопический гиперболизм избранного фрагмента из знаменитого эпоса «Калевипоэг» композитор интерпретирует одновременно с двух позиций. На поверхности, прежде всего в партии сопрано соло – невинно-простодушный отроческий дух, совершающий первые шаги в постижении жизни. А в глубине (главным образом в инструментальной фактуре) – сгущённый, сублимированный эстетизм. Звуковая программа этого «двойного дна» заложена во вступительном десятитакте оркестра: взаимодействие прозрачайшей монодии с участками плотной фактурно-гармонической ткани, сопряжение безыскусных диатонических оборотов с утончёнными хроматическими линиями, сочетание протяжённых длительностей (целые и половинные ноты) с мелодическими фрагментами пассажного типа (на шестнадцатых и тридцатьвторых).

Столь же причудливый симбиоз находим и в основной части баллады. По одну сторону – родниковая чистота свирельных рисунков и элементов григговского стиля, олицетворяющих незамутнёность детского мировосприятия. По другую – соприкасающаяся с изыском мирискусничества тончайшая импрессионистская звукопись мазков, пятен, бликов, мерцаний, самоценное созерцание звуковой краски, любование ею. Причём в отдельных «импрессиях» намечаются прямые подступы к сонорике и происходит незаметный переход от сложноальтерированных средств к аккордовым образованиям явно современного толка: приближение к кластерной вертикали, параллельное скольжение большесекундовых созвучий, балансирование между тональной расплывчатостью и атонализмом. В суммарном воздействии двух разноликих пластов возникает нечто таинственное,

диковинно-экзотическое, объединяемое принципом фантазийно-игровой логики (общая раскованность, исключение правил и стандартов, спонтанность неожиданных смен настроения).

Совсем иным – открытым, прямодушным и дерзновенным предстаёт мир молодости в песне «Мы кузнецы». В качестве предварительных свидетельств её молодёжной природы можно привести следующие факты: она стала прототипом комсомольской песни 1920-х годов «Наш паровоз» и предвосхищала эмоционально-смысловой настрой советской молодёжной песни вообще, в те же 1920-е была популярнейшей песней молодёжи – и симптоматично, что в одном из сборников («Гимны и песни Революции» – М., 1925) она помещена в разделе «Песни пионеров и комсомола».

Юношеская нота ясно ощутима и в тексте Ф. Шкулёва (с ключевой фразой «*Дух наш молод*»), но ещё более она высвечена в мелодии, которую пронизывает неудержимое стремление вдаль и ввысь. Вдаль – это динамизм импульсивного движения, заключённый в стремительном темпе, в живости и остроте моторной ритмики с похлёстывающим сквозным затактом, а также в мобильности структуры (развёртывание краткими фразами при общей лапидарности напевавосьмитакта). Ввысь – это и общий полётный характер, и так отвечающее словам «*Вздымайся выше*» поэтапное завоевание всё более высоких тонов (III, V, VII ступени мажора), каждый из которых берётся дважды и «с разгона» (отражая дух упорного преодоления). Причём особенно важен и специфичен из них тон на VII ступени, так как он более всего подчёркивает ощущение взлётности. За стремлением вдаль и ввысь стоял несравненный подъём сил, порыв в грядущее, которое предвещает всеобщую радость («*Куём от счастья ключи... // Мы светлый путь куём народу, // Мы счастье Родины куём*») – вот почему в маршевую основу внедряются отзвуки плясовых и молодежато-гарцующих кавалерийских ритмов.

При всей восторженности и окрылённости мелодика наполнена ощущением реальности, исполнимости желаемого, что находит себя в ударном впечатывании твёрдого, решительного шага и в действенно-созидательном характере кипучей энергии. Именно в подобных взаимодополняющих сочленениях и таится, по-видимому, впечатляющая сила этой песни революционного энтузиазма.

Именно с юношеской тематикой и была самым отчётливым образом связана идея открытия мира. Свежесть и непосредственность восприятия позволяли увидеть совсем иными глазами то, что само по себе, в объективно данной реальности, во многом оставалось неизменным, а заново открываемый мир, в свою очередь, дарил очарованием «начала начал». Окружающее представляло в радужном сиянии, в необычных очертаниях – этим определялась немаловажная роль сказочно-фантастического начала, без которого немислимы причуды отроческой фантазии, тяготеющей к интригующим тайнам и экзотическим диковинам. Иногда за ним скрывался и такой смысл: непознанный, загадочный мир. Но гораздо чаще это был способ передать чудо, волшебство заново творимого бытия.

Одно из характерных сочинений с подобной образностью появилось на самой заре восходящей эпохи – оркестровая пьеса И.Стравинского «Фейерверк» (1908). В полном созвучии с заголовком мир предстаёт в ней праздничным фейерверком. Разумеется, всё здесь сугубо внешнее, декоративное, зрелищное, но сколь неотразимо это «скольжение по поверхности», сколь обольстительна эта темпераментная гедония и как захватывает этот «блистающий мир», если воспользоваться названием одной из повестей А. Грина. Привычное в таких случаях слово *картинка* следовало бы заменить другим – цветошумовое пятно, так как пёстрая, необычайно оживлённая суэта инструментальных линий, водоворот контрапунктов, ворох красок сливается в сплошную, слитно мельтешащую и гудящую звуковую массу.

Во главу угла поставлена слепящая яркость колорита, экзотическая роскошь жанрового живописания. При этом очень важен эффект устремления звучности ввысь – она как бы взмывает в воздух (господство высоких регистров, многозвучные форшлагги, глиссандирующие всплески арф, взлетающие пассажи валторн, играющих растробом вверх).

Таким мир увиден в призме отроческого восприятия, признаки которого обнаруживаются в нетерпеливой жажде утех, в игровом характере и шумной «беготне», в чертах капризности и своеволия, в цветистой нарядности и карнавальной красочности, а также в ультраминиатюризме. Это «мини» усугубляется тем, что четырёхминутная пьеса, написанная в простой трёхчастной форме, требует для себя большого состава симфонического оркестра.

С наибольшей отчётливостью отмеченный инфантилизм выявлен в среднем эпизоде (в цифре 9), где расцветает оранжерея чудес, диковин, где в сказочной ворожке и зачарованном томлении раскрывается наивно перевозданная душа ребёнка. Естественно, что на передний план выдвигаются фантастическое начало и подчёркнутая хрупкость эмоции.

Этому отвечают авторские указания (*pp, con tenerezza – нежно, мягко, ласково*), детализированная звукопись с изысканной нюансировкой и артикуляцией, причудливые фиоритуры флейт, прихотливые пассажи челесты, тончайшие звуковые эффекты типа того, который находим в цифре 10: дрожь флажолетов, к тому же взятых концом смычка и на аккорде, сотканном из трёх кварт (*do + fa, mi + la, la b + re b*), что даёт зыбко вибрирующую звучность.

Открытие мира в «Фейерверке» было одновременно и открытием стиля Стравинского как ярчайшего в недалёком будущем представителя новейшей музыки. Не случайно С. Дягилев и его окружение обратили внимание на неизвестного автора после первого концертного исполнения этой оркестровой пьесы, что вскоре побудило «великого антрепренёра» заказать музыку балета «Жар-птица» именно Стравинскому. Новое здесь прорастает из элементов корсаковской фантастики и французского импрессионизма, но прорастает настолько активно, что безусловно господствующими становятся современные звуковые ощущения (впрямую наследует классику всего один микро-эпизод маршево-тарантельного характера в репризе – в цифре 22).

Изложение краткими фразами и мотивами, предельно резкая контрастность (между серединой и крайними эпизодами), смелое напластование ритмов и красок, а также многое другое в виртуозной технике оркестрового письма непосредственно предвосхищает отдельные сцены ближайших новаторских балетов «Петрушка» (картины масленичного гулянья, эпизод под названием «Фокус») и «Весна священная» («Игра двух городов»). За новациями стилистики скрывались такие качества предугадываемой образности, как экспансивное буйство жизненных сил, импульсивность и эксцентрика, опрокидывающая былые условности, стихия праздничности, важность которой для Стравинского подчёркивалась многими исследователями (в частности в монографиях о нём, принадлежащих перу Б. Асафьева и М. Друскина).

Среди отечественных композиторов 1910-х годов с наибольшей полнотой отразил юношескую тематику и связанную с ней идею открытия мира **С. Прокофьев**. Такой вывод можно сделать по обилию соответствующих констатаций в музыковедческой литературе. Вот характерные реплики из работ Б. Асафьева: «*В музыке Прокофьева звучит обаяние молодости... Музыка, увлекающая всем, чем может увлекаться молодость... Буйный рост молодости... Юношеская резвость и наскок*» [13, 94, 96]. И. Нестьев отмечает «*острое, брызжущее молодостью и озорством искусство Прокофьева*» [9, 452]. Г.Орджоникидзе говорит о «*юношеской линии творчества молодого Прокофьева с родниковой чистотой его лирики, мальчишеской дерзостью и влюблённостью в динамику движения*» [148, 146]. По мнению французского критика Э. Вийермоза, «*Прокофьев выражает бьющую через край радость молодой России*» (цит. по: [148, 329]).

Молодость... За этим словом, привычным в характеристиках музыки Прокофьева, скрывается всеобъемлющий спектр возрастных градаций: едва ли не от младенчества (некоторые из «Мимолётностей»), через детство («Сказки старой бабушки»), отрочество (Десять пьес *op. 12*), юность (Первый скрипичный концерт), к поре жизненного возмужания (Третья соната) – само собой, с различными промежуточными гранями (скажем, детски-отроческое в Первой симфонии или отрочески-юношеское в Первом фортепианном концерте). Кроме того, в ряде циклических и сюитных композиций в ходе их развёртывания заметна тенденция к постепенному «взрослению». Так, в «**Пяти стихотворениях Анны Ахматовой**», где раскрываются первые лирические прикосновения и первые жизненные коллизии, совершенно очевидно движение от солнечной восторженности начального романса к сумрачным медитациям завершающего.

Модель существования своего молодого героя Прокофьев строил обычно в виде «*микрокосмоса*», если воспользоваться названием известного бартоковского опуса. Как правило, это сборники с компоновкой пьес по принципу контраста. Самые объёмные из них – **Десять пьес *op. 12*** и «**Мимолётности**», состоящие из 20 миниатюр. Кстати, названные сочинения следовали друг за другом, почти непрерывно фиксируя «дневниковые» записи композитора, охватив тем самым практически весь творческий путь раннего Прокофьева (первый создавался на протяжении 1906–1913-го, второй – в 1915–1917-м).

Любое из подобных произведений представляет собой серию разнохарактерных, порой весьма пёстрых зарисовок, воспроизводящих всевозможные двигательные и эмоциональные проявления, никогда не претендующие на особые глубины и тем более философские осмысления. К тому же типу красочной мозаики всякого рода состояний, настроений, реакций тяготеют и некоторые циклические опусы, хотя основаны они на достаточно прочных тематических связях и более слитном монтаже составляющих «кусков». Такова, к примеру, цепь эпизодов в Первом фортепианном концерте, расчленённых между собой чёткими цезурами или даже генеральными паузами.

Это «микромир» не индивида вообще, а именно юного существа. Вот откуда всеохватывающий миниатюризм, который своё предельное выражение получил в «Мимолётностях». Отчётливее всего он обнаруживает себя в структурном отношении:

- исключительно краткие масштабы и тематическая неразвёрнутость, определяемые тем, что практически всё остаётся на уровне экспозиционности;
- почти безраздельное господство периода и простой трёхчастной формы (часто с сокращённой репризой);
- тяготение к эстетике фрагмента, с характерным для неё запечатлением состояний, как бы схваченных на лету, с недосказанностью, прерванностью на полуслове (показательно в этом смысле завершение ряда пьес на неустое).

Такое свойственное Прокофьеву качество, как лаконизм, афористичность высказывания, в данном случае зачастую продиктовано всё тем же воплощением образов детства. Тому же служат и преимущественное использование высоких регистров, прозрачность звуковой ткани с преобладанием двухголосия и участками монодийной фактуры, а также ритмические фигуры, сотканые из мелких длительностей, и общая детализированность изложения, при которой многое требует рассмотрения «в микроскоп».

\* \* \*

Пытаясь представить себе самые характерные приметы соответствующего жизнеощущения, прежде всего соприкасаемся с особой свежестью и чистотой помыслов, чувств, стремлений. С полной очевидностью эти качества проявляются в лирической сфере, где доминирует эмоция тихая, тонкая, нередко хрупкая, «мимозная», боязливо прячущаяся от стороннего взгляда. Кроме того, ей свойственна цело-

мудренная сдержанность, снимающая малейший налёт чувственного начала (медленный раздел Первого фортепианного концерта, II часть Первой симфонии).

В случае проникновений во внутренний мир ребёнка часто возникает нота простодушия, наивной безыскусности и трогательности («Гадкий утёнок», вторая из «Сказок старой бабушки»). Эта нота особенно обнажена в детских *lamenti* с характерным для них чувством незащищённости, с горестными вопрошаниями и слёзной «капелью» (см. в «Мимолетностях» 16-ю и середину 11-й).

Свежесть, чистота и трогательность присущи также мечтательному лиризму, который присутствовал в раннем творчестве Прокофьева постоянно и своего апогея достиг в **Первом скрипичном концерте**, где эта образность занимает драматургически ключевое положение, главенствуя в I части и завершая финал. Здесь «очарованная душа» настолько предаётся романтике грёз, что лирическая эмоция становится как бы окрылённой, возносится и парит над землёй (колористика вибрирующих в высоком регистре звучностей, иллюзия птичьих трелей).

Неотъемлемой от юношеского жизнеощущения является игровая настроенность, с которой в раннем творчестве Прокофьева связано очень многое. Её разработка стимулировала композиторскую выдумку, направленную на воспроизведение затейливых причуд детской фантазии, на создание атмосферы шалостей, озорства с характерно шумной и звонкой нотой, с подключением для тех же целей элементов театрализации и карнавальности.

Всё это чаще всего выступало в сопряжении со скерцозностью, так что данную образность с достаточным основанием можно считать скерцозно-игровой. Естественно, настроена она на волну «досужих» настроений, которые занимают в ряде сочинений господствующее место. В числе таких опусов и упоминавшиеся **Десять пьес op. 12**, где выявлен широкий диапазон граней досуга с амплитудой от смягчённо-лиризованных игр до откровенных бурлесков с чертами эксцентриады. В тех же Десяти пьесах неоднократно наблюдается и столь свойственный прокофьевской музыке специфический поворот – «игры в старину» с инсценированием дворцовой жизни, с имитацией галантных манер, светского шарма (с наибольшей отчётливостью в № 2). Стилизуя барочные танцевальные жанры, среди которых самым излюбленным для него был гавот, композитор подаёт их в активной модернизации (посредством упругой «прыжковой» основы, ударной

акцентности, интонационно-гармонической динамизации). Смысл прокофьевского неоклассицизма зачастую как раз и заключался в обрисовке характерного для детской поры желания облачиться в одежды давних времен.

С игровой стихией соседствует особая живость темперамента, связанная с такими свойствами, как неуёмность, нетерпеливость, задор. Всё это находит своё выражение в чрезвычайной подвижности темпов, в тарантельном кружении или в «порхающих» ритмах, в подтанцовывающих фигурах, в нонлегатном и стаккатном штрихе (стремительные эпизоды Первого фортепианного концерта, крайние части Первой симфонии).

Не может не обратить на себя внимание и свойственная прокофьевскому герою непосредственность проявлений. С обрисовкой особенностей детски-отроческой психологии, повышенной возбудимости, спонтанности реакций связаны неожиданные образные переключения, резкие сдвиги темпоритма, непредвиденные окончания, непредсказуемость композиционного развёртывания, что особенно ярко представлено в «Мимолётностях». В том же фортепианном цикле ощутимее всего подчёркнуты и определённые возрастные «издержки». Только что отмеченная неуравновешенность поведения, немотивированные перепады настроения оказываются подчас результатом каприза, упрямства.

Следующие ступени в этом направлении — задиристая насмешливость, нарочитое шутовство (№ 10, 11), а также экстравагантные выходы, вызывающая бравада, вздорные выпады (№ 14, 15, 19). Следовательно, изображаемое Прокофьевым существо представало и в облике *l'enfant terrible* (франц. *ужасный ребёнок*) – определение, не раз адресовавшееся современниками самому композитору на раннем этапе его творчества [10, 343, 369].

Отмеченная подростковая угловатость отчасти объясняется стремлением к независимости и жаждой самоутверждения. Подобные мотивы могли стать движущей пружиной целой концепции, что и происходит в Первом фортепианном концерте, где дана самая широкая репрезентация возможностей и проявлений юной природы, открывающей для себя мир и раскрывающей себя в нём. Одновременно здесь зафиксировано восторженное приятие окружающего, радостная распахнутость навстречу ему (со всей полнотой в гимническом рефрене). При наличии отдельных теневых моментов именно эта нота была доминирующей у Прокофьева. В различных сочинениях она



звучала по-разному, высвечивая такие смысловые грани, как солнечный лик мира, его светозарное сияние и праздничная феерия, «радуга» жизни, волшебные миражи и чувство изумления, заворожённости (Первая симфония, Прелюд из Десяти пьес, «Мимолётности» № 2, 4, 5, 7, 9, 18). Базировалось это на «абсолютном» мажоре (включая полихромный спектр ионийского, лидийского и миксолидийского наклонов), на россыпях искрящихся звуковых бликов и струении фигураций, на хрустально-звончатой диссонантности и красочных гирляндах многозвучной аккордики.

\* \* \*

В качестве целостного образца юношеской тематики в творчестве раннего Прокофьева обратимся к его **Первому фортепианному концерту**. Сразу же необходимо условиться о структурном членении данного произведения. Исходя из признаков сонатной формы и невзирая на «странности» тонального плана (речь о них пойдёт позже), примем за основу следующую схему:

экспозиция

|                   |                                       |            |
|-------------------|---------------------------------------|------------|
| такт 1            | рефрен-1                              | <i>Des</i> |
| цифра 3           | главная партия                        | <i>C</i>   |
| цифра 7           | первая тема связующей партии          | <i>Des</i> |
| цифра 10          | вторая тема связующей партии          | <i>Des</i> |
| цифра 12          | побочная партия ( <i>Meno mosso</i> ) | <i>e</i>   |
| цифра 15          | первая тема заключительной партии     | <i>e</i>   |
| цифра 17          | вторая тема заключительной партии     | <i>E</i>   |
| такт 3 в цифре 19 | рефрен-2                              | <i>Des</i> |

цифра 21 эпизод вместо разработки (*Andante assai*) *gis*

реприза

|                   |                                   |             |
|-------------------|-----------------------------------|-------------|
| такт 5 в цифре 26 | динамизированная главная партия   | <i>H</i>    |
| цифра 29          | первая тема связующей партии      | <i>a, C</i> |
| цифра 31          | побочная партия                   | <i>cis</i>  |
| цифра 32          | первая тема заключительной партии | <i>cis</i>  |
| цифра 34          | вторая тема заключительной партии | <i>E</i>    |
| такт 3 в цифре 36 | рефрен-3                          | <i>Des</i>  |

Этот Концерт был первым крупным произведением и первым шедевром, с которым композитор по-настоящему вошел в музыкальный мир, и в определенном смысле то был манифест юношеского жизнеутверждения, что, разумеется, соотносилось не столько с творческой судьбой самого Прокофьева, которому тогда только что минуло 20 лет, сколько с активным выдвижением его поколения. Вот почему среди зафиксированных здесь различных признаков юношеского мироощущения следует прежде всего выделить такое качество, как избыток энергии. Её бурлящий напор пронизан жаждой движения, находящего себя в различных формах моторики, токкатности, этюдной и репетиционной техники (в наибольшей концентрации представлено в главной партии).

Это только одна из составляющих динамизма, который преломляется во всевозможных ракурсах:

- через напряжённость и остроту мелодического интонирования (см. в партии фортепиано с такта 9 в цифре 15 опору на *#IV*);
- через импульсивно-стремительные ритмы и формулы «толчкового» типа (к примеру, пунктирные фигуры в цифре 10);
- через особую упругость гармоний и кадансов (чаще всего благодаря полифункциональному перечню с размашистыми ходами кварт и квинт);
- через чрезвычайно мобильное модулирование, нередко с эффектом упорного восхождения (скажем, главная партия в экспозиции продвигается в основном по тóнам вверх, а в репризе по полутóнам);
- и наконец – через интенсивнейшую разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Избыток энергии и юношеский динамизм порождают такое свойство, как особая живость, которое с наибольшей наглядностью являет себя в скачущем характере движения (как бы стремглав, вприпрыжку). Яркий пример – вторая тема связующей партии, представляющая собой несущийся в галопирующем ритме поток репетиций (созвучие тонической терции повторяется в начале каждого из двух предложений 26 раз). К этой «скачке по ровной местности» в развивающихся частях обоих предложений добавляются «спуски» и «подъёмы», а в конце эпизода (3-й такт до цифры 12) – радостное «конское ржание»: бурная тремоляция в высоком регистре с наложением ак-

кордов, дающих хрипловато-нестройное кластерное пятно *do + re# + mi + fa# + sol + la b*.

Живость по-прокофьевски – это чисто отроческий задор, озорство, неугомонность с открыто звучащей звонкой нотой. Допустим, в первой теме связующей партии подобное достигается благодаря синтезированию ритмов марша и тарантеллы, воспроизведением интонаций горнов и сигнальных фанфар с опорой на кварту, чем предвосхищалась будущая пионерская песенность, а также характерное для детской музыки Д. Кабалевского обыгрывание одноимённых ладов (нелишне заметить, что данная тема была сочинена композитором в возрасте 16 лет).

Совершенно естественно, что всё отмеченное обычно выступает в сопряжении со скерцозно-игровой настроенностью, которая особенно отчётлива в репризе главной партии, где вводится новая тема (кстати, здесь тоже очень симптоматично прямое предвосхищение песни И. Дунаевского 1930-х годов «Молодежная»). Так что в целом нужно признать очень точным заявленное автором титульное обозначение *Allegro briosso* (*Быстро, живо, весело, возбуждённо*).

Из других проявлений юношеского жизнеощущения отметим родственные между собой по ярко выраженному духу романтики восторженность и мечтательность: первое во всей полноте раскрывается в рефренах, второе – в музыке *Andante assai*. Рефрены – это восторженный гимн жизни, произносимый на горячем, порывистом дыхании. Оно с полной осязаемостью передаётся в волновом рисунке опорной мелодической попевки – краткой (всего 4 звука) и звучащей как вдох-выдох (с восхождением через #IV и спадом через ♮IV). С другой стороны, эта попевка звучит как клич юной души, а настойчивая фиксация (всё в рефренах построено на её многократном повторении) напоминает радостно-экстатичное заклинание.

Так с самого начала во всеуслышание заявляет о себе молодая жизнь со свойственными ей окрылённостью, нетерпеливым воодушевлением и свежестью чувств. Один из чисто прокофьевских приёмов «освежения» состоит в интенсивном использовании микромодуляций, в основном на полтона вверх и вниз от главной тоники (*Des–C, Des–D*).

*Andante assai* – в полном смысле слова лирический центр произведения, оазис нежности (ремарка *dolcissimo*), в котором хрупкие побеги светлой, целомудренной эмоции постепенно набирают силу, рас-

крываясь на кульминации в пылком порыве навстречу расцветающему чувству (ц. 25). Поэзия мечтательного настроения претворяется самым различным образом:

- тонкость, прозрачность «акварельных» красок и чрезвычайно деликатное, бережное прикосновение (начиная с приглушённого тембра засурдиненных струнных);
- «воздушность» интонационного рисунка и гармонической ткани (титульный оборот с ходом на большую септиму вниз и большую дециму вверх, зыбкая звучность больших уменьшённых септаккордов);
- парение мелодии над фоном, её несвязанность с ним (полиритмия наложения восьмых и шестнадцатых на баюкающее колыхание триолей аккомпанемента);
- мягкость терцовых и секстовых параллелизмов, негма хроматических мерцаний, лёгкое кружево арпеджиато, трелей, фигураций, взмывающих вверх пассажей и т. д.

Примечательно завершение раздела (ц. 26), где прелюдирование фортепиано может ассоциироваться с витанием грёзы, воспаряющей всё выше (предельное регистровое раздвижение фактурных пластов) и, в конце концов, как бы зависающей вне времени и пространства, заставляя вспомнить гётевское «*Остановись, мгновенье...*» (длительное торможение на заключительном призрачно-хрупком аккорде минорной тоники с  $b VI$  и  $\#IV$  у высоких флейт и кларнетов).

\* \* \*

Воплощение идеи юношеского самоутверждения начинается в Первом фортепианном концерте Прокофьева с показа многообразия возможностей и проявлений (вспоминается реплика Наташи Ростовской «*Вот она я!*»). Композиция построена как серия разнохарактерных зарисовок – настоящий калейдоскоп всевозможных состояний, настроений, поток жизненных впечатлений, выливающих в красочную мозаику, смонтированную по принципу «дадаистской» драматургии из картинок-кубиков. Базой этого изобилия становится щедро рассыпаемый тематизм: не ограничиваясь тематическим удвоением связующей и заключительной партий, а также введением эпизода вместо разработки, композитор дополняет новым тематизмом главную и побочную партии в репризе, вводит троекратно звучащий рефрен.

Выявлению полноты сил и возможностей всемерно служит виртуозная трактовка партии солирующего инструмента. За искрящимся пианизмом, концертной бравурой, разнообразием приёмов (стремительные пассажи, размашистые скачки, полиритмические комбинации, широкий регистровый разброс и противодвижение фактурных пластов) без труда угадываются блеск, остроумие, артистизм богато одарённой натуры (своего пика всё это достигает в каденции – с цифры 30).

Юношеское самоутверждение реализуется через жизненные пробы в различных направлениях, через бурную жажду деятельности, через своего рода демонстрацию возможностей, но с наибольшей отчётливостью – через дух дерзаний и настойчивых преодолений. Дух дерзаний заявляет о себе в градациях от волевой решимости до экспансивного натиска (*«покоря пространство и время»*), нередко с подключением чисто отроческой угловатости и задиристого упрямства.

Всё характерное в данном отношении сосредоточил в себе тематизм связующей партии в его эволюции от экспозиционного изложения к интенсивной разработке в каденции: здесь и смягчённая маршевость, и решительные росчерки-кадансы, и заострённая пунктирная ритмика, и настойчивое репетиционное «вдалбливание» опорных тонов (в цифре 8 нота *fa* повторяется 46 раз), и воинственная сигнальность (проведение в репризе у медных), и упорное, даже нарочито диссонирующее переченье (в любой аккорд в цифре 29 внедряется чуждый бас, непременно дающий малую нону по отношению к верхнему тону аккорда, а с такта 11 с высоким *mi* многократно сопоставляется низкое *re#*).

Энергия преодоления пронизывает подавляющее большинство тем Концерта, начиная с рефрена, выливаясь в общий деятельно-сосредоточенный напор, в стремление вперёд и ввысь (широкие скачки, взмывающие пассажи, упорные восхождения звукового потока с завоеванием всё более высоких регистров).

Ситуация преодоления любопытным образом раскрывается в ходе развития побочной партии. Начинается оно с единственного во всём Концерте настораживающего наплыва-затемнения (намёк на ритм траурного шествия, фригийская окраска, многозначительные паузы). Этот наплыв вызывает двойственную реакцию:

- с одной стороны, напоминая страхи детства (пугающие звучания тромбонов с тубой при совершенно прозрачной фактуре,

«жуткий» аккорд с тритоном и большой септимой, заострённый обращённым пунктирным ритмом);

- с другой – сказочно-фантастические блики, притягивающие к себе, завораживающие своей загадочностью (зыбкое мерцание гармоний с колебанием минорной и мажорной терций на органном пункте тонической квинты, магия непрерывного повторения одного оборота, малосекундовая интонация вопроса в мелодическом голосе).

В любом случае наивно-отроческое сознание оказывается перед некой тайной мира, перед чем-то неведомым, непознанным, что заставляет внутренне напрячься, напряжённо всматриваясь в окружающее. Однако оцепенение длится недолго, и вскоре (с такта 18 от цифры 12) начинается неуклонная активизация (к моменту краткой каденции перед цифрой 15 уже появляются твердые гармонии большесекундового состава, рублено-отсекающие ритмические фигуры и совершенно «безбоязненное» *forte*), приводящая в заключительной партии к полному восстановлению главенствующего деятельно-бурлящего тонуса.

В репризе побочной партии (в цифре 31) исходный тематизм сохраняется только как канва: он «уходит в подполье», звучит глухо, невнятно, постепенно трансформируясь в общие формы движения, и начисто перекрывается динамичным контрапунктом рояля, берущим на себя ведущую смысловую функцию.

\* \* \*

При всей активности самоутверждения атмосферу Концерта отличает не подлежащая сомнению гармоничность. Молодой герой находится в полном контакте с внешней средой, начиная с такого, казалось бы, чисто технического момента, как относительное равновесие *solo* и *tutti* (вплоть до прямой дублировки их партий), и кончая чувством радостного единения личности с окружающим миром – со всей отчётливостью в рефренах, где юная душа распахнута навстречу жизни, восторженно приветствует её.

Другой важнейший фактор гармоничности состоит в безусловной позитивно-утверждающей направленности. «Программу действий» героя произведения определяют созидательные устремления, он сохраняет обаяние даже в своих экспансивных притязаниях. Отсутствует какая-либо конфликтность и даже более или менее ощутимая противоречивость (за исключением упоминавшихся штрихов в *Meno mosso*).

Общий тонус не просто светлый, бодрый – он подчеркнута жизне-радостный. Многое в Концерте наполнено праздничными ощущениями, радужно-светозарным сиянием, герой словно бы восклицает: «*Будем как солнце*» (название одной из стихотворных серий К.Бальмонта, поэтический мир которого был во многом созвучен раннему Прокофьеву). Если ещё раз обратиться к ключевому по своей драматургической роли рефрену (его троекратное проведение опоясывает всю композицию), то найдём неуклонное *crescendo* атмосферы ликования.

Уже в исходном изложении гимническое жизнеутверждение провозглашается мощно, приподнято, во всеуслышание (сразу же *ff*). Возвращаясь, рефрен наполняется одновременно и расцветивающими, и динамизирующими энергичными фигурациями трёхоктавного унисона фортепиано. На подходах ко второму и третьему проведениям рефрена включаются звончатые блики колокольчиков, и в своём третьем появлении рефрен, будучи завершающим апофеозом, выливается в грандиозный колокольный перезвон – его открытая экста-тичность особенно заметна с такта 3 от цифры 37 (гармония вырывается из-под власти тоники *Des*, переходя в сферу *C-dur*) и в самом конце (в момент громогласных «потрясаний» заклинательного оборота VI–V).

Ещё одно свойство, которое в равной мере является и условием, и следствием гармоничности, – цельность характера. Базируется оно на таких качествах, как душевное здоровье, ясность, простота. С представлением о душевном здоровье согласуется практически всё из сказанного выше об образном строе Концерта и остаётся упомянуть два немаловажных момента: господство диатоники и безыскусность оркестровки (автор совершенно не помышляет о тонкостях и деталях, главное для него – точно, сильно и впрямую донести мысль). Ясность и простота начинаются с общей установки-ограничителя: никакого нарочитого глубокомыслия, никаких философских проблем и абстракций – всё о земных, реальных вещах, всё зримо, конкретно, осязаемо. Это закономерно отражается на выборе средств выразительности.

Если взять тонально-гармоническую сферу, то при завидной свежести трактовки для неё характерна абсолютно выдержанная тональная определённость, акцентированная до схематизма обнажённым автентическим кадансированием, и что очень важно – внешне сложные ак-

кордовые образования на поверку оказываются функционально совершенно отчётливыми.

В структурном отношении всё «разложено по полочкам», каждый из эпизодов выступает со своей образностью и многие из них расчленены между собой чётко проставленной «точкой» или даже «восклицательным знаком» (цезура, пауза с ферматой либо *G.P.*, то есть генеральная пауза). И при этом целое спаяно превосходно – при всей щедрости и многообразии тематизма Прокофьев добивается слитности благодаря сочетанию признаков рондо (цементирующая роль рефренов), сонатной формы (полный набор тематических партий) и сонатно-симфонического цикла (включение медленного раздела и скерцо в качестве динамизированной репризы главной партии).

Несмотря на упомянутую выше кажущуюся «странность» и хаотичность, цементирующим оказывается и ладотональный распорядок, в котором роль центральных опор играют *Des* и одноимённый *cis* (они господствуют в шести эпизодах из двенадцати) с сопутствующими им тональностями *gis*, *H*, *E*, и есть чрезвычайно освежающая «оппозиция» в виде *C-dur* со своими спутниками *a-moll* и *e-moll*.

Наконец, гармоничность образного строя обеспечивается и благодаря сбалансированности привычного и нового. Концерту свойственны прочные связи с классикой, вплоть до прямых переключек с определёнными стилями далёких и ближайших предшественников (скажем, в фактуре деятельно-энергичных эпизодов – с Д. Скарлатти и К. Сен-Сансом, в лирической кантилене – с Э. Григом и С. Рахманиновым).

Стилевая направленность этого произведения нацелена не на дерзкий переворот, а на поступательное развитие традиций. Современные средства не вводятся резко, фронтально, «в лоб» – они включаются с подготовкой, постепенно, как бы под вуалью. Допустим, в главной партии возникают довольно острые переченья типа сопряжений *sol* и *fa + la* или *do* и *si + re*, но они «проскакивают» в стремительном движении.

Однако при всей постепенности обновления, совершенно очевидна принадлежность данной партитуры XX веку. Его приметы более всего обнажены в выявлении чрезвычайно активного, подчёркнуто деятельного тонуса и конкретнее – в духе деловитости. Это сказывается в господстве действенно-событийного начала, в повышенной импульсивности и мобильности (что в частности передаётся через поразительную интенсивность и непринужденность модулирования), а



также в предельном лаконизме – показательны троекратно повторенная тоника в начале (без всяких «предисловий») и единственный «отрубаящий» аккорд *sff staccato* в конце (без малейших «расшаркиваний»).

Всё самое характерное с точки зрения деятельно-деловитой манеры концентрирует в себе тематизм главной партии:

- кипение работы с неудержимым, целеустремлённым восхождением (как в общей направленности звукового потока, так и в его отталкивании от точек-опор, вздымающихся по тóнам *do, re, mi b, fa*);

- отчётливые веяния урбанистики (графичность письма, жёсткость вертикали, «ударный» пианизм нонлегатного типа, токкатно-моторная основа с подключением суховатой штудии-экзерсиса);

- конструктивный подход (рациональная заданность движения с неукоснительно выдержанным ритмом восьмых и линейным сопряжением фактурных пластов).

Вступая в мир, открывая его для себя и утверждаясь в нём, герой прокофьевского Концерта предстаёт наделённым исключительным зарядом жизненной энергии. Эта избыточность определяла его горячий темперамент, неуёмность, энтузиазм, окрылённость, давала веру в себя, порождала восторженное приятие бытия.

То был музыкальный манифест молодого поколения, входившего в жизнь на заре XX столетия в нерастраченной полноте сил, возможностей и стремлений, что так резонировало известной блоковской строфе примерно тех же лет:

*О, весна без конца и без краю –  
Без конца и без краю мечта!  
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!  
И приветствую звоном мечи!*

В завершение необходимо подчеркнуть: совершенно невозможно представить, что столь интенсивное развитие юношеской тематики в отечественном музыкальном искусстве начала XX столетия происходило само по себе, без мощных стимулов извне, то есть со стороны общеисторических процессов своего времени. Определяющей причиной её расцвета являлся, вне всякого сомнения, факт рождения новой эпохи – именно это и вызвало повышенный интерес к поре детства, отрочества, юности. В свою очередь, благодаря возникшему тогда со-

ответствующему пласту художественного творчества мы может сегодня судить о важных гранях характера и устремлений поколения, вступавшего в жизнь на заре прошлого столетия.

\* \* \*

До сих пор факторы, определявшие движение к истокам бытия, рассматривались преимущественно порознь. На деле же, в реальном художественном тексте, многие из них не раз совмещались в рамках одного произведения. С этой точки зрения в числе самых насыщенных гибридов следует назвать симфоническую поэму И. Стравинского «**Песнь соловья**» (1917). Рассмотрим её подробнее в качестве определённого итога Части первой данного исследования.

Определяющее качество содержания этого произведения – мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального. Основные из них: жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало. Причём всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что в отличие от оперы «Соловей», на материале которой основана «Песнь соловья», данный опус способен произвести впечатление двойника сочинений типа «Весны священной».

Не столь очевиден дух первозданности в жанрово-характеристической сфере. Может показаться, что перед нами просто зарисовки празднества. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьем» перенося прямо в партитуру. Отсюда осязаемая конкретность «шумства» (воспользуемся неологизмом А.Н. Толстого из его романа «Петр I») – «шумства» праздной толпы, переданного через мельтешащий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с цифры 44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных переборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации. Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета «Петрушка» (1911) и раннего оркестрового опуса «Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе

позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идёт о скоморошине.

Её «инъекции» привносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитной оттенок (помимо названных разделов – в цифрах 25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погудок, гипертрофированные скачки, специфические инструментальные приемы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характеристичность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скоморошества.

«Скифство» как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот, связанный с упомянутым выше понятием-анахронизмом «азиатчина». В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определённого колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», в цифре 18) перекрещивается с упоминанием соседней Японии, откуда завезен искусственный соловей.

При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о таком роде Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» – хрупкая утончённость акварельных красок (см. в цифре 22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арф).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка отметить соответствующий колорит, для того чтобы вывести к действительно существенному – к той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной природы, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о своей «татарской породе» говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноимённой оперы Прокофьева.

В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстаёт с натуралистической обнажённостью, выходя на поверхность вначале в разделе с цифры 16, а затем в его репризе (цифра 61) с отголосками в эпизодах (цифры 71, 77). Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff, molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (цифра 71) – вот из чего складывается формула грубо напирательной силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но, тем не менее, грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдаёт ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

\* \* \*

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в рассматриваемом произведении жизнь подсознания. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями. Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани.

В непосредственных связях с заповедной природой предстаёт и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции. Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрёма, забытьё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного» брожения. В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение – в цифре 68, последнее – в цифре 96). Многие в ней идёт от колорита вечерних зорь – сумеречных, сопряжённых с насторожённым затишьем, с зыбкостью и невнятностью настроения. В остальном «зоровая тема» созвучна всей музыке забытья. Впечатление расплывчатости создаётся за счет двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации.

Нейтрализована горизонталь – всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф. Нейтрализова-

на вертикаль – этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью. Нейтрализован и лад – опорный квинтаккорд фона (*la b + mi b + si b + fa*) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука (*si b* и *fa*), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*. В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колыбельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевшим» характером.

В других эпизодах музыки дрёмы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчётливее благодаря подчёркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в цифре 39 – *soli* флейты и малого кларнета на фоне бликов челюсты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф).

Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непроизвольного вздрагивания. Оно может напоминать легкую дрожь, пробегающую по телу, – в виде эксцентричных скерцо-каприсов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с цифры 81). Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоровой теме» фон основан на сопряжении двух ритмических рисунков в размере  $\frac{3}{8}$  с синкопой на второй шестнадцатой – этот импульсивный «щелчок» и даёт имитацию вздрагивания (как бы дергаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытии становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднодостижимого – жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра». Наиболее приемлемый эквивалент этому потаённому миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхвования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там – дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман – в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод в цифре 72 – «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом). Разумеется, за творимым «дремучим» действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования (помимо названных разделов, см. также в цифрах 39–43, 58–60).

Раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудным», диковинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», в цифрах 58–60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет, да проглянет отнюдь не взрослое.

Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится. Витания и причуды детской фантазии чаще всего остриём своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое – в цифре 13, второе – в цифре 38 (с обозначением «Песня соловья»).

Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре: на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур. Импровизации флейт – верх затейливости, прихотливости (поистине «волшебные флейты!»). В них, а также в истончённости сплошь индивидуализированных тембров чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинён в данном случае претворению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты.

\* \* \*

Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпо-

хи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века. Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который предстал перед человеком того времени как бы заново. Ощущение это было и субъективным, но в определённой степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступающая в свои права современная эпоха несла с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений. Вот в чём видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус.

Гедонистический посыл ведёт к безусловной доминанте незамутнённых, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер. И если всего единожды (перед цифрой 58) возникает эпизод стона-вопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьёз или просто розыгрыш. Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике – ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скоморошьих, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов). Мир предстал полным чудес, таким коробом диковинок, поток которых поражал красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора «*восхитительная мозаика*» [11, 81] в своей многосоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпотворение.

Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трёх до десяти). Общее число структурных элементов – 46. Вдобавок ко всему многие микроэпизоды расчлняются на ряд фрагментов. Показательно, что, заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр. Предотвратить превращение этого неопишуемого множества в хаотичную груду «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта Римского-Корсакова и доведённое Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности. Но, помимо великолепной комбинационной техники, в качестве скрепляющего фактора действует весьма определённая смысло-

вая траектория: от динамизма праздничного действия, воинственных шестивей и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья.

Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с цифры 44) идёт стремительное драматургическое *diminuendo* – вначале за счёт резкого сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с цифры 44, раздел с цифры 16 и его реприза с цифры 61), а затем посредством его рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» – в цифре 77 и перед цифрой 96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости: поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоёвывает себе большой раздел (цифры 39–43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с цифры 58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству. На всем протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчёркнутый в частности резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой.

Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (с цифры 96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения, – постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках: *Tranquillo*, *Più tranquillo*, *Encore plus calme*; *dolcissimo*, *con sordino*, *comme un echo*; *morendo*, *p*, *più p*, *pp*.

За движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах преобладают сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности и от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь.

Видимо, не случайно выделена «зоровая тема» – тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворённости, вдумчивости, единственная тема, наделённая достаточной серьёзностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета).



\* \* \*

Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов. После «современнического» бума дерзких инициатив и взрыва новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами «Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917–1918-м) произошел частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших композиторов – Прокофьева (последние из «Мимолетностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), – что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в качестве далёкой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны).

Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения, и в частности – раскрытие феномена первозданности в природе и человеке. Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» даёт едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что в первую очередь определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход.

«Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немного: доработка «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата» (1918), уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также произведения под названием «Симфонии духовых» (1920), где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность.

### *Литература*

1. *Абасова Э.* Узеир Гаджибеков. – Баку: ЭЛМ, 1985. – 200 с.
2. *Абасова Э.* Оперы и музыкальные комедии У. Гаджибекова. Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1961. – 194 с.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Т. 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
4. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX века). – М.: Наука, 1969. – 392 с.
5. *Алексеев А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музгиз, 1954. – 238 с.
6. *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка (1917–1945). – М., Музыка, 1974. – 248 с.
7. *Альшванг А.* Избранные сочинения. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
8. *Андреев Ю.* Революция и литература. – Л.: Наука, 1969. – 430 с.
9. *Арановский М.* Мелодика С. Прокофьева. – Л.: Музыка, 1969. – 232 с.
10. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
11. *Асафьев Б.* О балете. – Л.: Музыка, 1974. – 295 с.
12. *Асафьев Б.* Об опере. – Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
13. *Асафьев Б.* О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
14. *Асафьев Б.* Сергей Прокофьев. – Л.: Тритон, 1927. – 48 с.
15. *Асафьев Б.* Скрябин. Опыт характеристики. – Пг.: Госфильмлармония, 1921. – 16 с.
16. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. – М. Сов. композитор, 1975. – 496 с.
17. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

18. *Белая Г.* Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
19. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 10. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 474 с.
20. *Белый А.* Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 511 с.
21. *Белый А.* На перевале. – Берлин–Пг.–М.: Изд-во З.И.Грошбин, 1923. – 199 с.
22. *Белый А.* Стихотворения. – Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1989. – 176 с.
23. *Беляев В.* Сергей Прокофьев. – М.: Музгиз, 1932. – 37 с.
24. *Бердяев Н.* Кризис искусства. – М.: Изд-во Г.Лемана и С.Сахарова, 1918. – 48 с.
25. *Бердяев Н.* Новое Средневековье. – Берлин: Обелиск, 1924. – 142 с.
26. *Бернандт Г.* С.И. Танеев. – М.: Музыка, 1983. – 378 с.
27. *Благой Д.* Этюды Скрябина. – М.: Музгиз, 1963. – 61 с.
28. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2. – Л.: Худож. литература, 1980. – 470 с.
29. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. – Л.: Худож. литература, 1981. – 440 с.
30. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. – Л.: Худож. литература, 1982. – 464 с.
31. *Блок В.* Виолончельное творчество Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 182 с.
32. *Блок В.* Особенности инструментальной полифонии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1991. – 112 с.
33. *Боганова Т.* Национально-русские традиции в музыке С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1961. – 164 с.
34. *Бретаницкая А.* «Нос» Д.Д. Шостаковича. – М., 1983. – 122 с.
35. *Брянцева В.* С.В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 646 с.
36. *Бэлза И.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1983. – 176 с.
37. *Варуц В.* Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. – 86 с.
38. *Василенко С.* Балеты Прокофьева. – М.–Л., Музыка, 1965. – 74 с.

39. *Wörner K.* Neue Musik in der Entscheidung. – Mainz: Kunst-Verlag, 1956. – 312 S.
40. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967. – 221 с.
41. Волга. 1990. № 4.
42. Вопросы литературы. 1980. № 6.
43. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1963. – 264 с.
44. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1967. – 241 с.
45. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. – Л.: Музыка, 1973. – 224 с.
46. Вопросы философии. 1989. № 3.
47. Вопросы философии. 1990. № 4.
48. Вопросы философии. 1990. № 7.
49. *Гаккель Л.* Фортепианное творчество Прокофьева. – М.: Музгиз, 1960. – 174 с.
50. *Гаспарян С.* Комитас — основоположник армянской музыки. – М.: Музыка, 1969. – 164 с.
51. *Геодакян Г.* Комитас. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1969. – 109 с.
52. *Гессе Г.* Избранное. – М.: Худож. литература, 1977. – 414 с.
53. *Гозенпуд А.* Русский оперный театр между двух революций. – Л.: Музыка, 1975. – 367 с.
54. *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 608 с.
55. Грузинская музыкальная культура. – М.: Музгиз, 1957. – 446 с.
56. *Гулинская З.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1985. – 192 с.
57. *Гулыга А.* Искусство истории. – М.: Современник, 1980. – 288 с.
58. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 тт. Т. 14. – М.: Госиздат худож. литературы, 1956. – 564 с.
59. *Данилевич Л.* А.Н. Скрябин. – М.: Музгиз, 1953. – 110 с.
60. *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1980. – 303 с.
61. *Данилевич Л.* Искусство жизненной правды. – М.: Сов. композитор, 1975. – 344 с.

62. *Данько Л.* Оперы С. Прокофьева. – Л.: Музгиз, 1963. – 64 с.
63. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. – М.–Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
64. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 285 с.
65. *Дельсон В.* Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Музгиз, 1961. – 48 с.
66. *Демченко А.* Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. – М.: Композитор, 2000. – 96 с.
67. *Демченко А.* «Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов: ТГМ-ПИ, 2018. – 144 с.
68. *Демченко А.* Картина мира в искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2005. – 264 с.
69. *Демченко А.* Лион Фейхтвангер. – СПб.: Пальмира, 2007. – 112 с.
70. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010. – 528 с.
71. *Дернова В.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968. – 124 с.
72. *Дернова В.* Последние прелюдии Скрябина. – М.: Музыка, 1987. – 94 с.
73. *Долинская Е.* Николай Метнер. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.
74. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность. – М.: Музыка, 1985. – 270 с.
75. *Донадзе В.* Захарий Палиашвили. – М.: Музыка, 1971. – 230 с.
76. *Друскин М.* Игорь Стравинский. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 298 с.
77. *Друскин М.* Избранное. – М.: Сов. композитор, 1981. – 337 с.
78. *Друскин М.* Исследования, воспоминания. – М.–Л.: Сов. композитор, 1977. – 270 с.
79. *Друскин М.* Фортепианное творчество Сергея Прокофьева. – Л.: Тритон, 1928. – 51 с.
80. *Житомирский Д.* Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. – 390 с.
81. *Житомирский Д.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века. – М.: Сов. композитор, 1960. – 63 с.
82. *Западное искусство: XX век.* – М.: Наука, 1978. – 367 с.
83. *Зись А.* Философское мышление и художественное творчество. – М.: Искусство, 1987. – 255 с.

84. *Иванов Вяч.* Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – 351 с.
85. Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. – Л.: Музыка, 1971. – 333 с.
86. Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1976. – 360 с.
87. Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1978. – 253 с.
88. *Иконников А.* Художник наших дней. – М.: Сов. композитор, 1966. – 424 с.
89. История и современность. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 288 с.
90. История музыки народов СССР в нотных образцах. Т. 1. – М.: Музыка, 1978. – 334 с.
91. История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 1. – М.: Музсектор Госиздата, 1924. – 204 с.
92. История русской советской литературы. – М.: Просвещение, 1983. – 511 с.
93. *Камю А.* Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. – 414 с.
94. *Каратыгин В.* Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. – Л.: *Academia*, 1927. – 264 с.
95. *Каратыгин В.* Избранные статьи. – М.–Л.: Музыка, 1965. – 351 с.
96. *Каратыгин В.* Скрябин. – Пг.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1915. – 38 с.
97. *Кастальский А.* Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Музгиз, 1960. – 290 с.
98. *Катонова С.* Балеты Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 30 с.
99. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
100. *Collaer P.* La musique moderne. 1905–1955. – Bruxelles Paris: Art, 1963, – 294 p.
101. Комсомольская правда. 1988, 8 марта.
102. *Корабельникова Л.* Творчество С.И. Танеева. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.
103. *Корев С.* «Кето и Котэ» В. Долидзе. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – 52 с.

104. *Кремлёв Ю.* Третья симфония А.Н. Скрябина. – Л.: Музгиз, 1941. – 24 с.
105. Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – 243 с.
106. Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1987. – 251 с.
107. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
108. *Ландсбергис В.* Творчество Чюрлёниса. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
109. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
110. *Ленин В.* Полное собрание сочинений. Т. 41. – М.: Госполитиздат, 1962. – 696 с.
111. *Леонтьев К.* Цвет «Прометея». – М.: Знание, 1965. – 127 с.
112. *Ливанова Т. Н.Я.* Мясковский. – М.: Музгиз, 1953. – 405 с.
113. *Лист Ф.* Сочинения для фортепиано. Т. 9. – М.: Музыка, 1975. – 260 с.
114. Литература и музыка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 228 с.
115. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
116. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – 632 с.
117. *Мартынов И.* Сергей Прокофьев. – М.: Музыка, 1974. – 560 с.
118. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
119. *Меликов Х.* «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. – Баку, 1955. – 88 с.
120. *Месхишвили Э.* Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1981. – 272 с.
121. *Михайлов М. А.К.* Лядов. – Л.: Музыка, 1985. – 208 с.
122. *Михайлов М.* Александр Николаевич Скрябин. – Л.: Музыка, 1982. – 112 с.
123. Музыка XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
124. Музыка XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1977. – 574 с.
125. Музыка XX века. Кн. 3. – М.: Музыка, 1980. – 589 с.
126. Музыка XX века. Кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – 509 с.
127. Музыка XX века. Кн. 5 (А). – М.: Музыка, 1985. – 341 с.

128. Музыка и современность. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1962. – 472 с.
129. Музыка и современность. Вып 3. – М.: Музыка, 1965. – 414 с.
130. Музыка и современность. Вып 4. – М.: Музыка, 1965. – 382 с.
131. Музыка. Культура. Человек. Вып. 1. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1988. – 208 с.
132. Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. – 226 с.
133. Музыкальная культура сегодня. – Мюнхен: Gebrüder Giehl, 1989. – 296 с.
134. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – 976 с.
135. Музыкальное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1958. – 541 с.
136. Мусоргский М.П. и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990. – 268 с.
137. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 394 с.
138. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – 612 с.
139. Рабочий и театр. 1929. № 24.
140. Рабочий и театр. 1930. № 3.
141. Рабочий и театр. 1930. № 7.
142. Н. Рославец и его время. Вып. 1. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 36 с.
143. Н. Рославец и его время. Вып. 2. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 36 с.
144. Н. Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 47 с.
145. Н. Рославец и его время. Вып. 4. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 52 с.
146. Н. Рославец и его время. Вып. 5. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 31 с.
147. *Нестьев И.* Век нынешний, век минувший. – М.: Сов. композитор, 1985. – 386 с.
148. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. – 662 с.



149. *Нестьев И.* На рубеже двух столетий. – М.: Музыка, 1967. – 109 с.
150. *Никитина Л.* Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.
151. *Николаева А.* Особенности фортепианного стиля А.Н.Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1983. – 104 с.
152. Новый мир. 1960. № 10.
153. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.
154. *Онеггер А.* Я — композитор. – Л.: Музгиз, 1963. – 207 с.
155. *Орджоникидзе Г.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1962. – 151 с.
156. Орлов Г. Симфонии Шостаковича. – Л.: Музгиз, 1961. – 322 с.
157. *Орлова Е., Крюков Н.* Академик Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1984. – 460 с.
158. *Павлишин С.* Зарубежная музыка XX века. – Киев: Муз. Україна, 1980. – 212 с.
159. *Павчинский С.* Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. – 236 с.
160. *Петрова Н.* Р.М. Глиэр. – Л.: Музгиз, 1962. – 114 с.
161. Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. 320 с.
162. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1962. – 384 с.
163. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1965. – 236 с.
164. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1981. – 160 с.
165. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1991. – 320 с.
166. Прокофьев о Прокофьеве. – М.: Сов. композитор, 1991. – 285 с.
167. *Прокофьев С.* Автобиография. – М.: Сов композитор, 1982. – 600 с.
168. Прокофьев С. Материалы. Документы. – М.: Музгиз, 1961. – 708 с.
169. Прокофьев С. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1972. – 334 с.
170. Прокофьев С. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1965. – 398 с.
171. *Прокофьев С. и Мясковский Н.* Переписка. – М.: Сов. композитор, 1977. – 600 с.

172. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений. Т. 7. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 576 с.
173. *Раабен Л.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 200 с.
174. Раннее утро. 1911, 16 декабря.
175. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.
176. *Рогожина Н.* Вокально-симфонические произведения С.Прокофьева. – М.–Л., Музыка, 1964. – 126 с.
177. Роль человеческого фактора в языке. – М.: Наука, 1988. – 212 с.
178. *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989. – 120 с.
179. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 448 с.
180. Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., Музыка, 1966. – 295 с.
181. Русская музыкальная литература. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1985. – 286 с.
182. Русская художественная культура второй половины XIX века. – М.: Наука, 1991. – 392 с.
183. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 1. – М.: Наука, 1968. – 441 с.
184. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 2. – М.: Наука, 1969. – 402 с.
185. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Госиздат, 1925. – 318 с.
186. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
187. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
188. *Сахалтуева О.* О гармонии Скрябина. – М.: Музыка, 1965. – 50 с.
189. Скрябин А.Н. – М.–Л.: Музгиз, 1940. – 248 с.
190. Скрябин А.Н. – М.: Сов. композитор, 1973. – 548 с.
191. Скрябин А.Н. Письма. – М.: Музыка, 1965. – 719 с.
192. Скрябин Александр Николаевич. – М.: Музыка, 1979. – 216 с.

193. Скрябин А.Н. Человек. Художник. Мыслитель. – М.: Музыка, 1992. – 448с.
194. Скрябин и его музей. – М.: МОНО, 1930. – 37 с.
195. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
196. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. – Л.: Музыка, 1964. – 228 с.
197. *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
198. *Смирнов М.* Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983, – 336 с.
199. *Смирнов М.* Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – 320 с.
200. Советская музыка. Сборник № 4. – М.-Л.: Музгиз, 1945. – 190 с.
201. Советская музыка. 1977. № 6.
202. Советская музыка. 1980. № 2.
203. Советская музыка. 1981. № 2.
204. Советская музыка. 1982. № 2.
205. Советская музыка. 1989. № 5.
206. Советская музыка. 1990. № 2.
207. Советская музыка. 1991. № 4.
208. Современная драматургия. 1984. № 3.
209. Современная книга по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – 603 с.
210. Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. – 287 с.
211. Современные проблемы советской музыки. – Л.: Сов. композитор, 1983. – 144 с.
212. *Соловцов А. С.В.* Рахманинов. – М.: Музыка, 1969. – 174 с.
213. *Сорокер Я.* Скрипичное творчество С. Прокофьева. – М.: Музыка, 1965. – 118 с.
214. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
215. *Стравинский И.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 413 с.
216. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – 501 с.
217. Стравинский И. Статьи, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – 376 с.

218. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 528 с.
219. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. – 272 с.
220. *Тараканов М.* Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка. – М.: Сов. композитор, 1968. – 124 с.
221. *Тараканов М.* Стилль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968. – 431 с.
222. Театр. 1974. № 2.
223. Театр и искусство. 1914. № 9.
224. *Тевосян А.* «Литургия» С. Рахманинова. – Диск «С. Рахманинов, Литургия Иоанна Златоуста». Stereo A 10 00407 005. – М.: Мелодия, 1988.
225. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1967. – 511 с.
226. *Тигранов Г. А.А.* Спендиаров. – М.: Музыка, 1971. – 288 с.
227. *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1947. – 512 с.
228. *Томпакова О.* Владимир Иванович Ребиков. – М.: Музыка, 1989. – 80 с.
229. Утро России. 1911, 15 декабря.
230. *Хентова С.* Шостакович. Т. 1. – Л.: Сов. композитор, 1985. – 544 с.
231. *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 1. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. – 343 с.
232. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. – 477 с.
233. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1961. – 88 с.
234. Художественная культура в капиталистическом обществе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 288 с.
235. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1983). – Л.: Наука, 1985. – 279 с.
236. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1984). – Л.: Наука, 1986. – 260 с.
237. *Цветаева М.* Сочинения в 2 тт. Т.2. – Минск: Народная асвета, 1989. – 480 с.
238. *Чередниченко Т.* Человек в зеркале массовых жанров. – М.: Музыка, 1992. – 212 с.

239. Черты стиля С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 314 с.
240. *Шавердян А.* Комитас. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.
241. *Шеллинг Ф.* Сочинения в 2 тт. Т. 1. – М.: Мысль, 1987. – 637 с.
242. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – 253 с.
243. *Шостакович Д.* Собрание сочинений. Т. 18. – М.: 1981. – 480 с.
244. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – 284 с.
245. *Эренбург И.* Собрание сочинений. Т. 8. – М.: Худож. литература, 1966. – 613 с.
246. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1969. – 397 с.
247. *Ярустовский Б.* Избранное. – М.: Музыка, 1989. – 316 с.
248. *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1978. – 344 с.

*Лилия Назаренко (Луганск)*

## **Формулы большого распева, как базис построения мелизматической древнерусской певческой культуры**

*«Древний обряд напоминает нам о единстве между миром человеческим и миром ангельским. Он напоминает нам о той чистой молитве, которая выражается в древних песнопениях знаменного распева, в котором каждая попевка отображает молитвенное воздыхание человеческой души»*

***Митрополит Волоколамский Иларион.***

Православная символика – универсальная система представлений о мироустройстве. Сакральное воплотилось в системе христианского богослужения, архитектуре, живописи, обрядах, прикладных формах и, безусловно, в музыке: духовные песнопения и колокольный звон.

Переход от крюков к привычным теперь уже нотам на нотоносце имел неоспоримое достоинство, что послужило основой для музыкального образования. Достижения русской музыки в XVIII–XIX веках были основаны на внедрении в неё достижений европейской теории. Но впоследствии выяснилось, что музыка, записанная крюками, и звучит по-другому. Если бы удалось услышать, как пели наши предки, нам были бы понятнее их мысли и чувства. Но у нас не такой возможности, ведь в прошлом не существовало технологий звукозаписи, и даже современные принципы музыкальной нотации попали в Россию только с петровскими реформами.

Для того чтобы реконструировать звучание допетровской музыки, необходимо расшифровывать совершенно особое письмо – его называют крюковым или знаменным. Знаменным, потому что «знамя» – это знак, символ, а крюковым, потому что «крюк» это одно из самых важных «знамен» [1]. Филологи утверждают, что 80% языков современного мира не обладают собственной письменностью. Но нет такого этноса, в культуре которого не было бы музыки. В традицион-

ной музыке зашит культурный код народа, в котором собран практический и духовный опыт, и даже некоторые представления об устройстве мира. Музыкальный язык универсальный, его не обязательно понимать умом, но можно почувствовать телом. Человек, умеющий пользоваться этим языком, подобен шаману, и его никогда не называли «исполнителем». В русском языке для него использовалось слово «мастер».

Мастер был носителем сакрального знания, которым он пользовался для того, чтобы создавать в слушателях определенные состояния с помощью гармонических и ритмических звуковых вибраций. Это знание мастер умел передать ученикам, показывая, как пользоваться голосом и музыкальным инструментом, чтобы вызвать у слушателей соответствующие состояния. Каждый раз исполняя переданную учителем «кодовую» музыкальную фразу, ученик вновь пытался воссоздать однажды пережитое состояния.

Музыка расширяла границы восприятия, помогала найти в душе ответы на вечные вопросы, сама собой оказывалась мощным инструментом для познания мира. Самым важным для «мастера» при исполнении традиционной музыки было проявить точность не в воспроизведении высоты и длительности каждого отдельного звука, а воссоздать нужное настроение и состояние души.

Пение в древней церкви, по утверждениям современных исследователей, было одноголосным. Участие женщин в общественном богослужебном пении со временем было запрещено. Музыкальные инструменты в православной церкви никогда не использовались. Но древнее одноголосное пение на Руси, не было в строгом смысле унисонным [5]. Допускались различного рода импровизированные подголоски, как в русском фольклоре. Видимо, позднее из таких подголосков и возник принцип простейшей гармонизации церковных распевов, зафиксированный впоследствии при помощи европейской нотации.

Переход церковного пения от одноголосия к многоголосию иногда сравнивают с появлением третьего пространственного измерения в иконописи. Каноническая икона — это «плоское», двухмерное изображение, лишённое перспективы. Особая техника иконописи не просто помогает сосредоточить внимание на главном образе. Она подчеркивает принадлежность изображенного к иному миру, лежащему за пределами обычного бытового восприятия, отражает его глубину, внепространственность и вневременность. Те же цели ста-

вит и достигает и одноголосие. Проведение распева в один голос концентрирует внимание на смысле текста. Его задача, помочь прихожанам не только понять этот смысл, но и ощутить его душой и телом. Мелодия выполняет служебную функцию, не заслоняя суть песнопения.

Многоголосное же пение, особенно гомофонно-гармоническое несет в себе много дополнительной информации эстетического характера. Безусловно, многоголосное пение кажется неподготовленному прихожанину и красивее, и объёмнее, и торжественнее. Однако существует точка зрения, что такая зачаровывающая окраска создается с помощью средств материального мира. Именно гомофонно-гармоническому многоголосию присущи характеристики объёмности, веса, плотности и прозрачности фактуры звучания. Таким образом, в случае равноправия и наложения нескольких голосов друг на друга внимание молящегося рассеивается из-за необходимости воспринимать несколько мелодий сразу.

Есть и другая точка зрения. Современный человек держит в поле своего внимание лишь малый участок доступного его познанию. Поэтому для того, чтобы выйти за пределы обыденности и познать потустороннее, молящемуся полезнее рассеять внимание, а не сосредоточить его.

Одной из важных составляющих культуры знаменного одноголосия являются мелизматические стили пения, к которым принадлежит и стиль «большой распев». Особая ценность этого стиля для исследователя заключается в том, что он существовал на всем пути развития древнерусского церковного пения и через столетия живого бытования дошел до позднего периода знаменной традиции [4]. Благодаря длительному сохранению песнопений большого распева в практическом певческом арсенале мы имеем возможность изучать его образцы по множеству дошедших до нас списков. Однако при всей значимости большого распева для певческой культуры Руси происхождение этого стиля, его мелодические и композиционные особенности до нынешнего времени очень мало изучены.

Исследователи древнерусского церковного пения, сопоставляя греческий и славянский варианты одного и того же песнопения, говорят что, процесс адаптации византийского пения происходил на русской почве, а не его славянское копирование. Поэтому становление древнерусской певческой традиции представляется как сложный процесс приспособления греческих норм к местным условиям.



Византийско-русские связи в области церковного пения постоянно поддерживались, поскольку в русских церквях греческое пение сосуществовало с пением славянским, что нашло отражение в древнейших певческих рукописях и других письменных источниках. Например, один из которых сообщает, что еще в середине XIII века в Ростове Великом, в церкви Богородицы из двух клиросов, левый пел по-гречески, а правый по-славянски. В крупных культурных центрах Древней Руси, в кафедральных соборах, где была архиерейская служба, пение оставалось на греческом языке, поскольку митрополиты и епископы были выходцами из Византии, архиерейская служба и до сего дня сохранила греческие фразы. В глубине Руси, в многочисленных небольших городах и весях, пение больше приспособлялось к местным условиям, и на этот процесс, несомненно, оказывала воздействие и русская национальная струя, идущая от славянской языческой культуры [3]. Здесь складывался более демократичный вид пения, более близкий к народному. Именно он и определил своеобразие русского церковного пения.

Таким образом, византийская культура X века оказала мощное воздействие на развитие русской культуры и церковной музыки. Древняя Русь восприняла от Византии церковную музыкальную культуру. В первом на Руси Киево-Печерском монастыре являвшимся центром просвещения, основателем которого принято считать святого Феодосия Печерского, прежде всего позаботился о слаженном пении монастырского хора. Феодосием Печерским было введено на Руси основополагающее понятие византийского учения об «ангелогласном пении». Он обосновывает важнейшую византийскую концепцию «божественного, богодухновенного, ангелогласного» церковного пения, являющегося отражением божественных небесных песнопений, назначением которых было привести душу к гармонии с Божественным миром.

Понятие об «ангелогласном пении» в Древней Руси было сформировано под влиянием переводной литературы. В сказаниях, повествующих о пророческих видениях, например, в видении пророка Исая отразились черты древнееврейского культового пения. В видении Исая ангелы перед Престолом Божиим поют звучно, громко, в один голос. Подобно двум клиросам два хора ангелов стоят справа и слева от Престола, они поют песнопения и чем ближе к Богу ангелы, тем громче их пение. Все эти черты свойственны и древнерусскому

церковному пению, основой которого было звучное монодическое пение на два хора.

Принципы византийского канона церковного пения распространились на все церковно-музыкальное творчество средневековой Руси, управляя творчеством древнерусских распевщиков, определяя и характер исполнительства. Древние мастера пения не только использовали византийские образцы но и творчески их переработали, создав национальные русские произведения непреходящей ценности и красоты. Хоровая церковная музыка, наряду с иконописью и архитектурой, составили самую оригинальную и своеобразную страницу русской культуры. Богослужбное пение в Византии было письменно фиксируемым, эта традиция продолжилась и на Руси. Система фиксации напевов была рождена в Византии в виде невменной системы. Происхождение невменной нотации связано с хейрономией или с искусством движения рук и пальцев [7]. Изображение жестов подобного рода можно встретить на египетских барельефах третьего тысячелетия до нашей эры. Хейрономия являлась средством передачи и хранения священных музыкальных формул-попевок, а невменная нотация представляет собой зафиксированный на пергаменте воздушный рисунок движения рук. Наиболее древним видом невменной нотации является нотация, предназначенная для фиксации торжественного напевного чтения Апостола и Евангелия и называемая экфонетической нотацией. Синтаксическое членение текста, а также интонационные формулы произношения записывались с помощью специальных знаков: строчных, надстрочных и подстрочных. Экфонетические знаки, заимствованные из системы синтаксических ударений древнегреческого языка, не указывали точную высоту и продолжительность отдельных звуков, они служили лишь для обозначения остановок, повышения или понижения голоса, а также выделения отдельных слов и фраз. На Руси эти знаки не нашли широкого применения.

Остромирово Евангелие – одна из рукописей середины XI века, в которых встречаются экфонетические знаки. Куприяновы листы (из Евангелия – апракос). По всей видимости традиция торжественного чтения Евангелия и Апостола передавалась изустно. В древнерусских певческих рукописях музыкальные знаки встречаются с начала XII века. Это особый род невменного письма представляет собой разновидность палеовизантийской или старовизантийской нотации, сло-

жившейся в основных своих чертах в IX веке. Эта нотация и послужила основой русской знаменной нотации.

Основой крюковой нотации явилась нотация старовизантийская, в которую были внесены изменения и дополнения, отражавшие специфику и особенности русского интонационно мелодического языка. В результате был выработан свой тип нотации, производный от старовизантийского невменного письма, но не тождественный ему. Если византийская мелодика носила взволнованный характер и тяготела к подчеркнутой экспрессии, то при пересадке её на славянскую почву она обрела более плавный, спокойный характер. Мелодическая линия выравнивалась, сглаживалась острота очертаний что приводило к появлению специфических русских оригинальных формул – попевок. Так сформировался главный из древнерусских церковных распевов – знаменный распев.

Знаменный распев, как и византийское богослужбное пение неотделим от церковного календаря. Византийская музыкальная система осмогласия была связана с особенностями византийского календаря. По этому календарю новый год начинался первого сентября и в каждом из 12 месяцев его были свои праздники, справлявшиеся в твердых числах. Это праздники солнечного календаря, центральным из которых является Рождество Христово – 25 декабря. Кроме этих праздников были еще подвижные праздники, связанные с Пасхой, которая высчитывается по лунному календарю. Лунный календарь более древний, он имел неполное число дней в месяцах, отсюда числа Пасхи и праздников, связанных с ней (Вход Господень в Иерусалим, Вознесение, Троица) все время менялись.

Кроме месяцев, в году исчислялись недели, счет недель вели от Пасхи, для каждой недели были написаны особые песнопения, которые исполнялись в определенном гласе [2]. Первая неделя после Пасхи соответствовала 1-му гласу, вторая – 2-му гласу и т.д. Восемь недель составляли «столп». По истечении одного «столпа» недель следовал другой и таким образом, гимнографические тексты вместе с соответствующими им гласами регулярно повторялись через восемь недель. Песнопения праздников также были подчинены системе осмогласия с той разницей, что в праздник могло быть употреблено несколько гласов, тогда как в воскресные и простые дни полагался только один порядковый глас. Употребление в праздники, не входившие в состав восьминедельных столпов не одного, а нескольких

гласов, придавало им особую торжественность. Праздники и воскресные дни ассоциировались с определенными гимнами и напевами. Тем самым рельефнее выступала в сознании как духовная сторона праздника, так и его место в календаре.

Древняя Русь заимствовала из Византии её календарь, и это обстоятельство имело большое значение, так как календарь унифицировал в государственном масштабе праздничное и будничное время, время отдыха и время труда, наполняя его христианским смыслом. С этим календарем также связывались крестьянские производственные процессы, праздниками этого календаря руководствовались в определении астрономических и климатических явлений, праздниками определяли сроки трудовых договоров. Поскольку в Византии календарь доносился до народа через музыкальное оформление праздников осмогласием, введение в Киевской Руси этого же календаря побуждало к сохранению музыкальной системы осмогласия. Но поскольку заимствованные из Византии богослужебные тексты при переводе с греческого языка на славянский утратили метр стихосложения оригинала, что сделало невозможным сохранение с точностью византийской музыкальной системы осмогласия, перед русскими встала проблема создания своего собственного осмогласия. Эта проблема решена была не сразу, а в длительном процессе певческой практики русских мастеров пения. Начало его восходит к XII веку, когда христианство стало проникать в массы и принесённое на Русь певческое искусство, преломляясь через русское народное музыкальное мышление, начало освобождаться от византийского влияния выработывая свои особые самостоятельные черты. Завершился процесс становления русского осмогласия к началу XVI века. К этому времени был распет весь круг песнопений входящих в богослужение как воскресных дней «столпа», так и праздников всего года, а мелодика знаменного распева достигла апогея своего развития.

Что же касается общего характера мелодического строя знаменного распева, то его можно определить как возвышенно – гимнический, отрешенно-просветленный [5]. В знаменном распеве византийский орнамент стал яснее, лаконичнее и строже. Для знаменного распева характерна разомкнутость и раскрытость мелодических структур, что делает их проницаемыми друг для друга. Любая знаменная структура, какой бы завершенной она ни казалась, всегда будет являться лишь элементом структуры более высокого порядка, т.е. всегда будет разомкнутой и раскрытой. Так, например, попевка, рас-

сматриваемая как завершенная крюковая структура, есть лишь элемент песнопения, а песнопение – часть богослужения, богослужение – компонент суточного круга служб, который в свою очередь является элементом в седмичном (недельном) богослужебном круге, а тот, в то же время, есть звено годового круга праздников. Постоянное присутствие общего целого в каждом отдельном элементе, является фундаментальным свойством знаменной системы осмогласия. Индивидуальный мелодический облик каждого отдельного гласа, его неповторимый интонационный контур гибко сочетаются с принадлежностью данного гласа к единой мелодической системе. В результате этого, в каждый момент одновременно реально звучат и конкретный глас и вся система в целом. Единая система осмогласия как бы просвечивает через индивидуальные черты гласа, это возможно только в условиях попевочной технике и не может быть достигнуто никакими другими средствами. Поэтому именно в знаменном распеве, в котором попевочная техника была доведена до высочайших пределов разработанности, сама идея осмогласия получила наиболее полное и совершенное воплощение.

Новые тенденции в русской духовной жизни, влияние нового аскетического мирозерцания исихазма и повышенное внимание к внутреннему миру человека привели в XV веке к появлению нового мелодического мышления и новых мелодических форм в русском церковном пении. Если знаменный распев выражал сверхличное или надличное начало, духовное состояние отрешенности от всего земного, то в мелодизме нового типа начали появляться индивидуальные интонации, стало проследиваться тяготение к личному началу.

Песнопение – это звучащая икона, а значит, к нему предъявляются те же требования, что и к иконописи. Церковное искусство призвано изображать Горний мир, и естественно, что для этого нужен иной язык, нежели для изображения видимой физической реальности. Иконе чужда чувственность, реалистичность, она не имеет целью возбуждение эмоций, то же самое можно отнести и к церковной музыке. Изображение духовной реальности требует особой природы поведения, иного музыкального языка. Таким требованиям в наибольшей степени отвечает одnogолосный стиль пения. Унисонное пение дает возможность избежать объемной изобразительности, мелодический рисунок дает впечатление плоскостного изображения, уже этим создавая настроение отрешенности от видимого мира, усиливая это настроение пением хора в один голос дающим звучание приглушен-

ных, спокойных матовых тонов. Молитвенное пение не опишешь словами, но всегда узнаешь сердцем, потому что голосом сердца сразу вливаешься в него, легко и сладостно «спутешествуя» поющему в храме хору – «небесной трубе».

### *Литература*

1. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984.
2. Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках Православного Востока. 1917. Т. 3.
3. Карцовник В.Г. *Hymnologica I*. Тропы входных антифонов в истории западноевропейского средневекового хорала. Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. – Л.: ЛГИТ-МиК, 1988.– С. 24 – 50.
4. Синцов Е.В. Природа невыразимого в искусстве и культуре: к проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке / Е. В. Синцов – Казань, 2003.– 304с
5. Разумовский Д. В., прот. Церковное пение в России. М., 1866–1868.
6. Тутолмина С. Н. Русские певческие Триоди древнейшей традиции: дис. канд. иск. СПб., 2004.
7. Школьник М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII вв. (на материале византийского и древнерусского Ирмология): дис. ... канд. иск. М., 1996.

*Ольга Комарницкая (Москва),  
Миньжэ Янг (Республика Корея)*

## **Итоговый фортепианный цикл**

Николай Николаевич Сидельников принадлежит к классикам российской академической культуры второй половины XX века. Вместе с тем, большая часть сочинений композитора при его жизни не исполнялась, не издавалась, также не столь активным был процесс изучения его творчества. До 1986 года выходили небольшие статьи, которые были скорее откликами на исполнения сочинений композитора. Первая монография Г.В. Григорьевой появилась в 1986 году – «Николай Сидельников» (из серии «Портреты советских композиторов»), это исследование, к сожалению, тогда было фактически единственным. В 2014 году автор выпустила второе издание своего труда, переработанное и дополненное<sup>1</sup>.

Основной корпус статей, обращенных к творчеству и личности Н.Н. Сидельникова, появился уже в XXI веке, среди авторов – много учеников композитора, например, В.Г. Тарнопольский, В.И. Мартынов, И.Г. Соколов, К.А. Уманский, И.Р. Юсупова. Стоит также отметить публикации Т.И. Эсауловой, издание писем Н.Н. Сидельникова и Г.С. Хаймовского в журнале «Музыкальная академия», новые статьи Г.В. Григорьевой, раздел в книге О.В. Комарницкой, посвященной русской опере второй половины XX – начала XXI веков, и др.<sup>2</sup>

На сегодняшний момент музыку Н.Н. Сидельникова исполняет ансамбль «Студия новой музыки», созданный в свое время по инициативе В.Г. Тарнопольского. Одним из пропагандистов творчества Н.Н. Сидельникова является замечательный пианист и композитор И.Г. Соколов, осуществивший премьеру и ряд исполнений последнего монументального сочинения композитора «Лабиринты» (романа-симфонии для фортепиано соло). Стоит отметить премьеру оперы «Бег», которую поставил Камерный музыкальный театр в 2010 году.

---

<sup>1</sup> Григорьева Г.В. Николай Сидельников: монография. - 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. - 176 с.

<sup>2</sup> Перечень источников см. в списке литературы.

В том же году прозвучали фрагменты из оперы «Чертогон» в концертном исполнении в Перми. Вокально-хоровые сочинения Н.Н. Сидельникова нередко исполняет Государственная академическая симфоническая Капелла под руководством В. Полянского. Нередко к хоровым сочинениям обращаются студенты факультета симфонического и хорового дирижирования Московской консерватории.

Настоящая статья посвящена позднему фортепианному произведению композитора – циклу этюдов «Америка – любовь моя», во многом подытоживающему творческий путь художника. Ее *цель* – раскрыть концепцию сочинения, его драматургию и композицию во взаимосвязи с многочисленными стилевыми аллюзиями, программностью, новаторским, ярко оригинальным и самобытным типом фортепианной фактуры, что предопределяет, с свою очередь, и специфику исполнительской интерпретации.

Фортепианный цикл этюдов «Америка – любовь моя» был создан автором в 1990 году. Написан после посещения США, где Н.Н.Сидельников имел огромный успех. Этюды были созданы для его друга пианиста Г.С.Хаймовского, ему посвящены, предполагалось, что он также будет первым исполнителем.

По инициативе Г.С.Хаймовского в конце 1980-х – начале 1990-х годов в Америке состоялось исполнение некоторых знаменитых произведений композитора. Г.С.Хаймовский в 1985 году стал профессором Нью-Йоркского Университета и основал там Камерное музыкальное общество, дававшее серии концертов современной музыки, премьеры сочинений проходили в престижном Меркин холле.

В одной из первых русских программ 13 апреля 1989 года прозвучали «Русские сказки», концерт для 12 солистов-инструменталистов под руководством молодого дирижера Роджера Махадина. Этот музыкант провел с большим энтузиазмом и все последующие премьеры сидельниковских сочинений. Произведение «Русские сказки» имело в Нью-Йорке большой резонанс. После этого Г.С.Хаймовский намеривался пригласить Н.Н.Сидельникова на следующую премьеру сезона 1990 года.

Концертная симфония «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных (созданная в 1973 году) и стала этой второй премьерой 11 марта 1990 года. Известная в настоящее время в США исполнительница современной музыки виолончелистка Майя Байзер, а тогда студентка Университета, вместе с другими музыкантами (двое из которых были артистами оркестра Метрополитен Опе-



ра) создали, по словам, Г.С.Хаймовского, «феерическое представление этого сочинения». Н.Н.Сидельников присутствовал в зале вместе со своим сыном и был невероятно счастлив и доволен исполнением.

В 1991 году прозвучала вокально-инструментальная симфония «Мятежный мир поэта» на стихи М.Ю.Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов при участии Сергея Яковенко, который своим выразительным блестящим исполнением оставил незабываемое впечатление у публики.

В 1993 году 1 ноября уже после кончины композитора последовала мировая премьера «Двенадцати этюдов-впечатлений» для рояля, написанных, как было уже сказано, в 1990 г. Исполнены они были не Г.С.Хаймовским, который, выучив сочинение, из-за болезни руки не смог выступить публично, а его аспиранткой Мао-Шу Лиен. Сочинение было принято слушателями прекрасно, сам педагог был доволен и считал ее выступление очень достойным и значительным. За год до этой премьеры сочинение было сыграно ею в Москве, в Малом зале Центрального дома работников искусств, в том же году – в Нижнем Новгороде, в 1993 году – в Иерусалиме.

Яркое впечатление от исполнения «Американских этюдов» оставило выступление российского пианиста и композитора Вениамина Сморова, приуроченное к 85-летию со дня рождения Н.Н.Сидельникова – в Москве, 4 июня 2015 года в концертном зале Библиотеки искусств имени А.П.Боголюбова.

Находясь в эйфории, как вспоминал Г.С.Хаймовский, от успеха «Дуэлей», теплого приема, оказанного ему американцами, от дружественной сердечной атмосферы общения с семьей своего друга в течение семнадцати дней, Н.Н.Сидельников решил создать новое сочинение и дать своему детищу заголовок «Америка – любовь моя».

Г.С.Хаймовский и Н.Н.Сидельников спорили относительно названия сочинения. Г.С.Хаймовский убеждал своего коллегу снять такой, как ему казалось, «эпатажный» заголовок. Но у композитора были, напротив, свои веские доводы и название цикла этюдов было сохранено. В письме к американскому музыканту, с которым его связывала более, чем сорокалетняя дружба, он высказал свои соображения и проявил непреклонность: «мой расчет совсем простой: я вложил в это сочинение всю любовь к тебе, к тем благословенным дням, которые с сыном провел с тобой в благословенном Йорктауне, все на что я способен в плане таланта, выдумки, “непредсказуемости” и зрелого мастерства, которое может оставить равнодушным лишь глухого

или заранее предвзятого слушателя». «А теперь помножь все это на твой талант, мастерство и артистическое вдохновение. Кто может против этого “динамитного” соединения устоять? И на фоне того минимализма...которым занимаются “американ-композеры”, это может иметь самый невероятный резонанс... Все у вас есть на этой благословенной и щедрой земле, а вы ее никак не замечаете <...> не видите прекрасного синего неба над головой. И нужно “нести пророка в своем отечестве!”, чтобы пришел кто-то со стороны и показал вам красоту вашей жизни, которую вы воспринимаете как нечто само собой разумеющееся. И тут название “Америка – любовь моя!” приобретает совсем иной смысл, который ему с любовью придают два человека, два *Мастера* – прошедшие многие круги ада... И тут в нашей с тобой искренности и силе выражения никто не усомнится, ибо обмануть можно в словах, но дела все равно выдадут. У нас с тобой дело ЧИСТОЕ. А с моей стороны это такая же “экзотика”, как испанское “Романсеро”, китайские “Сычуаньские элегии” <...> древне-еврейская кантата – “Два обращения к Предвечному” или “Русские сказки”.

«И если Глинка писал Испанские увертюры и создал “Русский Восток” в садах Наины, то почему же мне, его прямому родственнику, нельзя с полной отдачей идее написать “Американские зарисовки?”»<sup>1</sup>.

В композиторе также зрел замысел двенадцати этюдов под названием «Россия – боль моя». Этот второй цикл должен был выразить «его подлинную любовь, любовь-боль, любовь, затопившую все его существо, любовь к Родине, России»<sup>2</sup>. Но ему не было суждено осуществиться по причине страшной неизлечимой болезни и смерти композитора.

Композитор называет «Американские этюды» звучащими «путевыми заметками», «интимным дневником впечатлений». Примерная общая длительность чистого звучания, по его комментариям, 45 минут. Пьесам не предпосланы программные заголовки, но подобно *Прелюдиям* Дебюсси в них обозначены постскриптумы, отражающие образно-смысловое содержание и эмоциональную экспрессию. Двенадцать этюдов имеют следующие названия:

1. Ясная звездная ночь над Америкой... (29-30, IV, 1990)
2. Живая и трепещущая душа Орны... (30 IV – 2 V, 1990)

---

<sup>1</sup> В схватке с Минотавром: Из писем Н.Н.Сидельникова к Г.С.Хаймовскому // Музыкальная академия, 2010. №1. – С. 95.

<sup>2</sup> Там же. – С.93.

3. Лихая езда на автострадах штата Нью-Джерси...(2 и 7 V, 1990)
4. Величаво и плавно несет свои вечные воды Хадсон... (7 – 10 V, 1990)
5. И в дождь, и в грозу по Хай-веям Нью-Йорка... (20 -22 V, 1990)
6. Все блюзы ночного Манхэттена... (14 – 20 VI, 1990)
7. Нью-Йоркский калейдоскоп: и Чайна-Таун, и Сабвей, и разноликая толпа на стрит и эвеню... (23 – 24 VI, 1990)
8. Большой рыжий Йорк-Таунский кот гуляет (в мечтах) по Бродвею (Wasia)...(26 – 28 VI, 1990)
9. Бешено мчатся потоки машин сквозь пролеты Нью-Йоркских машин... (3, 6, 8 и 9 VII, 1990)
10. Таинственный, опасный, полный драматизма, непредсказуемый Бронкс в сумерки... (16 – 20 VII, 1990)
11. Прощальный вечер в доме друзей в Йорк-Таун Хейгст. И Кира, и Гриша, и Савва и я и сладостное томление духа, и вихрь воспоминаний о житейских бурях и битвах прошлого, и предотъездная ностальгия по Америке... (27 VII – 1 VIII, 1990)
12. Тихая, ясная, мирная, звездная ночь над Йорк-Тауном. Прощай, прощай Америка! Прощай, любовь моя!

Важное примечание композитора: «Играть первый этюд в просветленном и ностальгическом ключе».

Чрезвычайно интересен план-набросок цикла этюдов о России под названием «Россия – боль моя». В одном из писем, уже на тринадцатый день после невероятно тяжелой операции, Н.Н.Сидельников к своему другу Г.С.Хаймоваскому изложил некоторые идеи.

«Вот примерный перечень тем и состояний:

1) Волшебное озеро Неро – вода, вода, вода... Громадные города... Небеса... Храма Божьего палаты. (Возможно тем и завершится!). Хотя, думаю, что нет...

2) «Храмы рушатся по ту сторону добра и зла» – страшный отдаленный, непонятный «сонорный» гул, в котором непонятно что гибнет: Человек? Его душа? Колокол?

3) «От Ленинграда – Санкт-Петербургу». Из изломанных «совковых» мелодий – в стеклярус и тишину умирающих люстр старинных дворцов.

4) «Голоса» – в Душе и в гневе Божьем (Протяжные контрасты).

5) «Чернобыль» – «смерть постоянно стекающая, в «левой руке» грязной и неумолимой жижей, на фоне стонов птиц и зверей...

Вот то, пока немного, что услышал и ощутил в ночь на Пресвятую Троицу под «кислородом». А думаю, что будет и еще!

И вот таких два цикла сыграть в одном концерте! С одной стороны «Америка», а с другой – это!? Показать контрасты той и другой жизни»<sup>1</sup>.

По поводу «Американских этюдов» у Н.Н.Сидельникова вызревает своя неповторимая оригинальная концепция. О ней он также делится с пианистом Г.С.Хаймовским. «Итак, не тринадцать, а двенадцать этюдов, как предполагалось по первоначальному, причем, двенадцатый этюд – это повторение первого, но в ином эмоционально-смысловом ключе. Он должен исполняться <...> с учетом всех тех событий, которые пролегли между ним и первым. Первый исполняется ЭКСПОЗИЦИОННО! А ПОСЛЕДНИЙ – КАК ВЫВОД, ЗАВЕРШАЮЩИЙ ЖИЗНЬ ВСЕГО ЦИКЛА, ЕГО КОДА. Смысл этого обращения – как бы замкнутая БЕСКОНЕЧНОСТЬ предлагаемых композитором впечатлений, ключ для понимания калейдоскопичности формы, как единого цикла»<sup>2</sup>. Н.Н.Сидельников говорит о том, что когда пианист «выиграется» в эту музыку, то интуитивно к концу цикла будет уже не ТОТ в плане духовного содержания. Пианист должен почувствовать сам интерпретационное решение последней грани цикла. У исполнителя в связи с этим возникают новые нюансы в прочтении последнего этюда, образуется масса возможностей - несмотря на кажущуюся «статичность» замысла композитора.

Н.Н.Сидельников освещает важный для этого сочинения содержательно-смысловой аспект (также в одном из писем). «Уникальность этой формы еще в том, – пишет композитор, – что я не знаю в мировой музыкальной литературе прецедента как бы “путевых заметок”, своего рода интимного дневника впечатлений. Другими словами, это живая жизнь, окрашенная, с одной стороны, новизной восприятия нового, необычного мира, а с другой – взрыв ностальгических чувств при встрече с *тобою*, воскресшим пережитое и вселившим надежду на новые и лучшие жизненные перспективы. И отсюда мое максимальное проникновение и растворение в *твоем* сегодняшнем мире и бытии. Это, как бы наш с *тобою* автобиографический

---

<sup>1</sup> Там же. – С.100.

<sup>2</sup> Там же. – С. 93.

цикл семнадцатидневного пребывания вместе в радости и любви плюс вся прошлая жизнь плюс все будущие встречи. Отсюда и мысли и мечты о бесконечности и такое вот решение этой бесконечности. Поэтому повторение первого этюда в ином ключе в конце цикла это не ТОЧКА, а МНОГОТОЧИЕ...»<sup>1</sup>.

Тип фортепианной фактуры в «Американских этюдах» самобытен, оригинален, выявляет яркий индивидуальный почерк композитора, его нередко возникающее в тексте «партитурное» мышление (фортепианное изложение, написанное для пианиста, выглядит как оркестровая партитура). Подчеркнутая виртуозность, блеск, фееричность техники, рассчитанная на большие исполнительские возможности пианиста, исходит безусловно из традиций трансцендентных этюдов Ф.Листа, этюдов Ф.Шопена. Вместе с тем, здесь велико воздействие и этюдов-картинн С.В.Рахманинова – не только по технически-фактурным приемам, но и в связи с картинно-изобразительным, иллюзорным началом, которое присутствует, впрочем, и во многих произведениях Листа. Создаваемое настроение, эмоциональный ракурс того или иного этюда непосредственно вытекает из его названия, программность, пейзажность здесь становятся определяющими свойствами. Колористичность, игра красками рояля, импрессионистическая звукопись – таковы важнейшие качества фортепианного стиля Н.Н.Сидельникова.

Обратимся к каждому из двенадцати этюдов.

Этюд №1 – «Ясная, звездная ночь над Америкой» (*Andante enfaticamente*) – пейзажная зарисовка прекрасной теплой весенней ночи с ее благоуханием, едва уловимыми тенями-бликами, еле слышимыми шорохами. Здесь воссоздана атмосфера тишины и благодатного покоя. Мелодические линии голосов на основе чистых квинт, нон и септим в верхнем и нижнем пласте фактуры звучат пространственно, несколько отстраненно.

---

<sup>1</sup> Там же. – С. 94.

### Пример 1. Этюд №1

Выразительные форшлагы рисуют картину тихо мерцающих звезд (30 – 33 тт.). Многозвучные диссонантные нисходящие аккорды (нонаккорды с добавленными тонами) «не нарушают» настроения неги и безмятежности. Оркестрально-«партитурное» письмо предопределяет раздвижение фактурного пространства до 4-х линий-голосов (для Н.Н. Сидельникова свойственно записывать фортепианное сочинение на трех-четыре и более строчках). В заключительных тактах (41 – 44 тт.) tessitura достигает максимального раздвижения, звенящий предельно высокий верхний регистр и приглушенный нижний – с многосоставными «консонантно» звучащими квинто-секстовыми многозвучными аккордами – создают объемность, иллюзорно-зрительные ассоциации. Здесь «рисует» композитором пейзажная картина - высокого необозримого звездного неба, созерцание которого вызывает у человека восторг и удивление от непостижимости тайн Вселенной.

Композиция миниатюры очерчивает контуры трехчастности: А, В, А1 (1т., 15 т., 34 т.).

Этюд №2 – «Живая и трепетная душа Орны» (*Velocissimo*) – резко контрастирует по отношению к предыдущему<sup>1</sup>.

### Пример 2. Этюд №2

Искрометный, предельно быстрый темп, легкая «невесомая», бесплотная фактура требует от пианиста виртуозного владения инструментом, и прежде всего, разнообразными приемами мелкой техники. Исполнитель должен безусловно принять во внимание программное название – здесь действительно возникает некий ускользающий трепетный образ («трепетная душа»). Хотя, на наш взгляд, возможен и другой ассоциативный ряд. Безостановочное движение 16-ми – как безостановочный бег, погоня. Зеркально отражение пятизвучных коротких мотивов в верхнем и нижнем пластах фактуры зрительно-картинно.

<sup>1</sup> Примечательно авторское замечание композитора, расшифровывающее название этюда: «Орна - собака пианиста Григория Хаймовского – удивительное по уму и сердцу существо».

Обращает внимание в этой связи выразительное звучание последнего пассажа и аккорда, который внезапно «останавливает гонку» («собака остановилась или скрылась из виду, убежала»). Вместе с тем, звенящая фактура этюда может ассоциироваться также с потоком водной стихии, столь любимой композитором - игра воды, солнечные блики-пятна на ней создают ощущение радости жизни, оптимистического восприятия мира.

В композиции этюда, «несмотря на головокружительный темп и текучесть фактуры», можно обнаружить принципы простой трехчастной формы: А, В, А1 (1 т., 26 т., 58 т.).

Этюд №3 – «Лихая езда на автострадах штата Нью-Джерси» (*Vivace e leggiero*) – продолжает идею предыдущего. Вихревой темп, «полетная» фактура – бесконечное *perpetuum mobile* – создают яркую образную картину гонки на автомобиле с ее крутыми виражами. Впечатление от лихих виражей, зигзагов на дорогах возникает благодаря выразительным, остро характерным нисходящим и восходящим (в зеркальном отражении) пассажам 64-х и 32-х (13 - 16 тт.) – мгновенная зарисовка колоритной сцены, которая остается в памяти композитора, наблюдающего типичные явления современной американской жизни. Этот квартовый этюд, основанный на четырехзвучном мотиве из чистых кварт, вызывает ряд параллелей с классическими образцами музыки XIX века.

Вспоминаются некоторые известные этюды Ф.Шопена – «кружевной» терцовый этюд op. 25 №6 *gis-moll*, с тем же почти неосязаемым, как дуновение ветра, касанием рояля, и, конечно же, секстовый этюд op. 25 №8 *Des-dur*, который также покоряет легкостью, утонченностью и изяществом. Воздействие этих произведений весьма ощутимо в музыке Н.Н.Сидельникова.

Известно, что, несмотря на свою основную специальность композитора, он был также прекрасным пианистом и отдавал много времени для занятий на инструменте. Концовка этюда с его взлетающе-нисходящим пассажем и невесомым «арфовым» заключительным аккордом вызывает аллюзии с завершением трансцендентного этюда № 5 *B-dur* «Блуждающие огни» Ф.Листа.



### Пример 3. Этюд №3

Стремительный темп, блестящая виртуозность этюда определяют эмоциональный ракурс, связанный с ощущением радости бытия. В композиции этюда обнаруживаются черты рондальности, двойной трехчастной формы. Схему можно проиллюстрировать следующим образом: А, В, А1, В1. А2 (1т., 17т., 33 т., 49 т., 65 т.).

Этюд № 4 – «Величаво и плавно несет свои вечные воды Хадсон...» (*Andante comodo*) – обладает характерной зрительно-живописной образностью. Красочный инструментализм фактуры, ее «звонкость», оркестральное письмо вызывают ассоциации с прелюдиями К.Дебюсси, прелюдиями и этюдами-картинами С.В.Рахманинова. Здесь воссоздана замечательная картина величественной водной стихии с ее всплесками высоких волн, разбивающихся о берег, с набегающим ветром, «заставляющим волноваться» водную гладь и создающим легкие покачивая воды, с криками чаек. Пейзажные ассоциации определяют и специфику музыкальной эмоции – покоя, тишины, умиротворения.

В основе этюда лежит неуклонное оstinатное повторение одного и того же мотива – взлетающего пассажа (фактурного мотива 32-х, 64-х из 12, 16 звуков), мгновенно охватывающего все регистры рояля. Рождается совершенно конкретный образ: накатившаяся волна мгновенно поднимается, взлетает вверх. Чрезвычайно выразительны риторические мотивы-«провозглашения» в среднем пласте фактуры (например, 6 т.), олицетворяющие крики чаек.

#### Пример 4. Этюд № 4

The image shows a musical score for Etude No. 4, Op. 10, No. 4 by Frédéric Chopin. The score is in G major and 3/4 time, marked 'Andante con moto' and 'sim'. It features a piano introduction with a 12-measure rest, followed by a main section with a 12-measure rest. The score includes treble and bass clefs, a grand staff, and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'sim'.

Здесь также возникают аллюзии со знаменитыми в фортепианной литературе классическими произведениями. Фактура этюда Н.Н.Сидельникова (а именно, ее порхающие взлетающие пассажи мелких длительностей) отсылают к любимому пианистами Этюду по Паганини №2 *Es-dur* Ф.Листа. Вместе с тем, здесь возможно и другое сравнение. Статичность, созерцание как бы застывшего водного пространства заставляет вспомнить образ моря в Этюде-картине *a-moll* op. 39 №2 С.В.Рахманинова, имеющем авторское название «Море и чайки». Хотя содержательный смысл произведения русского классика совершенно иной. У С.В. Рахманинова воплощена картина сурового, серого, «стального» моря. Этюд имеет скрытое, глубоко символическое значение – состояние видимого спокойствия перед страшными бурями русской революции.

Композиция этюда трехчастна: А, В, А1 (1т., 17 т., 30 т.).

Этюд № 5 – «И в дождь, и в грозу по Хай-веям Нью-Йорка» (*Allegretto e leggero*) – представляет собой яркую зрительно-живописную картину, очень реалистичную и осязаемую. Это, своего рода, зарисовка с натуры. И в этой связи вспоминаются знаменитые

полотна великих художников разных эпох и национальных школ – «Потоп» Иеронима Босха (1508–16), «Потоп» Фрэнсиса Дэмби (1840), «Дождь, пар и скорость» Уильяма Тернера (1844), «Дождь» (*Place du Theatre Francais, Paris: Rain*) Камиля Писсаро (1898), «Парижская улица в дождливую погоду» Густава Кайботта (1877), «Мост под дождем» Винсента ван Гога (1887) и многие другие. Н.Н.Сидельников наследует традиции выдающихся мастеров живописи, и, может быть, скорее художников импрессионистов, у которых графичность, выверенность линий уступила место настроению, общему колориту. Они стремились передать мир в его подвижности, изменчивости, воспроизвести свои мимолетные впечатления, которые, внезапно появившись, мгновенно исчезают.

Пример 5. Этюд №5  
*Allegretto e leggiero*

Вместе с тем, активный быстрый темп этюда может вызвать и другой ассоциативный ряд – образ дороги, езду на автомобиле на большой скорости. В данном отношении этюд №5 продолжает линию предшествующих этюдов – №2 и №3.

Аллюзии с европейской классикой здесь также очевидны. «Кружащаяся», несколько изломанная зигзагообразная линия верхнего пласта фактуры (в правой руке) напоминает известный Этюд *f-moll* op. 25 №2 Ф. Шопена.

Композиция этюда – трехчастная с кратким вступлением и симметричной кодой, в которой отражен материал вступления – связана во многом с содержательно-образной «ситуацией» (композитор запечатлевает «остановленное мгновение»): дождь постепенно начинается, падают лишь несколько капель воды (во вступлении), непрерывно стучащий ливень переходит в грозу (серединный раздел основной части), затем дождь прекращается (кодовый раздел). Схема композиции такова: вступление, А, В, А1, кода (1 т., 6 т., 46 т., 90 т., 104 т.).

Этюд № 6 – «Все блюзы ночного Манхеттена» (*Andante elevato e molto espressivo*) – переводит в совершенно иную жанровую и стилевую сферу. Н.Н. Сидельников погружает слушателя в завораживающий, столь любимый им мир джазовой музыки, который встречается эпизодически во многих его произведениях – в опере «Чертогон», вокальном цикле «В стране осок и незабудок», в последнем фортепианном сочинении «Лабиринты» и некоторых других. И это качество стиля Н.Н. Сидельникова совпадает с устремлениями композиторов его поколения, так называемых, «шестидесятников» – например, Э.В. Денисова, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина. Перед слушателем разворачивается сценка из американской жизни – в кабаре, ресторане или, может быть, в мюзик-холле. Н.Н. Сидельников обращается к блюзу, светскому жанру афро-американской музыки XX в., родственному джазу. В данной этюде композитор мастерски запечатлел типичные национальные тенденции американской культуры.

В блюзовой миниатюре, со свойственной данному жанру меланхоличностью и ностальгией, воплощены важнейшие характеристические признаки. К важнейшим из них относятся: повторение гармонического последования объемом в восемь тактов (восемь тактов плюс восемь тактов в первом разделе); опора на специфический «блюзовый комплекс» – на особую рода мажоро-минор с усложнениями терцовой вертикали, с аккордовыми параллелизмами и другими «украшающими» созвучиями; использование одного из наиболее распространенных типов джазовой фактуры – «блокаккордов», т.е. аккордов на каждый звук мелодии (так называемая моноритмическая, или пластовая гармония); терпких задержаний и пр. Главное, что роднит произведение композитора с национальными, традиционными явлениями американского искусства – это свобода, импровизационность, исключительно активная роль ритма. Возникают «пикантные» синкопированные «зависания», выразительная полиритмия.

### Пример 6. Этюд № 6

The image shows a musical score for 'Etude No. 6'. At the top, the tempo is marked 'Andante elevato e molto espressivo'. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the upper system, and the guitar part is in the lower system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part starts with a dynamic marking of *mp*. The guitar part has a dynamic marking of *f* in the middle section. The score ends with a double bar line and the number '77'.

В композиции миниатюры очевидны рондальные принципы: А, В (*piu mosso*), С (*listesso tempo*), В1, С1 (*listesso tempo*), А1 (*tempo primo*), (1 т., 19 т., 31 т., 46 т., 60 т., 68 т.). Неторопливое, поэтапно-поступательное разворачивание приводит, наконец, в завершающем репризном разделе к экстатической кульминации-взрыву, вершине (90-91 тт., *ff*), что чрезвычайно свойственно импровизациям в блюзовом манере. Кульминация покоряет накалом экспрессии, в ней утверждается радостное, оптимистическое начало – столь жизненно важное и необходимое для любого музыканта и слушателя. Возникает упоительно-завораживающая энергия, исходящая от блюзового жанра, которая магнетически воздействует, разрушая все национальные преграды. Здесь Н.Н.Сидельников становится подлинным американским композитором, впитавшем в себя «вкусы» и «запахи» этой удивительной культуры.

Этюд №7 – «Нью-Йоркский калейдоскоп: и Чайно-Таун, и Сабвей, и разноликая толпа на стрит и эвеню» (*Vivace leggirissimo*) – замечательная короткая сценка из американской жизни. Здесь воспроизводится разноголосица толпы, шум улицы, бесконечное движение, словом, живая жизнь во всех ее проявлениях. Это во многом напоминает произведения русских классиков – например, «Петрушку» И.Ф. Стравинского. Полистилистический «флер» угадывается в создании специфического китайского колорита в первом и репризном разделах этюда, данная стилистика обусловлена самим названием –

Чайно-таун (в переводе с английского, «китайский город», или, точнее, китайский район Нью-Йорка).

Возникает очаровательная трихордная пентатоника (звуки *b, des, es* – при основной тональности *Ges-dur*). Тематический материал основан на коротких нисходящих двузвучных мотивах, для фактуры показательны прозрачность, легкость, «незримая» бесплотность, невесомость. В этом изяществе и тонкости проявляются специфические черты национального искусства Китая, которые воплощаются и в живописи, и в музыке, и в создании прекрасного китайского фарфора.

### Пример 7. Этюд № 7



Средний раздел (17 т., *con energia*) – иной по характеру. Здесь представлена картина подземного метро Нью-Йорка: нарастающий гул поездов, большое количество спешащих людей (сабвей, в переводе с английского, означает «метро»). Изобразительное начало воплощается благодаря мощным энергетическим эмоциям, с градациями наибольшей или сравнительно меньшей интенсивности (термин В.Н.Холоповой). Оно осуществляется посредством динамических волновых нагнетаний. И вдруг совершенно неожиданно, но, вместе с тем, и чрезвычайно органично в этот раздел «вплетаются» колоритные «пряные» джазовые интонации (46 – 52 тт.), вносящие иную полистилистическую лексику. И это тоже не случайно: среди толпы людей находятся немалое количество представителей афроамериканской расы, и именно они являются родоначальниками и основными носителями джазовой культуры. Многоликая соносфера – калейдоскоп разнообразных мелодий и ритмов, окружающий композитора, предопределяет и многообразный лексический тезаурус.

В плане фактурного письма возникают некоторые параллели с произведениями композиторов-романтиков – с концертным этюдом по Паганини №5 «Охота» Ф.Листа, также с этюдом op. 25 №3 *F-dur* Ф.Шопена. В основе архитектоники этюда – простая трехчастная репризная форма: А, В, А1 (1т., 17 т., 53 т.).

Этюд №8 – «*Большой, рыжий Йорк-Таунский кот гуляет (в мечтах) по Бродвею (Wasia)*»<sup>1</sup>, (*Moderato con gravità*) – характерная юмористическая сцена-картина, написанная в фортепианном стиле *буги – вуги* (обращает на себя внимание примечательная авторская ремарка: *alla boogie*). Слушатель вновь погружается в атмосферу неакадемической культуры, обращенной к широким слоям публики, массовому слушателю. В этом отношении данный этюд сопоставим с этюдом № 6, написанном в блюзовой манере. Тем не менее, в этюде № 8 воссозданы типичные черты стиля *буги-вуги*. Как известно, данное художественное направление возникло в самом начале XX в. в связи с необходимостью заменить оркестр в недорогих кафе или барах, типа «хонки-тонк» или «*barrelhouse*» – и исключительно с развлекательной целью. Фактура, тип фортепианного изложения, способы звукоизвлечения стали весьма привлекательной формой для тех музыкантов, которые были совершенно не знакомы с традиционной классической техникой письма, музыкантов, не получивших профессионального образования.

Пример 8. Этюд № 8

*Moderato con gravità*

<sup>1</sup> Кот Вася, как и собака Орна - домочадцы Г. С. Хаймовского. Йорктаун - место, где находится дом Г.С. Хаймовского.

К показательным особенностям буги-вуги, столь органично и мастерски воспроизведенным Н.Н. Сидельниковым, относится характерное «чувство» 8-ми ударов в такте (у Н.Н. Сидельникова – в одной фразе), что служит визитной карточкой данного стиля; последовательность аккордов с непрерывным остигатным повторением; специфическое положение левой руки пианиста, которая должна постоянно находиться на одном месте клавиатуры, правой руке исполнителя в данный момент предоставляется полная свобода в создании мелодических линий. Правая рука фактически не зависима от левой и с ней связана идея импровизации. Важным становится наличие прихотливого синкопированного ритма.

Относительно названия – почему именно «большой, рыжий кот гуляет (в мечтах) по Бродвею»? Яркая изобразительность присутствует в кратком вступлении и заключении этюда. Здесь даны «недосмысленные» *sf* в завершении коротких мотивов – вероятно «кот осторожно крадется и внезапно стремительно прыгает, достигая цели». Обращает на себя внимание и шутливое сидельниковское «*ti-a-a-oi*». Возникает вопрос: может быть пианист должен это произносить? Или, скорее, ему дана здесь своеобразная подсказка? Думается, что эта композиторская ремарка рассчитана на фантазию исполнителя и его индивидуальную интерпретацию.

Композиция этюда органична, отражает идею симметрии. Схема такова: вступление, А, В, А1, заключение-кода (на материале вступления): 1 т., 7 т., 23 т., 39 т., 63 т.).

Этюд № 9 – «*Бешено мчатся потоки машин сквозь пролеты Нью-Йоркских мостов...*» (*Presto misterioso*) - возвращает в образную атмосферу этюда № 3. В данном цикле американских этюдов возникает своеобразная реприза. Невероятный, на пределе возможностей, энергетический накал, феерический темп, динамические волны-нарастания – все это требуют от пианиста большой выносливости и виртуознейшего владения инструментом. Создается характерная, ярко изобразительная картина движения-потока автотранспорта на максимальной скорости. Зрительное ощущение «разгона» машины возникает уже с первых тактов этюда – в теме наращивается все большее количество звуков (4, 12, 15, по методу *additio*). Волновой принцип строения мотивов со взлетами *crescendo* и спадами на *diminuendo* и выразительным акцентом на *mf* ассоциируются с резкими крутыми «зигзагами-виражами» (нижний пласт фактуры, партия левой руки, начиная с 9 т.). Токкатная моторика, шквальное ритмическое *ostinato*



этюда вызывает неизменные аллюзии с известными фортепианными сочинениями С.С. Прокофьева, например, с токкатой *d-moll*, финалом сонаты №7 и многими другими. Возможны ассоциации и с сочинениями романтического периода, в частности, с октавным этюдом op. 25 №10 *h-moll* Ф. Шопена, трансцендентным этюдом №2 Ф. Листа.

В основе архитектоники этюда – простая трехчастная репризная форма: А, В, А1 (1т., 49 т., 109 т.).

### Пример 9. Этюд № 9

Этюд №10 – «Таинственный, опасный, полный драматизма, непредсказуемый Бронкс в сумерки»<sup>1</sup> (*Allegro misterioso*) – характерная, почти театральная сцена с явно ощутимыми, осязаемыми тенями-«персонажами». Музыка полна загадочной таинственности, может быть, даже отчасти и инфернальной фантастики. В начале вступления, как и в кодовом разделе, изображаются шаги крадущегося человека (на *staccato*). Вспоминается «Гном» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского. Грозное звучание октавных возгласов (9, 10 тт.), возникающее после длительного нарастания, вызывает чисто пространственные ассоциации – безлюдной улицы, обманчивой тишины, которую могут нарушить весьма драматические события. Первый и репризный разделы этюда – со сквозным остинатно стучащим ритмом на одном звуке (*f, ges, a, c*), в дальнейшем и в октавном изложении, вихревыми восходящими тиратами 32-х, выразительными, ярко характеристичными акцентами *f, mf* – отсылают к зловещему колори-

<sup>1</sup> Бронкс - район Нью-Йорка.

ту известной баллады «Лесной царь» Ф.Шуберта. Образ шубертовской музыки с ее взволнованно-демоническим началом несомненно здесь становится определяющим. Хотя возможны и другие ассоциации. Полистилистическая манера письма Н.Н.Сидельникова наталкивает на мысль еще об одном известном сочинении – концерте №1 для виолончели с оркестром Д.Д. Шостаковича, прежде всего, его первой части. Экстатичность музыки Д.Д. Шостаковича, ее предельная эмоциональная «взвинченность» слышны также и в этюде Н.Н. Сидельникова.

### Пример 10. Этюд № 10

Средний раздел (12/8, *tranquillo, ma sempre espressivo*, 75 т.) переводит в иную сферу, снова возникает блюзовый стиль, окутывающий аурой «ленивой» расслабляющей меланхолии. Тонкая изысканная синкопированная ритмика, блюзовые гармонии очаровывают слушателя, заставляя забыть о зловещих перипетиях предыдущей сцены. Сокращенная реприза (4/4, *tempo primo subito*, 91 т.) уравнивает симметрию формы.

Композиция этюда исходит из «театральных событий сценического действия», здесь возникает простая трехчастная форма с вступлением и заключением-кодой, резюмирующей тематический матери-

ал вступления и крайних частей. Схема такова: вступление, А, В, А1, кода (1 т., 14 т., 75 т., 91 т., 111 т.).

Предфинальная часть, Этюд № 11 – «Прощальный вечер в доме друзей в Йорк-Таун Хейгст. И Кира, и Гриша, и Савва, и я, и сладостное томление духа, и вихрь воспоминаний о житейских бурях и битвах прошлого, и предотъездная ностальгия по Америке» (*In tempo di valse-boston, sempre rubato*) – является лирической кульминацией цикла.

### Пример 11. Этюд № 11



Звучит замечательный, чарующий вальс-бостон. Здесь много фантазии, удивительных остроумных находок в мелодике, фактуре, ритме, возникают неожиданные стилевые аллюзии. Музыка гипнотизирует, завораживая тонкостью, изяществом, и вместе с тем, полифонической многослойностью мелодизированной фактуры. Она оказывает магнетическое воздействие. Музыка вальса с ее «скользящей» пластикой, характерными эпатирующими эмоциями словно «обволакивает» слушателя. Живое ощущение радости жизни, счастья – от встречи с близкими друзьями, огромного творческого успеха, признания, оптимистических надежд на будущие встречи и свершения – смешивается с легкой ностальгической грустью.

Н.Н. Сидельников не случайно останавливает свое внимание на этом жанре. Как известно, история зарождения и бытования вальса-бостона связана с венским вальсом, он явился его вариантом (для вальса-бостона, в отличие от «предшественника», показателен медленный темп, скользящие, но не вращательные движения). Название танца имеет прямое отношение к городу *Бостон* (столице штата Массачусетс в США), где он и начал культивироваться в конце XIX в.

Танец содержит в себе примечательную деталь: вместо аккомпанемента «бас – аккорд – бас» используется формула «бас – аккорд – пауза». Благодаря возникающим паузам можно было проявлять большую фантазию в мелодике, насыщая ее прихотливым ритмом. Эта формула воплощена в миниатюре Н.Н. Сидельникова: в нижнем пласте фактуры (в левой руке) возникает выразительная синкопа – четверть, половинная (с легким ее продлением). Пианистам следует обращать внимание на данную ритмическую особенность, что соответствует традиции жанра.

Круговые движения танца как нельзя лучше соответствуют и круговой композиции. Здесь образуется зеркально-симметричная концентрическая форма: А, В, С, В1, А1, кода, резюмирующая тематический материал разделов А и В (1 т., 34 т., 66 т., 107 т., 148 т., 179 т.). Разделы А и А1 (1 т., 148 т.) – изложение основной темы танца. В–них, словно загадочная маска, вдруг неожиданно возникает фрагмент из музыки «Вальса» М. Равеля. В разделах В и В1 (*veloce e leggiero*, 34 т., 107 т.) явно ощущается стилистика «воздушных» вальсов Ф. Шопена, покоряющих тонкостью и изяществом. Центральный раздел (С, *apposionato*, 66 т.) – картина грандиозного бала, где сквозь интонации вальса угадываются также и интонации торжественного помпезного полонеза. Шопеновская аура дает о себе знать и в репризном проведении последнего раздела (А1) – благодаря россыпи «паутиных» пассажей-фиоритур из мелких длительностей (151 т., 155 т.). В коде органично соединяются темы первых двух разделов. Вальс-«прощание» завершается почти бесплотно звучащим арпеджированным аккордом, который истаивает в предельно высоком регистре.

В заключении американского цикла вновь звучит Этюд № 1. Но здесь он уже значится как Этюд № 12. Чрезвычайно важно для исполнительской трактовки авторское указание: «Играть первый этюд в просветленном и ностальгическом ключе». Пианист должен воплотить свежую палитру красок, новые ощущения благодаря «опыту» предыдущих, ранее прозвучавших миниатюр, в которых был представлен целый калейдоскоп столь многоликих явлений американской жизни.

Н.Н. Сидельников – истинно русский художник по своей эстетике, мироощущению, религиозно-этическим идеям, продолжающий и активно развивающий в творчестве великие традиции отечественной литературы, философии, музыкального искусства. Русская тема

оказалась доминирующей и представлена во многих его сочинениях: грандиозной оперной дилогии «Чертогон» (по мотивам рассказа Н.Лескова), опере «Бег» (по пьесе М. Булгакова), в балете «Степан Разин» (по одноименному роману В. Злобина и киносценарию М.Горького), оратории «Поднявший меч» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (по мотивам древних русских летописей XII–XVI веков), оратории-реквиеме «Смерть поэта» на стихи М.Ю. Лермонтова для хора, чтеца, солистов оркестра, вокально-инструментальной симфонии «Мятежный мир поэта» на стихи М.Ю.Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов, концерте «Русские сказки» для 12 солистов-инструменталистов, кантате «Сокровенны разговоры» для смешанного хора без сопровождения (с эпизодическим участием ударных инструментов), Литургии святого Иоанна Златоуста для смешанного пятиголосного хора и других.

Вместе с тем, важнейшим качеством его стиля является интернациональность, *открытость к восприятию других национальных культур*, постижение которых стало творчески плодотворным, весьма оригинальным и органичным. В знаменитом цикле лирических поэм «Романсеро о любви и смерти» на стихи Ф. Гарсиа Лорки произошло соприкосновение с *испанским* искусством. Это произведение, прозвучавшее на фестивале «Московская осень» в 1981 году, оставило огромный след в музыкальной культуре и является подлинным шедевром.

В масштабном сочинении «Сычуанские элегии» («Мысли о самом себе») на стихи китайского поэта VIII века Ду Фу для смешанного хора и различных инструментов из двух самостоятельных циклов, названных тетрадами (1980, 1984) Н.Н. Сидельников обращается к языку *китайской* культуры, к самобытным традициям поэзии, философии, живописи, заставляя слушателя погрузиться порой в медитативное размышление, созерцание. Использование в некоторых частях пентатонной мелодики и тонкого колорита народных национальных инструментов (композитор применяет традиционные инструменты - флейту, флейту-пикколо, арфу, вибрафон, группу ударных, но мастерски стилизует их в национальной манере) воссоздает неповторимую атмосферу китайского искусства.

Цикл фортепианных этюдов «Америка – любовь моя» также поражает творческими метаморфозами – реально ощутимыми становятся портреты-«зарисовки» (сценки) из современной *американской* жизни с ее стремительным темпом, брутальностью, энергией, вихре-

вым круговоротом событий, колоритны картины природы, ярко воплощена исконно национальная стилистика афро-американской музыки, проявившаяся в чувственно-пряных гармониях и ритмах джаза, блюза, композиций буги-вуги.

И, вместе с тем, несмотря на «растворение» в различных национальных традициях, Н.Н. Сидельникову всегда удается сохранить свой индивидуальный и ярко узнаваемый творческий облик подлинно русского музыканта, человека, мыслителя. «Русское» начало проявляется в ладоинтонационных оборотах, гармонии, вариационно-вариантном методе развития, в многочисленных ассоциативных связях с музыкой Глинки, Чайковского, Лядова, Бородина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева и других отечественных композиторов. Этот лексический тезаурус становится необходимым для композитора культурным пространством, которое, по его словам, заставляет «не жить лишь своей имманентной жизнью, но все время оглядываться по сторонам». Творчество Н.Н. Сидельникова самобытно, оно завораживает силой, мощью, оригинальностью художественных идей, крупномасштабностью, его стиль уникален, его невозможно спутать со стилем какого-либо другого композитора. В этом проявляется сопричастность Н.Н. Сидельникова великому наследию русских классиков XIX–XX веков.

### *Литература*

1. Венок Н.Н. Сидельникову (1930–1992) // Музыкальная академия 2001. №1 - С 106 - 119.
2. В схватке с Минотавром. Из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная академия 2010. №1 - С 91 - 100.
3. Григорьева Г. Великий труженик // Музыкальная академия 2001 №1 - С 106 - 107.
4. Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н.Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. - М.: Композитор, 1996. - С. 75 - 92.
5. Григорьева Г. Николай Сидельников: монография. - 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 176 с.
6. Григорьева Г. Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории, 2014. №1. - С. 168 - 175.

7. *Комарницкая О.* Русская опера второй половины XX - начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. – М.: ПКЦ «Альтекс», 2011. – 306 с.
8. *Комаров В.* Учитель. Памяти Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2012. №2. - С. 19-20.
9. *Мартынов В.* Учитель жизни // Музыкальная академия, 2001. №1. - С. 111 - 112.
10. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский - М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
11. Последнее интервью Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2001. №1 - С. 119.
12. *Сидельников Н.* О музыке, о себе // Музыкальная академия, 2001. №1. - С. 107 - 108.
13. *Соколов И.* За маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо // Музыкальная академия 2001. №1 - С.113 - 115.
14. *Соколов И.* Соколов И. Праздник духа, мысли и чувства // Музыкальная академия 2010. №3. - С. 1-3.
15. *Тарнопольский В.* Русский футурист // Музыкальная академия, 2001. №1. - С. 112 - 113.
16. *Уманский К.* Искусство создают личности // Музыкальная академия 2001. №1. - С. 116 - 119.
17. *Хаймовский Г.* Впечатлительные образы // Советская музыка 1969. №6. - С. 15 - 20.
18. *Эсаулова Т.* Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы X международной научной конференции 1 - 3 ноября 2010 года / РАМ имени Гнесиных / сост. и отв. ред. Л. Дьячкова - М 2012. – С 303 - 312.
19. *Эсаулова Т.* Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. - М.: Композитор, 2007. - 475 с.  
На электронных носителях:
20. *Хаймовский Г.* Сидельников - каким я его слышу и читаю. [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257), режим доступа свободный.

*Елена Мстиславская (Саратов)*

## **Из истории отечественного музыкального образования**

Российское музыкальное исполнительство за два с лишним века бурного развития выглядит сегодня как продуктивная стратегия, реализующая социокультурный базис страны. Музыкальное образование России устояло под натиском вызовов глобализации. Осторожность музыкального сообщества в отношении Болонских процессов позволила музыкантам-практикам не один десяток лет достаточно успешно сдерживать натиск европейских образовательных тенденций.

Наши дети, демонстрировавшие в 90-х годах шокирующе низкий уровень музыкального интонирования, традиционные семьи, в которых тяга к музыкальному воспитанию на глазах музыкально-педагогического сообщества превращалась в отжившее чудачество, – все эти явления остались в прошлом.

Произведения великих российских композиторов, в том числе, композиторов недавнего времени, звучат в различных концертных залах, новые поколения конкурсантов сверяют свой исполнительский опыт с опытом, признанным во всем мире эталонным, в учебных заведениях страны, начиная с ДМШ, наблюдается достаточно высокий конкурс. Музыкально-образовательная ситуация определяется как весьма обнадеживающая. И, тем не менее, российское музыкальное образование, вступая в новое тысячелетие, нуждается в обновлении, сообразном поворотам истории, в поиске оптимальных преобразований и, что особенно важно, в научном осмыслении пройденного пути.

Из сегодняшнего дня история отечественного музыкально-педагогического движения выглядит как многотомное повествование о свершениях великих музыкантов, композиторов, музыковедов, общественных деятелей, теоретиков и практиков музыкального обучения и образования. Изучение данного, поистине градиозного, явления представляет собой определенную сложность. Достаточно увидеть однажды библиотечные фонды хотя бы одного из музыкально-образовательных учреждений, чтобы понять неисчерпаемость кладовых отечественных свершений в области музыкальной деятельности,



в настоящее время еще не получивших достаточного научного обоснования и во многом неизвестных широкому кругу тех, кому, в первую очередь, адресовано это наследие: потомкам-профессионалам.

Развитие мотивации студентов-музыкантов к самостоятельному исследованию истории исполнительства сегодня имеет все условия. В учебные планы включены предметы («История и теория культуры», «Основы просветительства», «Основы научного исследования», «Научно-исследовательская работа», «Методология научной деятельности», «Методика преподавания профессиональных дисциплин» и др.), которые ориентируют на овладение опытом научного обобщения профессионально необходимой для будущего молодого специалиста информации.

Российское музыкальное искусство невозможно отделить от истории его становления, равно, как и особенностей форм реализации исполнительских традиций посредством создания в стране государственных учебно-образовательных структур. Музыкальная критика, педагогика и методика, музыкальная психология, по определению, следуют за развитием исполнительства, насыщение которого новыми ресурсами происходит сегодня посредством развития музыкальной науки. Такова специфика взаимодействия различных видов музыкальной деятельности на практическом, теоретическом и научном уровнях. Отмеченная с середины XX столетия тенденция к обобщению феномена отечественного музыкального образования и исполнительства с музыковедческих и психолого-педагогических позиций позволяет кропотливо и настойчиво претворять в жизнь эту возможность, используя имеющиеся научные ресурсы.

Изучение процессов, связанных с формированием отечественного музыкального образования, достаточно веско представлено трудами представителей психолого-педагогического, методического и искусствоведческого направлений на основе использования парадигмально-педагогического, цивилизационного, системного и т.д. подходов (Д.К. Кирнарская, Т.Г. Мариупольская, К.В. Тарасова, Б.М. Теплов, А.В. Торопова, Е.Н. Федорович, Ю.А. Цагарелли, Г.М. Цыпин и др.). Основными в методологии научного исследования процессов музыкального творчества, музыкальной деятельности, в том числе, музыкальной педагогики, является триада понятий: «школа», «образование», «национальная традиция».

Наличие российской музыкальной школы в мировой практике неоспоримо. Сегодня невозможно обойтись только общим пониманием того, что все представители музыкально-педагогической и музыкально-исполнительской сфер имеют самое непосредственное отношение к ее развитию. На фоне активного использования данного понятия в музыкальной среде исполнителей, педагогической деятельности, журналистике, научном обиходе конференций, пособиях по истории исполнительского искусства, методике, музыкальной психологии и т.д., по мнению А.Б. Бородина, обнаруживается очевидная потребность в глубокой научной разработке понятия «школа» [8, с. 187]. Например, в работе Т.Н. Грум-Гржимайло «Музыкальное исполнительство» (1984) указывается, что в 30-40 годах XIX века «почти каждая из музыкальных «держав» выдвинула крупных представителей своих творческих школ», при этом, «русская исполнительская школа только обрела свое национальное лицо» [9, с. 69].

В своих исследованиях понятия «школа» А.Б. Бородин опирается на науковедческие разработки М.Г. Ярошевского «Логика развития науки и научная школа» (1977). В соответствии с классификацией, предложенной М.Г. Ярошевским, А.Б. Бородин рассматривает понятие «школа» в нескольких значениях:

а) как класс преподавателя по специальности в исполнительском вузе. Например, класс Л.В. Николаева, Г.Г. Нейгауза;

б) определение в федеральном пространстве некоего образовательного коллектива как функционирующей творческой единицы. Например, «Саратовская пианистическая школа»;

в) совокупность базовых методических установок, на основе которых создаются учебно-методические пособия. Например, широко используемая «Фортепианная игра» А.А. Николаева, «Школа беглости» ор. 299 К. Черни и т.д.;

г) различные по типу образовательные учреждения: ДМШ, мастер-классы, международные курсы и т.д.;

д) обучение на определенном уровне владения знаниями, умениями, навыками исполнительства понимается как накопление соответствующего опыта.

Совокупность всех значений, по мнению Бородина, дает понимание школы как национального явления, например, «Французская фортепианная школа» [8, с. 77].

«Главным действующим лицом» школы является педагог. Уровень его личного профессионализма и осознанности Призвания поз-

воляет выполнять важнейшую сущностную цель своей деятельности – передачу культурного наследия нации последующим поколениям людей посредством воспитания, образования и обучения.

*Соответственно сказанному мы можем сформулировать следующее определение: «школа» как социальный институт представляет собой часть социокультурного пространства общества, характеризующуюся интегральным единством ценностного (реализация культурных традиций), целевого (иерархия решения задач стратегического и тактического порядка) и функционально-структурного (построение системы) компонентов.*

Музыкальная школа как «национальный проект» России развивалась в пространстве ментальных особенностей личности и государственного мироустройства. Г.М. Цыпин подчеркивает мысль Л.Н. Толстого о том, что между отношением человека к искусству и всеми формами его психической активности, реакциями на произведения искусства и психологическим обликом, направленностью действий, уровнем художественного развития, возрастом, демографической принадлежностью, полом и т.д. существует органичная связь. Г.М. Цыпин обращает внимание на то, что эта доктрина в свое время нашла отражение в творчестве отечественных исследователей и деятелей культуры и искусства [23, с. 290].

Г.М. Цыпин называет три магистральных направления в отечественном музыкальном образовании: народное, религиозное и светское. В каждом из направлений он выделяет два уровня реализации: общее и профессиональное. Процесс формирования российского музыкального образования Г.М. Цыпин характеризует как стадияльное, состоящее из двух периодов [23, с. 296]. Первый из них (время с древнейших времен до второй половины XVII века) отмечена тенденцией к последующему становлению элементов музыкального образования в двух принципиально отличных педагогических системах: православной певческой и традиционно народной [23, с. 297].

Вторая стадия развития (с начала XVII века до наших дней) характеризуется развитием форм светского музицирования и видов музыкальной деятельности: композиторская, исполнительская, слушательская, музыкально-педагогическая, музыкально-теоретическая, а сегодня – и научно-теоретическая.

Рассмотрим, как указанные тенденции проявилась в государственной политике России XVIII столетия. Как отмечает А.Д. Алексеев в труде «История фортепианного искусства», «русские слушате-

ли тяготели к вокальной музыке, в особенности, народной песне. Столовые гусли использовались повсеместно» [3, с. 273].

Известно, что в эпоху правления Екатерины Великой была создана система кадетских корпусов. К 1913 году в них обучалось около 13 тысяч молодых людей из разных социальных слоёв. В документе того времени, регламентирующем воспитание в средних общеобразовательных мужских учреждениях закрытого типа, содержится программа «Музыка и пение». В ней отражены функции музыкального воспитания, в частности, такие, как дать понимание гигиены отдыха после умственной работы, развить стремления к содержательному отдыху, сообщить полезные умения и навыки в области музыки, дополнить круг знаний теми, которые способствуют развитию эстетических чувств. Разработаны подробные рекомендации по изучению военных, исторических, народных песен, владению навыками церковного пения, обслуживания работы на клиросах в корпусном храме [1, с. 17].

При личном участии Екатерины II создавался Смольный институт благородных девиц с целью достижения необходимого образования лиц женского пола и «особливой важности оною на улучшение общего блага и на развитие будущих поколений [2, с. 7]. В начале XIX века в Мариинских, Елизаветинских и т.д. институтах благородных девиц обучалось более 10000 воспитанниц.

В институтах был накоплен драгоценный опыт музыкального воспитания и образования, нацеленный, как отмечалось в документе 1850-1880 гг. «Наставление для образования воспитанниц женских учебных заведений», на охрану и развитие «самого твердого основания государства» – семьи [2, с. 11]. Отмечалось, что от степени образования будущих матерей зависит «нравственное и умственное направление будущих поколений» [2, с. 11], для полного образования женщины музыка составляет весьма важное условие. В документе подчеркивалось, что деятельность Русского музыкального общества, консерваторий, провинциальных музыкальных школ, курсов, классов, развитие оперного и концертного дела, музыкальной критики содействовали формированию в российском обществе духовной потребности в музыке, что стало устойчивой стороной общественной жизни [2, с. 19].

«Музыкальные классы» в институтах благородных девиц, кадетских корпусах и учебных заведениях, концертные сезоны в дворянских домах любителей музыки, музыкальные салоны, Б.М. Сал-

тыкова, В.Ф. Одоевский, М. Вильегорского, распространение домашнего музицирования, создание Российского Музыкального Общества, консерваторий в Петербурге и Москве, развитие профессиональной критики, – все эти процессы способствовали формированию российской школы инструментального искусства мировой значимости. А.Д. Алексеев, отмечая вехи развития отечественной фортепианной школы, подчеркивает, что она «с 60-х годов прошлого века уже вступила в эпоху творческой зрелости» [3, с. 273].

Выдающийся критик А.Н. Серов высказывал мысли о том, что музыкальное исполнительство есть «выражение той же жизни, но еще непосредственное, без пособия определенного языка понятий» [3, с. 292]. В чем же мы находим это выражение непосредственности?

Русский композитор, пианист и педагог А.И. Дюбюк писал: «Все инструменты стремятся к тому, чтобы уподобиться пению человеческого голоса, этого совершенней из инструментов» [9, с. 71]. Один из крупнейших российских музыкантов, в наибольшей полноте представивший перед мировой общественностью XIX столетия достижения русского музыкального искусства, А.Г. Рубинштейн отличался ошеломляющей певучестью в игре, фразировкой широкого дыхания. Требование «пения на инструменте» явилось важнейшим критерием оценки музыкально-исполнительского события для отечественной музыкальной критики.

*Таким образом, одной из тенденций развития музыкального исполнительства в России является тяготение к певческой культуре, в каком бы направлении, народном, религиозном, или светском, музыкальная деятельность не развивалась.*

Середина XIX века в России отмечена активным развитием музыкально-просветительского движения. Под активностью просветительства мы понимаем общественное подвижничество больших музыкантов, которые не только создавали отечественную музыку, исполняли ее, но и влияли на музыкально-эстетические предпочтения публики, собственным примером служения обществу взаимодействовали с ней и создавали слушательскую культуру. Направления просветительской активности связаны с установками на художественное воспитание слушателей, особенно – многочисленных любителей музыки, на воспитание педагогических кадров, способных повлиять на достижение высокого профессионализма.

Реализацией столь блестящей педагогической идеи потомки того великого для российской музыки времени обязаны именам П.И. Чайковского, А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов, А.Н. Серова, М.А. Балакирева, С.И. Танеева и многих-многих других. А.Д. Алексеев подчеркивает очень важную особенность развития российской музыкально-педагогической школы – ее динамизм. От момента зарождения (конец XVIII века) – до расцвета и демонстрации результатов мирового уровня (середина XIX веков) прошло не так много времени, чтобы завоевать мировое лидерство в развитии теоретической мысли по проблемам исполнительства и музыкальной педагогики.

Отечественная музыкальная среда XVIII–XIX вв. характеризуется сочетанием нескольких направлений:

- Распространение домашнего музицирования.
- Зарождение профессионального исполнительства.
- Развитие отечественной музыкально-критической мысли.
- Активность музыкального просветительства (создание общественных организаций).
- Реализация идей социокультурной направленности (воспитание слушательской аудитории, развитие семейных музыкальных традиций, семейное домашнее музыкальное обучение детей и т.д.).

С.М. Майкапар вспоминал, что занятие музыкой стало чуть ли не обязательным для каждого семейства даже со средним и малым достатком [15, с. 154]. Таким образом, к началу XX века государственная стратегия развития культуры, семьи, прослеживающаяся с XVIII века, позволила реализовать в России, пусть для небольшого в масштабах страны, социального плацдарма идею музыкального воспитания как важнейшего компонента развития личности россиянина, которая получила своё дальнейшее претворение в последующий исторический период.

*Ориентация российских семей даже со скромным материальным достатком на музыкальное воспитание детей, на наш взгляд, является устойчивой российской традицией, берущей свое начало в глубинах отечественной истории и прослеживающейся до настоящего времени.*

Некоторые исследователи прошлого века в области музыкальной педагогики, например Л.А. Баренбойм, считают, что до революции 1917 года в России не было музыкально-воспитательных традиций, и деятельность просветителей революционной эпохи (А.В. Луначарский, Б.Л. Яворский, Н.Я. Брюсова, Б.В. Асафьев и др.) осуществлялась в обстановке жесточайшего дефицита музыкально-педагогических воздействий на подрастающее поколение россиян. Д.К. Кирнарская, Г.М. Цыпин, В.Г. Ражников и другие исследователи придерживаются противоположной точки зрения.

Более того, говоря об отечественных музыкальных традициях, нельзя ограничиваться пониманием только светской, европейски ориентированной музыкальной реальности. Духовная сила музыкального онтогенеза россиян прослеживается и в том, что народное исполнительство развивается в XX веке в формате академического музыкального искусства: создание музыкально-образовательных структур в исполнительских Вузах, концертного и учебного репертуара, развитие конкурсной системы и т.д.

Идеи, рожденные представителями отечественной музыкально-педагогической школы – это показатели качества ее развития, результат, выраженный в методических, критических трудах, научно-педагогических исследованиях. Российское музыкальное сообщество отличается высокой продуктивностью просветительского начала. Рождение национальных идей сопровождается формированием соответствующих пролонгированных тенденций к их дальнейшему развитию.

Обратимся к именам российских музыкантов, деятельность которых служит для нас образцом служения Отечеству, наглядно демонстрирует рождение национальных идей и их последовательное воплощение. Одним из таких музыкантов был М.А. Балакирев. Он принадлежит эпохе слияния национальных музыкальных традиций с европейскими формами светского музицирования.

1890 году в декабрьском выпуске газеты «Неделя» писали: «М.А. Балакирев – это не просто замечательный музыкант: это воплощенная идея, это целая эпоха». Автор утверждает, что Балакирев «положил начало самостоятельной музыкальной жизни России» [10, с. 464]. Кажется, что каждая провозглашенная им мысль была очевидным своевременным открытием для русского общества. Достаточно привести в пример лишь некоторые из них: музицирование на фортепиано как средство облагораживания быта; введение обязатель-

ного курса фортепиано в программу обучения в кадетских корпусах; поддержка отечественных композиторов и пропаганда наследия Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шопена и др.

Главной, на наш взгляд, сферой приложения творческой активности М.А. Балакирева было создание многослойной социально-музыкальной среды развития для будущих исполнителей, композиторов, слушателей, рядовых любителей-музыкантов. Современник Балакирева, П.И. Чайковский в одной из критических статей отмечал: «Публика терпеливо выслушала не только длинную хроматическую фантазию Баха, в которой роскошная фантазия старого мастера тщетно борется с условными приемами тогдашней композиторской рутины, но даже произведение современного композитора, Рейнберге-ра...» [24, с. 164].

1998 году П.И. Чайковский пишет: «Москве, несомненно, любят музыку, но всякий раз на свой лад. Одни исключительно пробавляются итальянскою оперой, другие – цыганским гиканьем; и хотя есть люди, принадлежащие к образованным классам и едва знающие, что жили на свете Моцарт, Бетховен, Глинка, но рядом с ними вы наткнетесь на кружки людей, музыкальное развитие которых стоит на высшей точке критического отношения к искусству» [24, с. 30]. Уже в 80-х годах XX века во время проведения в России конкурсов и филармонических концертов иностранные музыканты говорили о лучшей публике в мире.

Открытие в 1862 году Бесплатной школы, петербургских «Симфонических собраний», руководство Русским музыкальным обществом (1867–1868) и Певческой капеллой, создание «современной музыкальной школы», под которой подразумевали в то время «Балакиревский кружок», выступления в качестве солиста-пианиста, педагогическая деятельность, – все было подчинено страстно переживаемому стремлению к музыкально-образовательному просвещению современников.

Бесплатную школу Т.А. Зайцева называет «музыкальным университетом» Педагогические установки М.А. Балакирева, на наш взгляд, представляют собой очевидную новизну целей, задач и методов работы с обучаемыми. В фортепианном классе изучались произведения Шопена, Листа, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Сен-Санса, Геллера, Кюи, Глинки, Ласковского, Лядова и других композиторов, чье наследие сегодня составляет репертуарные списки музыкально-образовательных учреждений в современной системе. Мысли



о необходимости ежедневной домашней работы за инструментом в течение 4-5 часов приобрели характер профессиональных рекомендаций, которые действуют и по сей день.

Целенаправленное привлечение в музыкальную среду не только воспитуемого, но и членов его семьи, друзей имело для российского общества настолько позитивный смысл, что со временем приобрело значение социальной стратегии. «Заботясь об образовании слушателей, М.А. Балакирев «ломал стереотипы концертной жизни», привлекая слушателей не к имени музыканта, а к самой музыке. Исполняя в концертах выбранную им музыку впервые, Балакирев рисковал и выигрывал. Т.А. Зайцева писала: «В своем пристальном внимании к воспитанию слушателей-любителей Балакирев опередил мировую педагогику» [10, с. 303].

Нельзя утверждать однозначно, что ценность общего музыкального образования восторженно приветствовалась профессиональными музыкантами рубежа XIX–XX веков. С.И. Танеев писал: «Эти музыкальные силы, заглушенные усовершенствованиями цивилизации, могут быть вызваны наружу и проявить себя. Не о том надо заботиться, чтобы число людей, посредственно играющих на фортепиано, было увеличено, а о том, чтобы дремлющие силы нашего музыкального народа пробились наружу» [7, с. 37].

К началу XX века 3/4 населения страны не имели доступа к грамоте, культурным ценностям, искусству. Идея массового приобщения к музыкальному образованию, судьбоносная для развития музыкальной деятельности во все дальнейшие периоды социально-государственных преобразований, для будущего отечественного музыкального исполнительства воплотилась в создании частных школ и народных консерваторий начала нового века.

Но это время ознаменовано воплощением судьбоносных для будущего отечественного музыкально-исполнительского искусства идей частных школ и народных консерваторий. В 1906 году при подвижничестве С.И. Танеева, К.И. Игумнова, Л.Б. Яворского и др. была открыта Народная консерватория. Для Б.В. Асафьева, С.Н. Василенко, А.Т. Гречанинова, П.Г. Чеснокова, А.Б. Гольденвейзера, Н.К. Метнера, которые работали в Народной консерватории в течение десяти лет, была очевидна необходимость широкого музыкального просвещения. В 1907 году Н.Я. Брюсова организовала Частную общеобразовательную музыкальную школу.

«Многие черты советского «общества знания» оформились уже в XIX веке, но были доработаны в социальных условиях советского строя (им были «обучены» массовые слои общества», – пишет С.Г. Кара-Мурза [12, с. 207]. Идея организации общего музыкального образования на всех этапах взросления ребенка имела большое практическое значение для выполнения задач воспитания советского человека.

*Весьма показательной для российской музыкально-педагогической школы советского периода, на наш взгляд, является такая особенность, как интенсивность возникновения продуктивных идей музыкального воспитания личности, развития различных видов музыкальной деятельности (например, появление детских театров, развитие детского музыкального творчества и т.д.), направленность на создание социальных институтов, обеспечивающих соответствующий музыкально-образовательный уровень.*

«Пионеры» новой музыкальной педагогики, формировавшейся в Советской России, получили музыкальное образование и сами являются субъектами дореволюционной реальности. Так, Б.Л. Яворский 40 лет прожил в дореволюционной России (окончил Московскую консерваторию в 1903 году) и только 25 – в Советской. В системе социальных отношений цели, задачи и роль музыкального воспитания детерминированы социокультурными особенностями любого исторического периода. Но массовый характер музыкально-воспитательных явлений мы наблюдаем в истории развития именно Советской России, далее – в СССР, и это «педагогическое открытие» принадлежит, в том числе, Б.Л. Яворскому.

Появление идеи требует социальной реализации. Б.Л. Яворский стоял у истоков формирования отечественной музыкально-педагогической системы. Это уникальное слияние музыкальных традиций дореволюционной России и наполненного революционным пафосом борьбы, поиска выходов к воспитанию человека новой цивилизации. Преподавая игру на фортепиано, гармонию и контрапункт, разрабатывая методологию подготовки музыкальных педагогов, программное обеспечение учебно-музыкального процесса, занимаясь исследованиями в области музыкознания, исполняя обязанности директора Киевской народной консерватории, он научился «видеть» не только создателя музыки и само «музыкальное полотно», не

только понимать потребности субъекта новой музыкально-образовательной системы (начинающего музыканта), но и потребности слушателя, еще недавно не имеющего никакого музыкально-эстетического опыта [25, с. 59].

Какими категориями руководствовался Б.Л. Яворский в своей научной и практической деятельности? «Музыка как компонент детского творчества», «музыкальное воспитание», «эстетическое воспитание», «творческие способности», «музыкальный опыт» – вот далеко не полный перечень исследовательских ориентиров, которых придерживается и в практической работе Б.Л. Яворский. Сегодня эти понятия составляют методологию музыкального обучения общего и специального направлений, но в период построения нового общества их появление представляло революцию взглядов на детство (заметим, что проблема детства в науке еще не была представлена во всем сегодняшнем многообразии исследований), возможности ребенка и методы его воспитания, обучения и развития.

Обучение детей с пятилетнего возраста, совместное обучение девочек и мальчиков, открытые уроки педагогов. Соратники по борьбе с всеобщей музыкальной безграмотностью Б.Л. Яворский и Н.Я. Брюсова воспитали плеяду педагогов-практиков (Е.И. Ярошенко, М.А. Вырыпаев, О.П. Том, М.А. Румер, И.В. Васильева и др.), которые, после разделения обучающих структур на колледж, вуз и детскую музыкальную школу, стали работать в Московской консерватории.

Первое программное обеспечение массового процесса обучения детей музыке вырабатывалось в соответствии с определением стратегии развития нового советского государства. А.В. Луначарский утверждал: «почти нет никаких других способов воспитать человеческие эмоции, а, следовательно, и человеческую волю, как через искусство» [13, с. 13]. Руководители советского государства видели в искусстве величайшее выражение агитации. В формировании новых педагогических стратегий энтузиасты советской эпохи исходили из ориентированности общества на воспитание детей новой формации.

Идея массового музыкально-эстетического воспитания и образования нашла свое оптимальное воплощение в появлении нотной литературы, соответствующей особенностям детского восприятия и воображения. Для того чтобы музыкальное образование было полным, писал А.В. Луначарский, необходимо: развитие способности воспринимать музыку и возможно интенсивнее переживать возбуж-

даемые ею эмоции; необходимых для этого музыкальных способностей и умений; усвоение нужных для этого знаний [13, с. 17].

Такая работа была осуществлена в стране после 1917 года. Можно с уверенностью утверждать, что Россия нуждалась в широком эксперименте, который позволил бы дать материал для исследований в области теории способностей, в том числе, музыкально-творческих. С 1918 по 1922 год в результате организации Московским и Ленинградским отделами общего образования курсов по общему музыкальному образованию для преподавателей музыки и педагогов народных музыкальных школ; лекториев и концертов при Наркомпросе в музыкально-эстетическую деятельность были вовлечены огромные людские ресурсы [19, с. 43].

Основной целью работы было вовлечение большого количества детей дошкольного и младшего школьного возраста в различные виды музыкальной деятельности, соответствующей возрасту обучаемых. В 1922 году в своем докладе Н.Я. Брюсова отмечала: «В первые годы мы не задумывались серьезно над принципами музыкальной работы. Выводы были подсказаны практикой, личным опытом и интуицией. Прежде всего, надо организовать детскую жизнь соответственно возрасту» [19, с. 124].

Поле исследования включало организацию обучения как такового в разных формах (слушание музыки, хоровое пение, импровизация, игра на музыкальном инструменте и т.д.), наблюдение за развитием кругозора учащихся, знаний, умений, навыков, музыкально-эстетическим опытом, в целом, развитием музыкальных способностей. Б.М. Теплов отразил результаты эксперимента, основными организаторами которого были Б.М. Яворский и Н.Я. Брюсова, в фундаментальном труде по теории музыкальных способностей [21, с. 8].

Эксперимент венчала разработка системы практических мероприятий, направленных на выявление высокого уровня музыкальных способностей. В 1933 году по всей стране в течение четырех месяцев проводился конкурс юных дарований – певцов, инструменталистов, среди которых были отмечены будущие отечественные исполнители мирового уровня Л. Берман, Д. Шафран, О. Каравайчук, М. Хейфец и др. Все это позволило руководителям Наркомпроса сформировать реалистичные представления о взаимосвязи развития дошкольников в условиях семейной «музыкацентричности» на результативность последующего общеобразовательного обучения [20, с. 39].

Грандиозные масштабы просветительской и методико-педагогической деятельности реализовались в организации новых музыкально-образовательных структур: в СССР была создана система профессионального музыкального образования. С.Г. Кара-Мурза отмечает: «В первой большой фазе развития советского общества, советского «общественного знания», до 60-х годов, это была система с исключительно высокой способностью к обучению. В ней доминировал и задавал тон культурно-исторический тип людей, которые были воспитаны русской революцией, в обстановке интенсивной духовной деятельности и необходимости непрерывно осмысливать новые ситуации, делать трудный выбор и принимать решения в условиях высокой неопределенности. Это был период повышенной когнитивной активности всех поколений и всех социальных групп» [12, с. 206].

«... Мы склонны утверждать, что главной задачей массового музыкального воспитания в общеобразовательной школе является не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на весь духовный мир учащихся, прежде всего на их нравственность», – пишет в XX веке Д.Б. Кабалевский [11, с. 23]. В 70-х годах плодотворная деятельность Д.Б. Кабалевского вывела реализацию идеи массового доступа к музыкальному искусству в России на новый уровень. Композитор считал, что главной целью приобщения ребенка к музыке является воспитание в нем ясных представлений о музыкальном искусстве как о неотъемлемой части человеческой жизни, в целом, и жизни каждого отдельного человека.

Необходимо упомянуть еще об одной замечательной отечественной идее высокой социальной значимости для развития науки о человеке. Сегодня она сформулирована как проблема музыкальной одаренности. Для того, чтобы она получила глубокое научное обоснование, должно было появиться немалое количество альтруистов (педагогов и исследователей), посредством усилий которых социальная «машина» российской действительности заработала на предоставление необходимой общественно значимой информации о человеке. Как показала история развития отечественного музыкального исполнительства в дальнейшем, результативность движения в заданном направлении имело большое значение для создания отечественной системы музыкального образования, для развития исполнительско-педагогической школы.

Педагогический подход, интуитивно выбранный Б.Л. Яворским и его соратниками в Советской России 30-х годов XX века, можно

определить как средовой, что отражено также в понятии «развивающая среда» [25, с. 21]. Применение «метода расширения» стало возможным только при условии целенаправленного усложнения компонентов среды ребенка эмоционально ценностной информацией.

Большое значение придавалось расширению поля музыкально-эстетической деятельности ребенка, скорее – в больших объемах, нежели в минимальных «дозах». Споры велись вокруг положений о необходимости применения предложенного Б.Л. Яворским «метода расширения». Многим художникам, музыкантам, живописцам того времени казалось, что художественное воспитание в школе унижает искусство и ведет к дилетантизму, что сущность художественного образования реализуется исключительно в поле профессиональной деятельности [25, с. 32].

Научно-теоретическая и практическая деятельность Б.Л. Яворского и его соратников явилась серьезным фактором развития научной теории способностей. М.Я. Басов, П.М. Якобсон, Б.М. Теплов и многие другие доказали, что любые способности формируются под влиянием среды развития и имеют конкретный источник – детство во всей полноте этого понятия. «Во главу угла» они ставили положение об эффективности развивающих потоков, направленных на каждого отдельно взятого ребенка. Отсюда – разработка понятия «пути развития творческих способностей» в то время, когда нигде в мире эта проблема не приобрела такой остроты. Разработка категории «одаренность» стала традиционным направлением научной мысли для отечественного образовательного пространства.

*Ориентация музыкального образования на диагностику и воспитание одаренного ребенка является одной из важнейших особенностей российской науки и педагогической практики.*

В качестве конкретного примера развития «традиции Русской цивилизации» В.В. Медушевский называет создание ЦМШ – «изумительной инновации в отечественном образовании» [15, с. 79]. Проект ЦМШ интегрировал школьное и музыкальное образование в системе, направленной на работу с одаренными детьми посредством приобщения к шедеврам, созданным человечеством. В.В. Медушевский отмечает: не смотря на важность общеобразовательных предметов, «значение музыки в жизни человека переоценить невозможно – кем бы по роду жизни и деятельности ни был человек» [15, с. 84]. Поддержка

одаренности личности «противоположна механицизму ЕГЭ, серой стандартизации» [15, с. 88].

Потребность в высказывании мысли, выражающей некий общественный порыв, стремление к совершению жизненных действий, имеющих большое значение для судеб отечества, характерны для многих исполнителей, чьи имена остались в истории нашей культуры. В дневниках и записках М.А. Балакирева, Н.К. Метнера, В.В. Софроницкого, Г.Г. Нейгауза, М.Н. Бариновой, Н.Я. Брюсовой, Е.Ф. Гнесиной, Д.Б. Кабалевского, В.В. Медушевского, А.Г. Юсфина и многих других мы находим выражение идей высокой социальной значимости музыки в жизни маленького ребенка, общества, в целом.

Подводя итог сказанному, можно отметить следующее: в основе развития системы российского музыкального образования с момента зарождения и до настоящего времени прослеживается стремление к реализации двух кардинально противоположных, на первый взгляд, идей: общего музыкального развития личности и поддержки музыкальной одаренности. Исследование их взаимодействия, проверка валидности выбранных решений в их реализации – дело ближайшего будущего.

### *Литература*

1. Адищев В.И. Музыкальное воспитание в кадетских корпусах России (конец 19 – начало 20 века). – М.: ТЦ Сфера, 2000. – 96 с.
2. Адищев В.И. Музыка в женских институтах России конца 19 – начала 20 вв. (Теория и практика образования): Монография. – М.: ИТОП РАО, 2001. – 116 с.
3. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
4. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 151 с.
5. Асафьев Б.В. О музыкально-творческих навыках у детей // Вопросы музыки в школе / Под ред. Б.В. Асафьева. – Л., 1926. – С.147-154.
6. Базиков А.С. Музыкальное образование в современной России: Основные противоречия и пути их преодоления: автореф. Дис. ...док. Пед. наук: 13.00.02/ Базиков А.С.; [Тамбовский гос. Пед. институт им. С.В. Рахманинова]. – М., 2002.
7. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1973. – 272 с.

8. Бородин А.Б. О структуре понятия «Фортепианная школа» / Вестник Башкирского университета. – 2007. – №1. – С. 187-188.
9. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1984. – 68 с.
10. Зайцева Т.А. Творческие уроки М.А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика. – СПб: Композитор, 2012. – 496 с.
11. Кабалевский Д.Б. Педагогические размышления: Избранные труды и доклады. – М.: Педагогика, 1986. – 192 с.
12. Кара-Мурза С.Г. СССР – цивилизация будущего. Инновации Сталина / Сергей Кара-Мурза, Геннадий Осипов. – М.: Яуза: Эскмо, 2010. – 320 с.
13. Луначарский А.В. В мире музыки: Статьи и речи. – М.: Советский композитор, 1971. – 540 с.
14. Майкапар С.М. Годы учения / С.М. Майкапар. – Л.: Искусство, 1938. – 200 с.
15. Медушевский В.В. «Никогда не ищите задачу в одном, а совершенствование в другом». Максима Эпиктета и фундаментальная педагогика человечества /Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 45: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. – С. 56-122.
16. Мстиславская Е.В. Формирование творческих способностей младших школьников в музыкально-развивающей среде: монография. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2015. – 164 с.
17. Мстиславская Е.В. Массовое музыкальное воспитание как государственная идея // Калининковские чтения: Музыкальная культура и образование российских регионов (к 150-летию со дня рождения В.С. Калининкова: материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Орел, 20-21 апреля 2016 г.). – Орел: Орловский гос. Ун-т культуры. – 2017. – 1 электрон. опт. диск (СД-РОМ).
18. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. Заведений / Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.



19. Революция – искусство – дети: Материалы и документы: Из истории эстетического воспитания в сов. шк.: В 2. Ч.1. 1917 – 1923 гг. – М.: Просвещение, 1987. – 240 с.
20. Революция – искусство – дети: Материалы и документы: Из истории эстетического воспитания в сов. шк.: Кн. для учителя. В 2 ч. Ч.2. 1924 – 1929 гг. – М.: Просвещение, 1988. – 367 с.
21. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. – М.: АПН РСФСР, 1961. – 536 с.
22. Фельдштейн Д.И. Мир Детства в современном мире (проблемы и задачи исследования). – М.; Воронеж: МПСУ: Модек, 2013. – 335 с.
23. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика: учебник для СПО / Г. М. Цыпин. – М.: Юрайт, 2019. – 189 с.
24. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. – Л.: Музыка, 1986. – 365 с.
25. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т.1. – Москва: Советский композитор, 1972. – 711 с.
26. Ярошевский М.Г. Логика развития науки и научная школа / М.Г. Ярошевский // Школы в науке. – М., 1977. – С. 42.

**Этнокультурный компонент  
современного музыкального образования:  
теоретико-философский аспект**

Каждый индивид принадлежит к тому или иному сообществу по религиозным, политическим или иным мировоззрениям. Данная принадлежность является потребностью каждого человека. Она его социализирует, позволяет развиваться и формироваться как личности. Принадлежность же этническая не зависит от воли и выбора индивида, она дается ему исторически.

Границы между этническими группами четко очерчены. При этом в рамках одной этнической группы может произойти раскол, разъединение. Раскол приводит к сравнению, наделению той или иной группы определенными характеристиками, качествами.

Личность социализируется в пределах группы, занимает в ней то или иное место, играет определенную роль. Индивид может либо влиять на группу, способствовать развитию и движению к определенным целям, а может быть пассивным исполнителем или просто участником. Индивид может использовать группу, сообщество, к которой он принадлежит, в достижении своих целей и выгод, для собственного самоутверждения.

Этнические группы склонны к расколу, сравнению, обладают стремлением к коллективизму, стремятся получить положительную оценку своей деятельности, имеют патриотизм и преданность своей группе. Принадлежность к группе делает индивида составной частью этой группы, человек начинает отождествлять себя с группой, действовать в ее интересах.

Этничность, по мнению Горовица, является мощной объединяющей силой. Это связано с родственными отношениями в группе, общими традициями и обычаями, а также языком и внешними сходствами. Кровнородственные отношения в этнической группе возникают с самого рождения индивида.

Находясь в окружении представителей своей этнической группы, он ежедневно получает от ее представителей исторически сложившиеся стереотипы поведения, действий, получает культуру, историю, идеологию в том виде, в каком они транслируются в этом этническом обществе [2].

Психологической составляющей этнической принадлежности является этническое сходство и различие. Эти признаки могут быть как объединяющими факторами при сравнении двух этнических групп, так и провоцирующими конфликт.

Важное место занимают этнические ценности в культуре, в том числе и музыкальной. Именно этническая принадлежность наделяет музыку теми или иными национальными чертами, характерными средствами музыкальной выразительности. Знание и понимание национальной музыки – важнейшая составляющая музыкального образования.

Одно из направлений реформирующейся системы музыкального образования – создание условий для развития личности как представителя этноса. Взаимоотношение между образованием и культурой стало предметом специального обсуждения и теоретического анализа еще в начале XX века в работах С.И. Гессена [1]. Он показал, что между образованием и культурой должно быть полное соответствие, так как цели образования совпадают с целями культуры, которая включает три слоя жизни современного человека: образованность, гражданственность, цивилизацию.

Носителем этнокультурного музыкального образования является субъект этноса, выражающийся в формировании родной культуры, музыкальных традиций, которые сформировались в результате передачи от поколения к поколению. Это дает молодому поколению приобщиться к музыкально-культурным ценностям своих предков. Истоки этноаспекта уже вложены в воспитание подрастающего поколения.

Музыкальное образование в аспекте формирования этнокультурных ценностей зависит от целого ряда различных взаимодействий целей и задач. Сохранение и развитие музыкальных традиций в многообразии культурных ценностей способствует именно поликультурному музыкальному образованию в переопределении норм, образцов, форм осуществляемой деятельности в конкретном сообществе, а также цивилизации в целом, формируя так же умение жить в мире, согласии, уважении и любви друг к другу, к культуре других народов [4].

Одна из основных целей системы музыкального образования – воспитание разносторонне развитой личности в опоре на традиции национальной музыкальной культуры, а также на культуру и этнические ценности других стран. Музыкальная педагогика на протяжении десятилетий озабочена разработкой педагогических условий обращения к истокам национальной музыкальной культуры и искусства. Разрабатываются рабочие программы этнокультурного воспитания. Разделы, нацеленные на формирование этнических ценностей, включаются в тематические планы различных искусствоведческих и музыкально-теоретических дисциплин на всех уровнях музыкального образования (здесь стоит отметить и программы общеобразовательных школ, уроки музыки). Преподаватели ищут новаторские формы, методы и приемы работы по формированию у обучающихся этнических ценностей посредством музыкального искусства.

Таким образом, музыкальное образование является одной из составляющих системы формирования этнических ценностей обучающихся. Культура, в том числе и музыкальная, наделена национальными чертами этнического общества, носителем которой оно является. Этнокультурный компонент современного музыкального образования построен на определенных педагогических условиях, обеспечивающих его эффективность.

### *Литература*

1. Гессен С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию. – М.: ШколаПресс, 1995. – 448 с.
2. Горовиц Д.Л. Структура и стратегия этнического конфликта // Власть. – 2007. - №2. – С. 29-37.
3. Олехнович Н.Е. Этнокультурный компонент реформы российского образования // Этнокультурная деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 25 марта 2017 г.) / редкол.: Т. И. Бакланова [и др.]. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 36-39
4. Ткаченко Н.В. Рассуждение о понятии «этничность» // Этнокультурная деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 25 марта 2017 г.) / редкол.: Т. И. Бакланова [и др.]. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2017. – С. 58-61.

*Роксана Донина,  
Любовь Стецкая (Донецк)*

## **Методические рекомендации к изучению и исполнительской интерпретации фортепианных произведений старинных мастеров**

Отличительной особенностью современной исполнительской культуры является ренессанс старинной музыки. Следует отметить, что данная тенденция не нова, еще с середины XX века отечественные и западноевропейские пианисты, скрипачи, вокалисты стали проявлять неподдельный интерес к музыке доклассических периодов, стремясь её изучить и ввести в исполнительскую практику.

Этот процесс – не случайное явление, не просто желание «поиграть в старину», а глубокое осознание необходимости найти и восстановить бессмертные шедевры прошлого, возродить их для слушателя в полнокровном и соответствующем нашему времени звучании. В произведениях старых мастеров мы находим то, чего подчас не хватает в современной музыке – ясность, простоту, душевную гармонию и чистоту, первозданную красоту. Отсюда и возрастающий интерес к произведениям таких мастеров старинной клавирной музыки, как Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, Д. Скарлатти и др.

Творчество этих композиторов представляет огромную идейно-художественную ценность, хотя далеко не все их произведения в наши дни являются существенной и часто исполняемой составляющей музыкальной практики, поскольку они либо утрачены, либо незаслуженно забыты.

Изучение клавирной музыки доклассического периода играет немаловажную роль в воспитании молодых музыкантов, в формировании их творческого багажа и накоплении исполнительского опыта. Произведения старинных мастеров, в соответствии с учебными планами учреждений высшего музыкального профессионального образования России, изучаются в классах фортепиано и специального фортепиано, входят в концертные программы студенческих выступлений.

Учитывая то, что творчество композиторов давно минувшей эпохи имеет свою специфику и во многом отличается от классического и романтического наследия, педагогу следует сформировать у студента необходимые представления об этой музыке, разъяснить особенности стиля, драматургии, композиционного строения и тематизма клавирных сочинений в соотношении со средствами музыкальной выразительности. Только в этом случае студент сможет создать художественно полноценную исполнительскую интерпретацию, что и является конечной целью работы педагога над музыкальным произведением.

Объектом исследования в настоящей работе стало творчество итальянского композитора и клавесиниста Доменико Скарлатти (1685-1757) – одного из подлинных мастеров клавирной музыки первой половины XVIII столетия, создавшего новый, виртуозный стиль игры на клавесине.

Творчество Д. Скарлатти получило достаточно широкое отображение в музыковедческой литературе. Публикации, в соответствии с тематикой и ракурсом исследования, можно разделить на две группы. К первой относятся статьи, содержащие теоретический анализ клавирных произведений итальянского мастера. В них освещаются различные аспекты творчества Д. Скарлатти, обобщаются особенности стиля композитора. Таковы работы А. Климовицкого (1966), Ю. Петрова (1980; 1985), А. Пинчукова (1981), Р. Ширинян (1980). Ко второй группе следует отнести публикации, в большей степени касающиеся общих проблем музыкального исполнительства, в которых речь идет и о клавирных сочинениях Д. Скарлатти, – это книги А. Алексеева (1952; 1988) и М. Друскина (1960). Следует отметить, что в исследовательской литературе внимание музыковедов в первую очередь сосредоточено на теоретических проблемах изучения творчества Д. Скарлатти, в то время как практические вопросы, связанные с методикой изучения и особенностями исполнительской интерпретации клавирного наследия композитора, остаются вне поля зрения авторов. Подобное положение вещей не только определяет актуальность заявленной темы, но и открывает широкие перспективы для дальнейших разработок в данном направлении.

Несмотря на довольно значительный объем литературы о творчестве Д. Скарлатти, о жизни и деятельности этого итальянского композитора сегодня известно очень мало, а о достоверности многих фактов его творческой биографии до сих пор ведутся споры. Тем не

менее, мировой музыкальной общественности известен сборник клавирных сонат Д. Скарлатти, названный самим композитором «Упражнения для клавесина».

Блестящий исполнитель-виртуоз, игра которого производила ошеломляющее впечатление на слушателей, неутомимый труженик, постоянно находившийся в творческом поиске, Д. Скарлатти оставил огромное наследие – более 500 одночастных сонат для клавесина. Как отмечает А. Климовицкий (1966), «удивительное многообразие открывается в мире сонат Д. Скарлатти: неиссякаема фантазия композитора, власть его творческой воли поистине поражает, обаяние художественного темперамента неотразимо, пленяет щедрость и непрерывная влюбленность в жизнь» (с. 17).

При жизни композитора его произведения распространялись, как правило, в рукописных копиях, т.к. Д. Скарлатти не уделял должного внимания публикации своих шедевров (из огромного творческого наследия были опубликованы лишь несколько произведений). Поэтому в настоящее время рукописи его с клавириными сочинениями разбросаны по многим странам Европы.

Д. Скарлатти писал сонаты на протяжении всей своей жизни, поэтому они претерпели эволюцию в форме, содержании и выразительных средствах. В ранних сонатах часто можно встретить элементы «маленькой сюиты» внутри формы, что было своеобразной данью одному из наиболее популярных инструментальных жанров эпохи барокко. В сочинениях, написанных в старинной сонатной форме, темы главной и побочной партий еще слабо развиты и мало контрастны. Но в процессе обретения творческой зрелости композитор все настойчивее разрабатывает форму одночастной сонаты и в произведениях среднего и позднего периода приходит к зрелым её образцам.

Именно у Д. Скарлатти откристаллизовались основные принципы строения старинной сонатной формы, во многом опирающиеся на особенности барочного формообразования. В дальнейшем они послужили первоосновой для создания классической сонатной формы. Поэтому сонаты старинного Мастера рассматриваются как первые высокохудожественные образцы данного жанра.

Старинную сонатную форму у Д. Скарлатти можно охарактеризовать следующим образом: главная партия экспозиции – это, как правило, небольшая разомкнутая тема, переходящая в связующее построение, которое приводит к более сформированной теме побочной партии, изложенной в новой тональности, после чего следует заклю-

чительная партия. Все это образует первый раздел старинной сонатной формы – экспозицию, которая обязательно повторяется. Второй раздел совмещает функции разработки и репризы, в нём секвенционно разрабатывается тематический материал главной партии, а затем воспроизводится экспозиционный вариант побочной партии, но только в основной тональности. Вторая часть также повторяется. Этой «формальной схеме» следует Д. Скарлатти в большинстве своих сонат.

В области средств выразительности Д. Скарлатти проявляет себя как смелый новатор, экспериментатор, дерзко разрушающий схематизм бытовавших в то время представлений о динамике, фактуре, гармонии. Потребность в более яркой и разнообразной динамике и контрастности, стремление максимально расширить выразительные и звуковые возможности инструмента заставляют композитора постоянно искать новые краски, динамику, колорит, обогащать музыку необычными для того времени виртуозными находками. Всё это вносит в его музыку новые стилистические черты. В этой связи А. Алексеев (1952) отмечает, что «Скарлатти не стал подражателем модного тогда французского клавесинизма. Он отталкивался от традиций итальянской народной культуры и пошел по пути демократизации клавишной литературы. Он старался развивать те стороны нового, в которых клавесин мог ярче проявить свою специфику. В этом сказалось замечательное знание Д. Скарлатти инструмента» (с. 58).

Стремясь максимально овладеть объёмом клавиатуры, Д. Скарлатти умело использовал самые низкие регистры клавесина, особенно в органных пунктах, подражающих исполнению на народных инструментах. Характерна его склонность к верхним серебрястым регистрам, где клавесин соперничает с флейтой, скрипкой. Композитор охотно воспроизводит на клавише инструментальные и оркестровые эффекты: сигналы охотничьих рогов, звучание валторны, перебор струн на гитаре, мощь оркестрового tutti. Всё это интонационно обогащало клавесин, расширяло его динамические возможности.

Подобные стремления наблюдаются и в области ладотональных и гармонических исканий Д. Скарлатти. Его сонаты отличаются ясностью и простотой используемых в них гармонических связей. В то же время достаточной смелостью характеризуются модуляционные планы разработочных разделов, где происходит то приближение к основной тональности, то внезапное удаление от неё. Интересно и то, что композитор часто «бросается» от одной тональности к другой без



модуляций, причём часто захватываются тональности терцового родства, что в первой половине XVIII века было весьма необычным. Композитор активно использует ресурсы равномерно-темперированного строя. В Италии он был одним из первых, кто применил в произведениях для клавесина 21 тональность из 24 возможных (две сонаты Д. Скарлатти написаны в тональности Fis-dur).

Характерно для Д. Скарлатти и свободное применение энгармонизма. В своих произведениях композитор использует различные варианты разрешения уменьшённого септаккорда. Будучи воспитанником неаполитанской школы, которая славилась своим пристрастием ко всему экстравагантному, для обострения выразительности Д. Скарлатти часто обращался к диссонансам, «фальшивым нотам», переченьям, параллельным квинтам и октавам, другим «запрещённым» приёмам, позволявшим ему придавать музыке более терпкие гармонические краски.

Ещё одним средством придания фонического разнообразия в сонатах Д. Скарлатти была хроматика, которая в то время избегалась другими композиторами или же использовалась крайне осторожно. У итальянского Мастера хроматика часто выполняла функцию динамического оттенка или усиливала напряжённость развития.

Как видим, в своих сонатах Д. Скарлатти дерзко нарушает основные принципы строения музыкального произведения, принятые в практике того времени, и широко использует «запрещённые» приёмы. Сам автор говорил, что в его пьесах нарушены все правила композиции, однако эти отклонения от привычных норм не оскорбляют слух, а, напротив, доставляют чувственное удовольствие.

Поиски новой динамики и колорита обусловили и виртуозные приёмы Д. Скарлатти. Мелодия у него чрезвычайно подвижна, она словно стремится на широкий простор. Голоса музыкальной ткани изобилуют скачками, фактура насыщена аккордовыми пассажами, охватывающими весь диапазон клавира. Излюбленным, часто встречающимся приёмом является перекрещивание партий правой и левой рук. Все это преодолевает привычное представление о звуковом пространстве, свойственном музыкальному мышлению эпохи барокко.

Ярким новаторством отмечено и строение музыкальной ткани опусов Скарлатти, в которых виртуозные приёмы и техника практически неисчерпаемы. Однако это не было тягой к формальному изобретательству и не являлось самоцелью. Виртуозные фактурные приёмы, используемые в сонатах Д. Скарлатти (гаммообразные пассажи в

прямом и противоположном движении, пассажи, исполняемые приёмом *glissando*, исполнение хроматических гамм, «ломаных» арпеджио и октав, гаммообразного движения параллельными терциями и секстами, октавной техники, репетиций и т.д.), органично связаны с содержанием произведений, служат средством для передачи остроты и энергии музыки.

Анализ технических средств, обнаруживаемых в сонатах Д. Скарлатти, показывает, что композитор одним из первых предпринял попытку представить сонату как высшую школу клавирной игры, при помощи которой можно не только обучиться основам исполнительской техники, но и воспитать вкус, выработать лёгкость и непринужденность в игре на клавесине.

Уяснение композиционных и стилистических особенностей клавирных сонат Д. Скарлатти тесно взаимосвязано с проблемой интерпретации его произведений современными музыкантами. Задач здесь много – это и освоение виртуозной фактуры фортепианной партитуры, и воспроизведение звучания клавесина на современных инструментах, в котором необходимо учитывать артикуляцию (т.е. особенности произношения нотного текста), а также колорит и красочность; это также проблема темпа, характера движения и др. Остановимся на некоторых из них.

Вопрос артикуляции является одним из важнейших при исполнении сонат Д. Скарлатти. Для понимания особенностей артикуляционной манеры клавирных произведений старинных мастеров, практическая сторона которой на сегодняшний день, к сожалению, утрачена, уместно обратиться к методическим указаниям современников Д. Скарлатти – Кванца, Шульца, Ф. Э. Баха, в чьих музыкальных трактатах зафиксированы основные требования, предъявляемые к исполнителям клавирных произведений. Важнейшими среди них были: отчётливость исполнения (Кванц), правильная фразировка и расстановка необходимых акцентов (Шульц), закруглённость, чистота, отчётливость и плавность звучания (Ф. Э. Бах). Эти требования остаются актуальными и по сей день.

В XVII – первой половине XVIII века в Западной Европе существовали две основные школы клавирной игры – школа, где основой исполнения был принцип *legato*, и школа *non legato*. Первая из школ изначально имела место в Испании и Франции, но к началу XVIII века она распространилась почти во всех странах Западной Европы, за исключением Италии, где разрабатывались принципы *non legato*.

Этот факт находит прямое отражение в клавирных сонатах Д. Скарлатти. Их моторность и задорный характер как нельзя лучше сочетаются со штрихом *non legato*. Вместе с тем, композитор достаточно широко использовал в своих сонатах и штрих *legato*, хотя знаки лиг в его рукописях встречаются редко. Указания связанной игры имеют место, в основном, в медленных сонатах, менее концертных и динамичных. Большинство же сочинений предназначены для исполнения штрихом *non legato*, *staccato*, *non troppo legato*. Последний штрих наиболее целесообразен в пассажах и быстрых чередованиях звуков, когда исполнение *staccato* или *non legato* затруднено из-за быстрого движения мелкими длительностями. Штрих *non troppo legato* заключается в том, что звуки связываются пальцами, подобно *legato*, но при этом произношение их должно быть очень отчётливым, членораздельным и приближенным по звучанию к *non legato*. Но чаще всего в сонатах Скарлатти штрихи комбинируются в зависимости от темпа, характера движения и протяжённости звучания нот (т.е. длительности звуков).

Отчётливое исполнение предполагает также ясное разделение мотивных образований, что образует своеобразную «музыкальную пунктуацию» (мотивную фразировку). Особенностью интонационно-тематического строения сонат Д. Скарлатти является часто встречающееся отсутствие цезурного членения между музыкальными построениями, при котором окончание одной и начало другой фразы не отделены какими-либо внешними признаками (остановкой движения, каденционными оборотами, паузами и др.). При разучивании сонат Скарлатти в классе фортепиано или специального фортепиано на помощь студенту должен прийти педагог. Его задача – объяснить студенту, что характерно для фразировки сонат итальянского композитора, и исследовать эти особенности на примере одного из сочинений автора. Полезным будет совместными усилиями расставить в нотном тексте «музыкальную пунктуацию», графически изображая её в виде чёрточек или цезур, а после предложить студенту самостоятельно провести аналогичную работу в какой-либо другой сонате Д. Скарлатти. Это поможет неопытному исполнителю с большей наглядностью разобраться в особенностях мотивной фразировки, правильно её понять, научиться осознанно отделять окончание предыдущей фразы от начала следующей и добиться равномерности «мелодического дыхания» в исполнении, что в конечном итоге бла-

гоприятно повлияет на качество интерпретации произведения старинного мастера.

Однако исполнение будет не до конца продуманным и логичным, если в нём не выявить еще один аспект исполнительской практики, связанный с артикуляцией и пунктуацией, – акцентировку, т.е. выделение в мелодии определённых звуков, имеющих в той или иной музыкальной фразе наибольшее значение. Благодаря акцентировке, любая фраза (не только музыкальная, но и словесная) может быть по-разному произнесена, что влияет на её смысловую наполненность, а, в конечном счёте, содержательную трактовку.

Вопрос акцентировки в сонатах Д. Скарлатти является очень важным, поскольку неправильная расстановка акцентов может привести к полному искажению смысла музыкального произведения. В сочинениях автора, в соответствии с музыкальной эстетикой и исполнительской практикой конца XVII – первой половины XVIII века, при помощи акцента необходимо выделять звуки, образующие «свободные» (т.е. незадержанные) диссонансы на сильном времени такта. По своей гармонической функции данные звуки являются чуждыми звучащей гармонии – это приготовленные или неприготовленные задержания, не входящие в состав используемого аккорда. Подобные созвучия, встречающиеся в сонатах Д. Скарлатти в начале музыкальных построений (периодов, предложений или фраз), следует обязательно подчеркнуть, выделив при помощи акцента задержанный, диссонирующий звук мелодии. Здесь молодому музыканту и его педагогу следует уделить особое внимание звукоизвлечению, определить и найти нужную силу звуковой атаки.

Из личного опыта отметим, что далеко не всегда студенты осознают значение мотивной артикуляции в старинной музыке, особенно в сонатах Д. Скарлатти. Поэтому довольно часто можно услышать такое исполнение, в котором контуры мотивных структур не очерчены и «размыты», а в артикулировании мотивов нет ясности, отчётливости звука, точности и правильности в выборе штриха. Такое исполнение не только не раскрывает замысел композитора и не выявляет содержания произведения, но и демонстрирует то, что эти важнейшие компоненты музыкальной интерпретации совершенно не осознаны студентом (а, возможно, и не поняты). Подобная интерпретация, конечно же, является ошибочной, а добиться необходимого результата возможно лишь при тесном творческом контакте студента и педагога.

Существуют различные точки зрения на образный строй клавирных сонат Д. Скарлатти. Р. Ширинян (1980) пишет о том, что «многое в музыкальном стиле Д. Скарлатти определялось его жизнью придворного клавесиниста. Изящество, “приятность тона”, элегантность “музыкального разговора”, немногословность, постоянство в форме высказывания – эти особенности творчества представляются как “ограничение придворным этикетом”. Но какое множество чувствований, оттенков эмоций, какая живость характеров и образов... искусства Скарлатти!» (с. 168). Говоря о стиле итальянского композитора, Ю. Петров (1980) отмечает, что «это большая страна, путешествуя по которой можно рассчитывать на созерцание самых разнохарактерных пейзажей. Существующие традиции исполнения музыки Д. Скарлатти, корнями уходящие в прошлое, основаны на несколько ограниченных представлениях о её образном строе» (с. 207-208). Поэтому возможны различные манеры исполнения его клавирных сонат. Можно подчеркнуть галантные черты, приблизив исполнительскую интерпретацию к особенностям старинной музыки, или же, напротив, наполнить её новым красками, динамизмом, эмоциональной приподнятостью, свойственными стилю фортепианных произведений последующих эпох. В данном случае студенту можно предложить сделать самостоятельный выбор, критерием которого станет его личный вкус и музыкальные пристрастия.

Касаясь проблем изучения клавирных сонат Д. Скарлатти, необходимо сказать о редакторах и выдающихся интерпретаторах его музыки. Творчество Скарлатти постоянно привлекало к себе внимание исполнителей. Его сонаты вошли в репертуар крупнейших пианистов – Ф. Листа, А. Рубинштейна, А. Есиповой, В. Ландовской, Э. Гилельса, В. Горовица и др. В исполнении этих мастеров Д. Скарлатти предстаёт перед нами как обаятельный и человечный художник, полный жизни, гармонии, глубины и поэтичности.

Сонаты Д. Скарлатти неоднократно издавались и редактировались. Большой вклад в популяризацию его наследия внесли такие редакторы, как К. Черни, Г. Бюлов, К. Таузиг, А. Гольденвейзер, А. Лонго, Р. Кирпатрик и др. Их редакторские версии отличаются обстоятельностью, они оснащены многочисленными указаниями, расшифровкой мелизмов, обозначением динамических оттенков.

Для работы со студентами высших музыкальных учебных заведений наиболее полезным может оказаться трехтомное издание избранных сонат Д. Скарлатти, выпущенное немецким издательством

«Петерс» (всего в нем опубликовано 150 сонат композитора). В данном издании клавирные сочинения опубликованы в оригинальной версии, за основу взяты рукописи Венецианской библиотеки. В них содержатся авторские указания темпов, украшений, а все дополнения редакторов (знаки динамики, штриховые и артикуляционные обозначения) указываются мелким шрифтом. Это позволяет студенту, изучив и первоисточник, и предлагаемую редакцию, окунуться в творческую лабораторию композитора, самостоятельно (предварительно избрав с педагогом верный путь) разобраться в необходимости тех или иных редакторских указаний и выстроить своё исполнительское прочтение клавирной музыки Д. Скарлатти, приближённое к оригиналу или удалённое от него.

Сонаты сгруппированы в порядке увеличения сложности – от более лёгких (в первом томе) к более трудным и виртуозным во втором и, особенно, в третьем томе. Это помогает педагогам ориентироваться в выборе сонат для студентов разных специализаций и различного уровня подготовки.

Среди педагогов иногда бытует односторонний интерес к творчеству Д. Скарлатти. Они рассматривают сонаты композитора, прежде всего, как инструктивный материал для работы над различными видами виртуозной техники, которыми так богаты эти произведения. Безусловно, клавирные сонаты Д. Скарлатти являются исключительно полезной школой пианизма и помогают воспитать у будущих профессиональных музыкантов определённые навыки и виртуозные качества. Но, вместе с тем, эти произведения представляют интерес и с иной стороны – как выдающиеся образцы музыкального барокко, в которых воплощён самобытный, многогранный мир художественных образов, сочный, яркий колорит музыкального искусства. Задача педагогов, изучающих со студентами произведения Д. Скарлатти, заключается в необходимости проникнуть в этот яркий образный мир и добиться от студента воплощения в его исполнительской интерпретации живого дыхания в новаторской для времени создания и самобытной музыке прошлого.

### *Литература*

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988.
2. Алексеев А. Клавирное искусство. М. – Л.: Музгиз, 1952.

3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Франции, Италии и других стран XVI-XVII веков. Л.: Музгиз, 1960.
4. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопросы музыкальной формы. 1966. Вып. 1.
5. Петров Ю. Доменико Скарлатти: к 300-летию со дня рождения // Музыкальная жизнь. 1985. № 20.
6. Петров Ю. Испанские жанры в клавирном творчестве Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. 1980. Вып. 4.
7. Пинчуков А. Черты стиля в творчестве Д. Скарлатти // Советская музыка. 1981. № 8.
8. Ширинян Р. О стиле сонат Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки. 1980. Вып. 4.

*Татьяна Зайцева (Петербург)*

## Произведения Г.Берлиоза в библиотеке М.А.Балакирева

«Я давеча был в таможне и получил, наконец, „Roméo et Juliette“ Берлиоза. Теперь с жадностью смотрю эту штуку. „La reine Mab“ — прелесть. Scherzo из „Sommernachtstraum“ просто карикатура на Маб. Кажется, остальные части писаны только для Scherzo, чтобы не пускать его одного в печать, — взволнованно сообщил Балакирев В.В.Стасову 8 апреля 1861 года. — Я так доволен, что не могу утерпеть, чтобы не написать к Вам»<sup>1</sup>.

Как указано в комментариях к письму, «начиная с этого времени Балакирев стал регулярно выписывать из-за границы сочинения Берлиоза»<sup>2</sup> и бережно хранил в личной библиотеке до конца своих дней.

К творчеству французского Мастера Балакирев обратился в пору общения с Глинкой. Подобно наставнику, молодой композитор «поражен был музыкой Берлиоза, партитуры коего он с жадностью изучал» — эти слова Балакирева о Глинке<sup>3</sup> без зазора прикладываются и к нему самому. Неслучайно и себя, и высокочтимого наставника он характеризует в одних и тех же выражениях — как изучавших музыку Берлиоза «с жадностью».

Подтверждение тому — в библиотеке композитора. Целый ряд партитур сочинений Берлиоза из балакиревского собрания сохранился в архивных фондах. Это «L'enfance du Christ, Trilogie sacrée op. 25» (1. Le songe d'Hérode. — 2. La fuite en Egypte. — 3. L'arrivée à Saïs; текст на франц. и нем. яз. Paris, S. Richault. [1850-е гг.])<sup>4</sup>; монодрама «Lelio ou Le retour à la vie, monodrame lyrique, op. 14 bis» (для чтеца, хора, солистов и оркестра; текст на франц. и нем. яз. Paris, S. Richault, s. a.)<sup>5</sup>. Думается, именно они наряду с партитурой симфонии «Ромео

<sup>1</sup> М. А. Балакирев и В. В. Стасов. Переписка: в 2 т. М.: Музыка, 1970. Т. 1. С. 134.

<sup>2</sup> Там же. С. 396.

<sup>3</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / ред.-кол. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз. С. 254.

<sup>4</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1505.

<sup>5</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1506.



и Джульетта» (которую пока разыскать не удалось) пополнили библиотеку композитора в числе первых. Сделать такое предположение позволяет тот факт, что ноты эти снабжены владельческой надписью Балакирева, которую он обычно вносил до того, как обзавелся владельческим штампом «Нотн. библ. М. А. Балакирева».

Напротив, наличие этого штампа в клавире одного из любимых Милием Алексеевичем произведений «*La damnation de Faust. Légende dramatique en quatre parties op. 14* (для пения с ф.-п. Paris, S.Richault, s. a.)<sup>1</sup>, указывает, что русский Мастер обзавелся данной «единицей хранения», скорее всего, позже.

Балакирева не переставал поражать дар Берлиоза живописать звуками, глубина его проникновения в сферу фантастического: «Я все вспоминаю берлиозовскую адскую скачку, при которой декорации становятся лишними, так гениально музыкой нарисовано и очерчено все, что нужно», — делился впечатлениями композитор по поводу «Осуждения Фауста» в письме Ю. П. Пыпиной от 18 февраля 1892 года<sup>2</sup>.

Причем, у Балакирева имелись и клавир, и партитура «Фауста». Об этом — в его письме В. В. Ястребцеву от 22 апреля 1891 года с приглашением на концерт к себе в ложу: «Вы бы имели случай проследить исполнение по оркестровой партитуре, которую я с собой намерен взять. Кроме Вас приглашены: Петров, Ляпунов и 2 мальчика из капеллы»<sup>3</sup>.

Попутно подчеркнем важный принцип балакиревской педагогики: слушание музыки в концертном исполнении, преимущественно следя за ее развитием по авторскому тексту, — обязательная составляющая как обучения юных «капеллан», так и «жизни в музыке» сложившихся музыкантов.

В библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ныне хранится партитура симфонии «*Harold en Italie : op. 16 : symphonie en 4 parties avec un alto principal / H.Berlioz. Grande partition. Paris : Brandus, [s. a.]*». То, что это экземпляр из балакиревской библиотеки, подтверждает наклейка на форзаце, где неустановленным лицом отмечено наличие помет Балакирева<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1503.

<sup>2</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Летопись.. С. 350.

<sup>3</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. С. 363.

<sup>4</sup> Благодарю И. В. Брежневу за сведения об этом экземпляре.

Милий Алексеевич сделал и переложение «Гарольда в Италии» для фортепиано в 4 руки по договоренности с фирмой «Брандюс и К<sup>о</sup>». Как сообщил композитор издателю, он трудился над переложением летом 1875 года<sup>1</sup>. 9 сентября 1877 года «редакция Балакирева» партитуры Берлиоза в 101 страницу была отослана в Париж для передачи Брандюсу, о чем имеется обнаруженная нами расписка с текстом по-французски на бланке<sup>2</sup>. В 1879 году переложение это вышло в свет. Причем параллельно, предположительно в 1878 году, композитор переложил вторую часть симфонии «Марш пилигримов» для 2-х фортепиано в 8 рук. Примечательно его уточнение, приписанное к названию на партии Piano II: «поющие вечернюю молитву»<sup>3</sup>. Вероятно, переложение это было сделано специально для исполнения, в первую очередь, на музыкальных вечерах, перераставших в «университеты музыки», в доме Пыпиных, с которыми композитор сблизился особо в трудные годы кризиса 1870-х годов.

Характерно, что едва ли не во всех упомянутых экземплярах из библиотеки Балакирева остались пометы как его самого, так и других лиц. Известно, что композитор, высоко ценя Берлиоза, «на многие угловатости последнего не закрывал глаза»<sup>4</sup>. Но словесных характеристик, сродни тем, что оставил молодой Балакирев на полях сонат Бетховена, выражая как свой восторг, так и разочарование, в партитурах Берлиоза нет. Имеющиеся пометы скорее свидетельствуют о желании Балакирева глубже проникнуть в авторский замысел, исключить неточности, по тем или иным причинам вкравшиеся в текст изданных партитур.

При этом в «Лелио» наряду с балакиревскими пометами сохранились и пометы Н. А. Римского-Корсакова. Быть может, этот экземпляр лежал на пюпитре, когда Николай Андреевич дирижировал фрагментами из монодрамы 30 ноября 1876 года? Тем более что это происходило в пору сближения музыкантов, их совместных трудов над новой редакцией опер Глинки.

Все перечисленные произведения входили и в репертуар Балакирева-дирижера. Скорее всего, в ходе подготовки одного из концертов в партитуру «Детства Христа» А. П. Арсеньевым был вписан

---

<sup>1</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С.Ляпунова, Э.Э.Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. С. 209.

<sup>2</sup> РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 3, ед. хр. 114.

<sup>3</sup> РО ИРЛИ, ф. 162, оп. 1, ед. хр. 147.

<sup>4</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. С. 340

русский перевод (страницы 1–3, 18–21, 31–43, 46–52, 60–77, 84–93, 95–101, 114–124, 131–135, 137–188, 194–200, 209–229). Перевод этот мог пригодиться и во время службы Балакирева управляющим Придворной певческой капеллой: фрагменты «Детства Христа» и других сочинений Берлиоза исполнялись воспитанниками Капеллы при неусыпных заботах Милия Алексеевича. Он считал, что творчество Берлиоза, как и других кумиров балакиревцев, формировало эстетический вкус, а потому оно должно входить обязательной составной частью в программу обучения и совершенствования музыкантов.

И все-таки среди шедевров французского Мастера Балакирев выделял «Те Деум», исполнять который он «считал своим долгом по отношению к молодому поколению»<sup>1</sup>. И несмотря на все организационные и финансовые трудности, сопряженные с концертами Бесплатной музыкальной школы, это грандиозное сочинение под управлением Мастера звучало неоднократно: 16 февраля и 9 апреля 1869 года, 12 февраля 1872 года, 15 февраля 1882 года, 8 апреля 1891 года.

Причем, заботы Балакирева о жизни этой музыки на концертной эстраде, точности ее текста по-своему отложились в истории партитуры из его коллекции: «*Te Deum à trois chœurs avec orchestre et orgue concertants op. 22* (Париж: Ж. Брандюс, Дюфур и К°, [1855])»<sup>2</sup>.

Как отметили сотрудники архива, под владельческим переплетом вшиты оттиски отдельных листов партитуры, выполненные на иной бумаге, иными красками и шрифтом, нежели остальные. Кроме того, сюда вплетен номер «№ 3. *Prélude militaire*», отсутствовавший в издании.

Все эти особенности своего экземпляра, а заодно и его историю, Балакирев разъяснил в письме Н. Ф. Финдейзену от 30 ноября 1903 года: «В начале 60-х годов мне случайно попала в руки партитура «*Te Deum*» издания Брандуса. Я пришел в восторг от этого сочинения и задумал исполнить его в тогдашних моих концертах. Около того времени В. В. Стасов уезжал за границу и, предполагая быть в Париже и видетсья с Берлиозом, спросил меня, какой бы из его манускриптов попросить у него в дар для нашей Публичной библиотеки, для ее коллекции автографов. Я назвал «*Te Deum*», а потому Влад. Вас. и привез из Парижа манускрипт партитуры этого гениального произведения, в котором оказалась «*Prélude militaire*», пропущенная в

---

<sup>1</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. С. 385.

<sup>2</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1508.

печатном экземпляре. Благодаря отсутствию литературной и музыкальной конвенции с Францией, я мог издать ее для моих друзей, в количестве нескольких экземпляров, для включения этого номера в печатную партитуру. Кроме того, в последнем хоровом номере «*Judex crederis*» я вновь напечатал 2 страницы, в которых были крупные ошибки по вине самого автора: хоровые партии и партии рогов (*Corni*) в продолжении тактов 10-ти, если не более, были обозначены на такт вперед. Эти, вновь отпечатанные, две страницы также были включены мною в печатную партитуру, которая таким образом сделалась вполне правильной.

Фирма Брейткопф и Гертель, задумав издать полное собрание сочинений Берлиоза, обратилась ко мне по поводу издания «*Te Deum*'а», вследствие чего я выслал им свой правильный экземпляр, с которого они и сделали свое новое издание со включением «*Prélude militaire*» и с исправлением погрешности в «*Judex crederis*»<sup>1</sup>.

Позволим себе уточнить: поправки Балакирева коснулись не двух, а трех листов, которые он заменил. Это 28-й лист (имеющий пагинацию: 49), а также 66-й и его оборот (пагинация: 119–120).

Произведения Берлиоза в переложениях для фортепиано Балакирев исполнял и на музыкальных собраниях в своих многочисленных кружках — «университетах музыки». Причем, он отнюдь не ограничивался вышеназванными сочинениями. Об этом свидетельствует составленный им конволют из переложений берлиозовских опусов для фортепиано в 2 руки, выполненных Ф. Листом, самим Балакиревым, А. Фумагалли, К. Сен-Сансом. В этот конволют, озаглавленный «*Oeuvres transcrites pour piano*», вошли: *Episode de la vie d'un artiste*. — *Marche au supplice*. — *Harold en Italie*. — *Marche de pelerins*. — *Ouverture des Francs-Juges*. — Вступление к «Бегству в Египет». — *Ouverture de l'opéra «Benvenuto Cellini»*. — *Bénédiction et serment de l'opéra «Benvenuto Cellini»*. — *Hymne de la fête de Pâques*. — *Danse des Sylphes*<sup>2</sup>.

В доверительной обстановке петербургского «Веймарского кружка», как стали называться музыкальные собрания у Пыпиных, Балакирев не только исполнял произведения Берлиоза, но и делился дорогими ему воспоминаниями о французском музыканте: «Он ста-

---

<sup>1</sup> Письма М. А. Балакирев к Н. Ф. Финдейзену. Публ. М. Космовской // М. А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники. Сб. статей и материалов. Серия «Балакиреву посвящается». Вып. 2 / ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. С. 178.

<sup>2</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1507.

новился тогда особенно интересен, рассказывая о знакомстве с Берлиозом, который его очень полюбил и, уезжая из Петербурга, подарил ему свою дирижерскую палочку»<sup>1</sup>. Этот дар — признание высоких артистических заслуг Балакирева-дирижера, которого покорила не только гениальность, но и человеческая сущность личности Берлиоза. Сквозь даль лет Балакирева согревала память о неподкупном художнике, отказавшемся вести интригу против него. А потому создатель «Могучей кучки» особенно дорожил берлиозовской «заветной лирой», партитурами и клавирами его произведений, которые стали «рабочими инструментами» в творческой мастерской Балакирева и его учеников.

Родоначальник новой музыки — так характеризовал Берлиоза глава Новой русской школы, ибо «Лист и Вагнер уже явились после и легко могли воспользоваться проложенной тропой»<sup>2</sup>. По этой тропе Балакирев шел сам и вел своих учеников. А то, что это было очевидно европейским музыкантам, наполняло его радостью. «Мне лестно читать похвалы моей оркестровке, исходящей от знатока той страны, которая произвела великого инструментатора Берлиоза, родоначальника *новой* оркестровки», — писал Балакирев в декабре 1894 года Л.-А. Бурго-Дюкудре<sup>3</sup>. Основатель «молодой русской национальной школы, опирающейся на Берлиоза и Листа», — так назвала Балакирева немецкая пресса, тем самым подчеркивая европейский фундамент нового стилевого направления<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. С. 376.

<sup>2</sup> Там же. С. 255.

<sup>3</sup> Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. С. 212.

<sup>4</sup> Там же. С. 246–247.

## **Структурные особенности вокального мастерства**

Современная вокальная педагогика, объединяя методологию разных школ, включает в себя основные требования к будущему певцу, среди которых: музыкальная грамотность, общая культурная компетентность, развитость голосового аппарата и психологическая устойчивость. Большую роль в вокальном профессионализме играют врожденные задатки и способности, которые наряду с систематической целенаправленной работой по их развитию определяют будущий успех исполнителя.

Конечно, каждая национальная вокальная школа обладает и собственными особенностями требований к профессиональной пригодности и последующей состоятельности вокалиста, которые складывались исторически под влиянием естественных процессов развития музыкального и певческого искусства.

Исторический ракурс становления классической западной вокальной педагогики показывает, что первые профессиональные певцы появились в эпоху античности. По крайней мере, литературные источники, датированные античным периодом, содержат первые упоминания о певцах-сказителях, исполнявших эпосы и различные гимны. Именовались такие певцы «аэдами» (от греч. αοιδός, aoidos – певец). Главными требованиями к их вокальному мастерству выступали: эмоциональная наполненность пения и умение импровизировать. Техническое мастерство владения голосовым аппаратом не рассматривалось как критерий состоятельности исполнителя.

Период средневековья стал родоначальником такого качества в певческом искусстве как музыкально-техническая компетентность. Исторический период расцвета раннего христианства сопровождался популяризацией вокальных вариаций и речитативов, присущих его стилю пения. Исполняемые произведения разнообразились различной тесситурой, что предопределило возникновение первых требований к вокальному диапазону исполнителя христианских песнопений - в две октавы. Важную роль стали приобретать личностные характеристики

исполнителя, основанные на развитости волевых психических процессов и формируемых на их основе качеств: самодисциплины, терпения, упорства в достижении высокого уровня исполнения и т.д. То есть появились первые требования к психологической предрасположенности исполнителя к вокальной деятельности. Совокупность критериев новых новообразований певческого мастерства обусловила возникновение первых школ подготовки вокалистов [2, с. 95].

Дальнейшее формирование представлений о структуре требований к вокальному исполнительству эволюционировало в сторону рассмотрения певческого искусства как совокупности умений голосообразования во всей его возможной красоте и глубине. Осознание данного факта приходится на XVII век. Музыкальное искусство к этому времени также совершенствовалось и отличалось наличием сложных технических приемов исполнения, что порождало соответствующие требования к вокальным возможностям певца.

Исторический период развития западной культуры, приходящийся на XVIII век, подарил миру знакомство с пением голосов сопрано в стиле бельканто (итал. *bel canto* – «красивое пение»), что стало кульминацией воплощения красоты и виртуозности певческого мастерства. Одновременно с бельканто в западной культуре стали появляться другие подходы к исполнению вокала и, соответственно, его педагогике. Причем, все новые подходы отличались единой чертой – они акцентировали внимание на эмоционально-личностном потенциале вокалиста. В этот период активно формируется западная музыкальная педагогика, в составе которой вокальное исполнительство также переживает период стремительного развития и своеобразного качественно-методологического расцвета [2, с. 96].

Важное место в многообразии взглядов на вокальное искусство занимает опыт русской певческой школы, основанием для развития которой стало народное и профессиональное церковное пение. Художественную самостоятельность и научную состоятельность как предмет познания вокальное исполнительство в России стало обретать в XIX веке. Структура требований к вокалистам состояла из музыкальной грамотности, профессиональных навыков владения голосом и настроя на постоянную систематическую работу по самосовершенствованию, то есть включала в себя совокупность природных способностей и личностных качеств. Основной характеристикой вокальной педагогики выступала обязательная взаимосвязь знаний и представлений о музыкальных канонах и направленное воспитание

технических возможностей исполнителя. В воспитании вокалиста в русских вокальных традициях обращение к психоэмоциональной стороне личности и ее активация были неотъемлемой его частью [2, с. 97].

Таким образом, краткий исторический экскурс в историю формирования структуры профессионального мастерства вокалиста на основе западной и русской методологии позволяет выделить основные ее характеристики, среди которых:

- стремление к равновесию в технической, психоэмоциональной и художественной сторонах развития личности исполнителя, которые по праву могут составлять целостность воспитательного процесса;

- акцент на изучении музыкальной теории и развитии музыкальных способностей в их неразрывной взаимосвязи;

- развитие личностных качеств, среди которых самодисциплина, терпение, упорство, познавательный интерес, любовь к искусству, творческое самовыражение и высокий уровень эмпатии выступают обязательными и необходимыми.

Данная структура предопределяет основные направления ее развития в музыкально-образовательной системе и выступает предикторами путей совершенствования музыкальной педагогики. Теория методологии, содержание обучения, его средства и психологическая подготовка певцов составляют предмет научных исследований в области вокального образования.

Целостность представлений о структуре требований к профессиональной компетентности современного вокалиста не будет полной без рассмотрения восточного опыта развития исполнительских навыков на примере вокальной школы КНР. Имея глубокие, очень древние традиции национального пения, вокальная школа Китая во многом формировалась в ее современном виде под влиянием западного опыта развития вокального мастерства, одновременно рационализируя его и адаптируя под собственные взгляды. Однако, сила традиций в Китае значительна и приоритетна. Поэтому именно они стали основой требований к современному вокалисту и позволили добиться невероятных успехов китайских певцам на международной сцене.

Развиваясь в условиях коммуникативных ограничений певческое искусство Китая, тем не менее, самостоятельно пришло к пониманию одинаковой важности технической и духовно-психологической подготовки певца, что полностью совпадает с опытом западных стран и России. В Китае оба аспекта исполнительского



мастерства получили название внешней и внутренней техник. Наибольшей виртуозностью обладали те певцы, которые сумели овладеть обеими техниками. Внешняя техника китайского исполнительства подразумевает безупречное владение голосовым аппаратом, а внутренняя техника определяет эмоционально-чувственное наполнение исполнения, осознание его художественных смыслов и личную творческую интерпретацию.

Особенное отношение к музыке в Китае как воплощению гармонии всего сущего и дару Небес породило соответствующие взгляды и на природу голоса. Так, согласно китайскому мировоззрению, звук влияет на физическое тело, а за рождение голоса отвечает сердце и душа, поэтому первоочередной задачей в воспитании вокалиста выступает развитие его духовности. Исторический опыт китайской вокальной школы подчеркивает важность психологического наблюдения за обучением певца. Методически воспитание духовности в китайской вокальной педагогике происходит посредством обращения к воображению учащегося. В его мышлении формируется определенный художественный образ, соответствующий смыслу исполняемого музыкального произведения, который должен вызывать особое душевное состояние наполненности и вдохновения. Далее через это состояние должен уже рождаться звук, качество которого будет определяться созданным с помощью воображения образом.

Именно духовная наполненность вокалиста, его эстетическое и нравственное совершенство делают исполнение уникальным и резонансным по отношению к слушателям. Личность певца во многом влияет на его способность приобщить публику к художественным переживаниям, заключенным в музыкальном произведении, а, значит, объединить людей в едином чувственном опыте. Недаром, музыка в Китае с древних времен выступает средством государственного управления и, несмотря на некоторые события XX века в китайской культуре, негативные по отношению к музыкальному искусству, музыка в настоящее время входит в число обязательных предметов к изучению в общем образовании, а ее национальная составляющая является приоритетной в репертуаре учебных заведений.

Современная структура требований к вокальным компетенциям певца в Китае включает в себя мастерство сольного исполнения в разных жанрах и стилях. Обязательными умениями вокалист должен обладать в области национальной народной и камерной песни, а также западного академического пения. Здесь необходимо отметить, что

так называемая «вестернизация» китайской культуры в периоде после культурной революции стала настолько влиятельной, что государственными стандартами было внесено изменение в методологию обучения профессиональных вокалистов, где раньше академическое пение составляло основу, а в настоящем периоде оно выступает лишь обогащающим эрудицию певца компонентом образовательной программы. Тотальная приоритетность в изучении национальных музыкальных традиций и продуктов китайской культуры стала основной тенденцией современного образовательного процесса и его трансформаций. Среди других требований к китайским вокалистам можно назвать обязательную культурную компетентность в области музыки и литературы, знание сольфеджио и, безусловно, обладание природными способностями к вокальной деятельности. Об этом подробно рассказывает в своих исследованиях Ду Хуэйцю [1, с. 11].

Лу Хуачжао приводит структурную совокупность направлений подготовки профессионального певца в Китае, среди которых: певческие, музыкально-творческие и артистические способности, а также сформированная эмоционально-чувственная и волевая сферы личности [3, с. 18]

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что западная, русская и китайская вокальные школы едины в том, что целостность структуры профессиональных компетенций певца образуется синтезом и гармоничным взаимодействием его духовных, психических и физических возможностей, которые при наличии достаточной природной силы должны постоянно совершенствоваться в вокально-воспитательном процессе до уровня мастерства.

### *Литература*

1. Ду, Хуэйцю. Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений : автореферат дис. ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Хуэйцю Ду. - Москва, 2021. - 24 с.
2. Куруленко Э.А. Подготовка вокалистов-исполнителей: исторический аспект / Э.А. Куруленко, К.Г. Плаксина // Современные исследования социальных проблем. - 2018. - Том 9. - № 9. – С. 93-106.
3. Лу, Хуачжао. Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза: автореферат дисс. ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Хуачжао Лу. - Воронеж, 2018. - 24 с.

*Лю Чжэньвэй (Китай)*

## **Проблема стиля в исполнении сочинений И.С.Баха на гитаре**

Обращение гитаристов-исполнителей к музыке И.С. Баха связано с несколькими причинами, среди которых наиболее существенные – расширение концертного репертуара, а также возможность приобретения к шедеврам мировой музыкальной культуры. Исполнение баховской музыки, кроме всего прочего, сразу изменяет сам статус гитары на концертной эстраде, и из инструмента, принадлежащего локальной традиции, он становится достаточно универсальным и обладающим широкими выразительными возможностями для исполнения практически любой музыки, он академизируется.

Можно сказать, что именно обращение к транскрипциям баховской музыки стало поворотной точкой в развитии гитарного искусства. Особая роль здесь принадлежит А. Сеговии, который не просто включал сочинения И.С. Баха в свой концертный репертуар, он переосмыслил выразительные возможности инструмента в условиях стиля другой эпохи. Исследователь испанской гитары А.П. Карташов отмечает в своей диссертации: «Именно творчество А. Сеговии определило ведущее направление развития гитарного искусства в XX веке и сегодняшнее положение гитары в мире музыкальных инструментов. Особенность его гения проявилась прежде всего в том, что он в полной мере смог раскрыть возможности гитары как инструмента, способного воплощать самые разные по глубине художественные замыслы. Через опыт Сеговии в общественном сознании формируется новое, значительно расширенное понимание звукового образа гитары» [1, с. 17–18].

Сегодня сочинения И.С. Баха являются частью репертуара гитариста начиная с самых первых шагов в его обучении. Переложения клавирных, скрипичных, виолончельных и даже оркестровых сочинений композитора доступны во множестве вариантов, сделанных в основном концертирующими гитаристами для собственных нужд. Издаются целые сборники переложений, посвященных только бахов-

ской музыки. Баховская музыка постоянно исполняется в концертах самыми разными гитаристами. И в целом ситуация с исполнением и использованием музыки И.С. Баха для гитары выглядит довольно благополучно. Однако при ближайшем рассмотрении возникают проблемы, на которых сфокусировано внимание в данном докладе.

Существует множество переложений одних и тех же сочинений, сделанных разными гитаристами, и при этом почти все они доступны благодаря ресурсам глобальной сети Интернет. В такой ситуации неизбежно возникает вопрос выбора: чью транскрипцию стоит предпочесть? А этот вопрос влечет следующий: каковы критерии выбора той или иной транскрипции?

Ответ на второй вопрос проще, и именно с него стоит начать. Главным критерием является, на наш взгляд, соответствие переложения тому художественно-музыкальному замыслу, который изложил в первоисточнике сам композитор. Если переложение в конечном итоге создает другой, нежели у Баха, художественный образ, и от этого целостный смысл меняется – такое переложение стоит отвергнуть или, по крайней мере, попробовать найти лучшие варианты. Второй существенный критерий – умение транскриптора приспособить баховскую музыку к выразительным возможностям гитары. Они могут заметно отличаться от возможностей первоначального инструмента, для которого сочинялась музыка.

Ярким примером, иллюстрирующим все вышесказанное, являются переложения прелюдии из Первой сюиты для виолончели соло И.С. Баха, их количество исчисляется десятками (среди них можно назвать транскрипции А. Сеговии, Дж.В. Дуарте, А. фон Вангенхайма, Б. Робертса, Э. Лопеса, М. Хегеля, Й. Харриса, М. Лоримера, С. Йейтса, В. Дешпаля, М. Диаса, Ж. Рейна, К. Ямаситы, К. Кобуны, Т. Хоппштока), а уровень технической сложности варьируется от несложного любительского переложения, записанного в виде табулатуры, до фактурно развитых концертных пьес с добавленными голосами, удвоенными пассажами и плотными аккордами, исполнение которых на виолончели невозможно.

Виолончель по своим выразительным возможностям очень заметно отличается от гитары, звук, извлекаемый и дпящийся благодаря смычку, во многом противоположен щипковому гаснущему звуку гитары. Возможности исполнения многоголосия на виолончели более ограничены, чем на гитаре, интервалы и аккорды возможны чаще всего только в широком расположении.

При взгляде на оригинал баховской виолончельной прелюдии понятно, что композитор воспринимал этот инструмент как преимущественно мелодический, фактура большей частью одnogолосна, прозрачна, хотя и насыщена скрытой полифонией. Выявлению этой полифонии должна способствовать тонкая фразировка и акцентировка разных линий при исполнении. Гармония выявляется в мелодической вязи голосов, имеет суммарный характер, она слышна, но как бы «на втором плане».

Если на гитаре исполнять точно те же ноты, что играет виолончель, то музыка звучит бедно, тускло, некоторые фразировочные лиги теряются (поскольку на виолончели проще связать звуки), пропадает певучесть мелодических линий. Очевидно, что в такой ситуации допустимо изменение баховского текста для приспособления к возможностям гитары.

Одно из наиболее известных (и первых) переложений – переложение, сделанное А. Сеговией. Он проясняет гармонию сочинения, добавляя бас на всех сильных долях, вписывает дополнительный мелодический голос, контрапунктирующий с мелодическим, усиливает динамически напряженные места дублированием пассажей в терцию. Дополнительный голос перекликается с баховской же до-минорной прелюдией из сборника «Маленьких прелюдий и фуг». В результате получается яркая, насыщенная концертная пьеса, в которой... совершенно пропадает баховский дух. Все полифонические ухищрения излагаемого сольно мелодического голоса перестают быть ощутимыми, исчезает изящество и изысканность пьесы, вводящей в большой цикл из шести разнохарактерных сюит, пропадает особое ощущение стиля барокко. Скорее, в данном случае перед нами оказывается вполне романтическая по духу и смыслу пьеса, где присутствует некоторая ностальгия «по стародавним временам». Анализируя переложение скрипичной «Чаконь» из Второй партиты для скрипки соло И.С. Баха, сделанное также А. Сеговией, А.И. Крыгин отмечает подобную же ситуацию: «Эстетика интонационного исполнительского искусства А. Сеговии обуславливается испанскими национальными традициями, а также исполнительскими идеалами эпохи романтизма» [2, с. 61].

Вопрос соответствия стилю эпохи оказывается особенно важным при транскрибировании сочинений барочных авторов. Как отмечает М. Лобанова, «само учение о стиле в музыке – достояние эпохи барокко», «понятие “стиль” – продукт барочной культуры» [3, с. 121].

При этом главным принципом стилеобразования исследовательница считает антитетичность: «Стилевая нестабильность барокко содержит тягу к порядку, но порядок этот особенный: барочные стили выстраиваются в антитезы. ... В стилистической игре барочной музыки сводятся воедино крайности, из противоборствующих начал творится система» [3, с. 123].

Это очень существенные замечания, которые оказываются краеугольными при анализе практически любой барочной музыки, в том числе и упомянутой прелюдии из Первой виолончельной сюиты, где для исполнителя должно быть чрезвычайно важным ощущение следующих антиномий: ритмической дробности музыкального времени (измеряемого почти нигде не остановимыми шестнадцатыми длительностями) и его связности в мелодической фразировке; разреженности фактуры и одновременно наличия скрытых полифонических голосов; явная полифоничность при одновременном присутствии сильной гармонической составляющей. Вероятно, этот список можно было бы продолжить, но здесь отмечены наиболее существенные из антиномий. Именно их осознание и воплощение в исполнении позволяет говорить о понимании стиля гитаристом, о «стильном» исполнении, соответствующем широко развитой с последней трети XX века идее «исторически информированного исполнительства».

Очевидно, что при воспитании музыканта-гитариста ощущение исторического стиля должно идти по мере накопления слухового багажа при прослушивании оригинальных вариантов исполняемых сочинений, при изучении специальной литературы, при анализе самих музыкальных произведений с точки зрения музыкального языка, воплощения стилей, музыкально-риторических фигур, прослеживания связей с духовной музыкой композитора и т.д. Это очень трудоемкая, сложная, долгая работа, которая, однако, оправдана с точки зрения воспитания разностороннего, вдумчивого музыканта, обладающего способностью работать с музыкальными текстами отдаленных эпох, принадлежащих совсем другому типу культуры (в случае с барокко – риторической). С другой стороны, именно соответствие стилю эпохи исполняемой музыки, позволяет безошибочно определить достаточно зрелого музыканта, способного воплощать в своем творчестве баховские шедевры в соответствии с авторским замыслом.

### *Литература*

1. Карташов А.П. Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар: автореферат дис. ... кандидата иск. – Магнитогорск, 2015. – 23 с.
2. Крыгин, А.И. «Чакона» И.С. Баха в транскрипции для гитары А. Сеговии: опыт интонационно-исполнительского анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 3(16). – С. 58-63.
3. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.

*Артём Калашиников (Донецк)*

## **Формирование профессиональной компетентности учащихся учреждений дополнительного образования**

Музыкальное обучение младших школьников в художественных учебных заведениях рассматривается нами через компетентность и подходы к общественной деятельности.

Термин «подход» в педагогической науке используется как концепция, определяющая стратегию исследований и практической деятельности, как исходную позицию и совокупность различных средств и методов, которые действуют определенным образом для кого-то. Поэтому этот подход является основой, позволяющей целостно формировать профессиональную компетентность среди учеников.

**Компетентность подхода** в системе общего среднего образования является предметом научных исследований отечественных и зарубежных ученых (В. Байденко, Н. Библик, Е. Бондаревская, Д. Боуден, А. Вербицкий, Д. Равен, И. Родыгин, С. Сысойин, Р. Белый, А. Хуторский и др.).

Широкое внедрение ориентированного на компетентность подхода показывает, что реальные знания – это индивидуальное знание, которое появляется и формируется в результате опыта его личной деятельности. Подход к компетентности фокусируется на результатах образования, и в результате не берется сумма информации «усвоенного», а способность человека действовать в различных проблемных ситуациях, и, следовательно, результаты образования становятся значимыми и вне системы образования.

Подход к компетентности сосредоточен на его основных элементах – компетентностях и компетенциях. Введение в содержание образования этих конструкторов означает, что знания и навыки передаются в ранг тактических образовательных подразделений, а компетентность и компетенция становятся стратегическими концепциями обновления образования.



Г. Падалка считает профессиональную компетентность одной из составляющих системы художественной подготовки приобретенными характеристиками личности, что способствует успешному восхождению молодого человека в современное общество жизни. Кроме того, компетенция в обучении рассматривается как комплексный результат, который подразумевает сдвиг акцентов от накопления нормативных определенных знаний, навыков и навыков к формированию и развитию способности человека практически действовать, применять опыт успешной деятельности в определенной области. Компетентность является неотъемлемым элементом модернизации образования и предполагает качественное изменение педагогической системы. С учетом этого необходимо развитие компетенции художественного и эстетического воспитания школьников, ориентированной на овладение индивидуальностью конкретных образовательных результатов – знаний, навыков, формирования взглядов, опыта, уровень поглощения которых позволяет ему адекватно действовать в определенных образовательных и жизненных ситуациях.

Компетентность человека использует в различных социальных контекстах в зависимости от осуществления различных видов деятельности. Компетентный человек использует те стратегии, которые представляются наиболее приемлемыми для задачи для выполнения намеченных задач. Управление собственной деятельностью приводит к повышению или изменению уровня компетентности.

**Компетентность** – это условие развития и приобретения зрелых форм мыслей, мотивов, ценностей, направления личности, которая стремится к самоутверждению в собственной деятельности, реализации творческого потенциала, демонстрации своих способностей, завоеванию авторитета в своих коллегах и Себя. Это свидетельствует о мотивационной функции компетентности.

Компетентность активизирует когнитивную и интеллектуальную деятельность, которая проявляется в интересе и ассимиляции личности, накопленной человечеством знания, расширении личности просветления, горизонтов, эрудиции, направленной на перспективное развитие. Это может быть проявлением функции гностической компетентности. Отражение знаний, полученных на практике в виде умений и навыков,

определяет активную функцию компетентности в структуре личности.

Компетентность также заключается в способности человека к волевым стрессам, мобилизуя свои силы в преодолении трудностей в процессе когнитивной или профессиональной деятельности, настойчивости, выносливости, сдержанности, что указывает на эмоционально сильную функцию компетентности в структуре личности.

Представители научно-педагогической практики присоединились к определению сущности «компетентности», перечня необходимых современному молодому человеку компетенций и развития технологий (М. Красовицкий, А. Хуцко, С. Шишков, М. Чошанов и др.), в том числе отечественные ученые (В. Бондарь, О. Савченко, Н. Бибик, Л. Ващенко, О. Лапша, О. Овчарук, Л. Парашенко, О. Пометун, С. Трубачева и др.).

Результативность и эффективность обозначенного процесса на музыкальных занятиях связана с внедрением и сочетанием инновационных художественных и педагогических технологий образования, что влияет на активное вовлечение учеников в оценку художественных произведений, Интерпретация музыкального образа, творческая и практическая музыкальная деятельность, осмысленное использование приобретенных компетентностей.

Формирование компетенции младшего школьника определяется по трем направлениям: когнитивно-оперативное, культурно-поведенческое и гражданское, которые являются критериями развития личной компетенции и которые основаны на компонентах – ключевых. Компетентность и навыки младшего школьника.

Когнитивно-оперативное направление предполагает получение младших школьников совокупности знаний и навыков в процессе совместного обучения с преподавателем образовательной деятельности. Они должны использовать способность воспринимать обучаемую информацию, способность распределять сущность воспринимаемого содержания – «смотреть и видеть», а также умение «слушать и слышать» информацию, предоставленную учителем.

Культурно-поведенческое направление относится к сфере личностного развития, представленной усвоенными способами поведения, которая представляет собой детерминируется в систему ценностей ученика и его культуры. Отражение воспринимается как неоплазмы начального школьного возраста. Содержание

размышлений в младшем школьном возрасте в основном связано со способностью ребенка анализировать основания своей деятельности. Развитие рефлексивного сознания младшего школьника основано на смене его позиции на воспитательной работе: изменения в предмете самопознания (переход к оценке их переживаний, его поведения, его «Я»); Отношение к себе (оценка себя как субъекта деятельности и участника взаимодействия); Отношение к средствам самопознания.

Коммуникативная компетентность включает в себя готовность ученика общаться с другими людьми, умение поддерживать и налаживать контакты с людьми, стремление к реализации собственной индивидуальной программы общения, умение находить адекватный стиль и тон общения, умение отстаивать свою точку зрения, умение воспринимать новый опыт общения, приобретая навыки эмоциональной и психологической само регуляции.

Компетентность информационно-коммуникационных технологий обеспечивает способность ученика ориентироваться в информационном пространстве, обладать и эксплуатировать информацию.

Информационная компетенция – это систематическое формирование знаний и навыков в области информационно-коммуникационных технологий и опыта их использования, а также способность совершенствовать свои знания, способность принимать принципиально новые решения в меняющихся условиях или непредвиденных ситуациях с использованием новых технологических средства, включающие в себя овладение опытом работы на основе таких компетенций, как навыки, рефлексивная компетентность, коммуникативность, здоровье консервативная, компетентность в области информационных технологий.

В юном школьном возрасте учатся дети в разных культурах, приобретая знания о своем социальном мире. В то же время у них сформировалось личное понимание компетентности. Социальные роли (стереотипы) осваивают интеллектуальные аспекты образовательной деятельности – стандарты концептуального мышления и научной лексики. Самостоятельность, организация и управление собственным поведением должны стать значительной частью личности младшего школьника, что приводит к характеру его социальной деятельности, первоначальным элементам адаптации к социально-экономическим изменениям в обществе.

Таким образом, стратегической задачей начальной школы на данном этапе является формирование у школьника компетентной личности – желания и умения самостоятельно учиться, находить информацию в разных источниках и применять новые знания, производить навыки к действию, стремиться к творчеству и саморазвитию. Подростковый возраст охватывает сроки от 11 до 15 лет и является одним из самых сложных этапов личной жизни, поскольку он отличается глубокими изменениями в теле и психике человека, сопровождающими переход от детства к взрослой жизни.

### *Литература*

1. Алпарова, Н.Н. Осень золотая. Музыкально-игровой материал для дошкольников и младших школьников. В 2 частях. Часть 2 / Алпарова Наиля Нургалиевна. – М.: Владос, 2000. – 456 с.
2. Афонченко, Л. Актуальные проблемы музыкальной педагогики / Людмила Афонченко. – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2015. – 64 с.
3. Гогоберидзе, А.Г. Детство с музыкой. Современные педагогические технологии музыкального воспитания и развития детей раннего и дошкольного возраста / А.Г. Гогоберидзе. – М.: Детство-Пресс, 2013. – 674 с.
4. Дошкольная педагогика / ред. А.М. Леушина. – Л.: Пед. институт им. Герцена, 2019. – 286 с.
5. Лельчицкий, И.Д. Личностно-профессиональный идеал учителя в отечественной педагогике первой трети XX века / И.Д. Лельчицкий. – М.: Российская академия образования (РАО), 2018. – 292 с.

*Кристина Соловьева (Саратов)*

**В помощь межнациональному общению музыкантов**

**Slovensko-anglický slovník  
pre hudobníkov, muzikológov,  
učiteľov hudby a študentov hudobného umenia**

**Mária Strenáčiková**

**KOŠICE 2022**

**Vydavateľstvo: EQUILIBRIA**

### **PREDSLOV**

Slovensko-anglický slovník, ktorý držíte v rukách, vznikol na základe potrieb praxe. Hoci na slovenskom trhu je dostupných niekoľko hodnotných slovníkov, ich obsah nepokrýva špecifické potreby hudobníkov, nakoľko neobsahujú všetky heslá súvisiace s odbornou hudobnou terminológiou. Podnetom na zostavenie tohto slovníka boli opakovane sa vynárajúce otázky mojich študentov, žiakov a kolegov, ktorí písali abstrakty k svojim prácam, študovali zahraničnú literatúru, či prekladali svoje odborné texty do angličtiny. Verím, že publikácia im pomôže prekonať jazykové bariéry a sprístupniť tak ich vlastné texty aj zahraničnému čitateľovi s využitím adekvátnej odbornej terminológie. V slovníku sa (vo forme hesiel) neuvádza talianske hudobné názvoslovie, pretože v anglickom jazyku sa používa rovnaký prepis ako v slovenskom. Rovnako v ňom nie sú uvedené spôsoby hry na hudobných nástrojoch a hudobné termíny, ktoré v slovenskom jazyku využívajú anglickú terminológiu a ani mená skladateľov a ich diela, ktoré sa v anglickom jazyku foneticky prepisujú (napríklad Čajkovský - Tchaikovsky). Medzi heslá sú zaradené hudobné termíny, ktoré sa vzťahujú na najčastejšie spomínané oblasti hudobnej vedy od základnej hudobnej teórie cez hudobné formy, dejiny hudby a analýzu skladieb až po organológiu. Okrem hudobnej terminológie sú v slovníku zaradené aj heslá okrajovo súvisiace s pojmami z

daných disciplín a vied. Pre zjednodušenie práce hudobníkov majú v slovníku miesto aj heslá, ktoré nie sú hudobnými termínmi, ale viažu sa na život hudobníkov a bezpochyby patria do ich slovnej zásoby. Súčasťou slovníka sú pre ľahšiu komunikáciu a orientáciu aj prílohy. Prvá obsahuje užitočné slovné spojenia a frázy, ktoré sa často používajú v kruhoch hudobníkov, druhá prináša názvoslovie nôt, tretia sumarizuje základné výrazové, prednesové a dynamické označenia, ktoré sa v anglických notových materiáloch prekladajú do angličtiny. V štvrtej časti prílohy sú uvedené najbežnejšie klasifikácie hudobných nástrojov a v piatej čitateľ nájde zoznam vybraných emócií a stavov, ktoré sa neraz spomínajú v súvislosti s umeleckou hudobnou interpretáciou a jej popisom. Dúfam, že v slovníku nájdete záujemcovia čo najviac potrebných informácií a že im uľahčí prácu a ušetrí čas v ich bohatej tvorivej činnosti.

*Mária Strenáčiková*

Итак, словацко-английский словарь для музыкантов, музыковедов, учителей музыки и студентов музыкального искусства

Автор данного справочного издания – Мария Стреначикова, доктор философии, доктор искусствоведения, профессор кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств в городе Банска-Бистрица, Словакия.

Год издания – 2022.

Словарь адресован широкому кругу читателей – студентам музыкальных средних и высших учебных заведений, аспирантам, преподавателям, учителям музыкальных школ, музыкантам и широкому кругу любителей музыки.

Практическая ценность данного издания безусловна. В условиях современной глобализации, когда владение английским языком необходимо для специалиста любой профессиональной сферы, включая искусствоведение и музыкальное искусство, усиливается потребность в научно-справочной литературе, так как словари объединяют всю необходимую информацию по той или иной отрасли, и именно в них читатель может найти ответ на любой вопрос.

Музыкальное искусство имеет свой профессиональный язык – музыкальную терминологию, которая является одной из важнейших составляющих музыкальной культуры, она – неотъемлемая часть деятельности людей, которые так или иначе связаны с музыкой. Сегодня для любого музыканта-профессионала неоспорим тот факт, что знание английского языка крайне важно, чтобы выйти на мировой уро-

вень. Поэтому каждый музыкант должен иметь под рукой словарь подобного рода, так как он является справочным изданием, включающим в себя основные музыкальные термины и понятия.

На уровне макроструктуры издание состоит из следующих разделов: вводное слово, благодарность, предисловие, объяснения, сокращения, затем самое главное – собственно словарь, а в конце пять приложений (полезные фразы и словосочетания для музыкантов; названия нот; основные выразительные, вербальные и динамические знаки; классификация музыкальных инструментов; список избранных эмоций и состояний), список использованной литературы, комментарии.

Следует отметить, что вводное слово написано Ладиславом Бурласом – словацким музыковедом, композитором, педагогом, деканом музыковедческого факультета Академии искусств города Банска-Бистрица, в котором он подчеркивает профессионализм в подборе лексики на обоих языках и важность овладения английским языком как коммуникативным средством в мировом масштабе.

В Предисловии автор указывает основную целевую группу, для которой писался данный словарь — студенты, испытывающие трудность в понимании текстов музыкального содержания и написании собственных научных работ на английском языке.

Раздел, содержащий собственно словарь, структурирован в алфавитном порядке. Микроструктура словаря представлена следующим образом: заглавное слово на словацком языке, выделенное полужирным шрифтом, перевод на английский язык.

Словарь содержит существенный объем информации из области музыкального искусства, а также из других областей искусства. Его могут использовать инструменталисты, вокалисты, дирижеры, музыковеды, композиторы, студенты театральных вузов. Здесь можно найти основные понятия, используемые в профессиональной практике музыкантов:

- названия музыкальных инструментов: accordion, bassoon, balalaika etc.;
- их разновидности: saxophone – alto s., baritone s., bass s., soprano s., tenor s.;
- части инструментов: trumpet, components: trigger, finger button, tuning slide, lacquer, mouthpiece, little finger rest/finger hook, bell, piston, pipe, valve, water key/spit valve;
- названия ладов: Phrygian, Lydian, Dorian;

- виды интервалов: consonance, dissonance;
- темповые, динамические, артикуляционные, экспрессивно-стилистические термины;
- театральная терминология: dramatization, act, stage manager, dialogue;
- религиозная лексика: Gospel, deacon, Baptism, Psalter/Book of Psalms.

Также в словаре приводятся термины, обозначающие новые понятия в музыкальном искусстве XX – начала XXI столетия. Например, riff (jazz), funk.

Как большой плюс следует отметить, что в словаре есть также слова, не являющиеся музыкальными терминами, но непосредственно связанные с жизнью музыкантов и принадлежащие к их словарному запасу (charity, permission, representative, society, contemporary, theory, development etc.).

В результате читателям словаря предоставляется возможность получить подробную качественную информацию из области музыкального искусства.

Хотелось бы отметить, что особенно ценно это издание тем, что оно написано профессионалом – не просто филологом или лингвистом, но доктором искусствоведения, имеющей опыт трансляции своих научных исследований в мировом разрезе и активно использующей английский язык в своей профессиональной деятельности. Поэтому, резюмируя, можно заключить, что выход данной работы в свет является в своём роде знаковым событием для музыкальных кругов Словакии, и на рынке печатной продукции она найдет своего потребителя, поскольку имеет огромную как научную, так и практическую ценность.

Но ценность данного опыта видится значительно большей: сделанное в данном издании для словацкой аудитории несомненно было бы чрезвычайно полезно распространить и на страны с другими языками, в том числе на русский.

*Kristina Solovyeva (Saratov)*

### **Extremely Useful Experience**

Slovak-English Dictionary for Musicians, Musicologists,  
Music teachers and Music Art Students



The author of the dictionary is Maria Strenachikova, doc. PaedDr. Mgr., PhD, lecturer of the Faculty of Musical Art of the Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia.

The year of publication is 2022.

The dictionary is addressed to a wide range of readers - students of music secondary and higher educational institutions, post-graduate students, lecturers, teachers of music schools, musicians and to all music lovers.

The practical value of this publication is unconditional. In the context of modern globalization, when the knowledge of English is necessary for a specialist in any professional field, including art criticism and musical art, the need for scientific books of reference increases, since dictionaries combine all the necessary information in a particular subject area, and the reader can find the answer to any question.

Musical art has its own professional language - musical terminology, which is one of the most important components of musical culture, it is an integral part of the activities of people who are somehow connected with music. Today, for any professional musician, it is indisputable that knowledge of English is extremely important to go global. Therefore, every musician should have a dictionary of this kind at hand, since it is a book of reference that includes basic musical terms and concepts.

At the level of macrostructure, the publication consists of the following parts: introduction, acknowledgments, preface, explanations, abbreviations, then the most important thing is the dictionary itself, and at the end there are five appendices (useful phrases for musicians; names of notes; the main expressive, verbal and dynamic signs; classification of musical instruments; list of selected emotions and states), bibliography, comments.

It should be noted that the introductory word was written by Ladislav Burlas, a Slovak musicologist, composer, teacher, dean of the musicology department of the Academy of Arts of Banská Bystrica, in which he emphasizes professionalism in the selection of vocabulary in both languages and the importance of mastering English as a global mean of communication.

In the Preface, the author indicates the main target group for which this dictionary was written – students who have difficulty understanding the texts of musical content and writing their own scientific works in English.

The part containing the dictionary itself is structured in alphabetical order. The microstructure of the dictionary is presented as follows: the capital word in Slovak, highlighted in bold, is translated into English.

The dictionary contains a substantial amount of information from the field of musical art as well as from other fields of art. Instrumentalists, vocalists, conductors, musicologists, composers, theater students can use it. Here you can find the basic concepts used in the professional practice of musicians:

- musical instruments: *accordion, bassoon, balalaika etc.*;
- their varieties: *saxophone – alto s., baritone s., bass s., soprano s., tenor s.*;
- their components: *trumpet, components: trigger, finger button, tuning slide, lacquer, mouthpiece, little finger rest/finger hook, bell, piston, pipe, valve, water key/spit valve*;
- the names of modes: *Phrygian, Lydian, Dorian*;
- the names of intervals: *consonance, dissonance*;
- tempo, dynamic, articulatory, expressive-stylistic terms;
- theater terms: *dramatization, act, stage manager, dialogue*;
- religious terms: *Gospel, deacon, Baptism, Psalter/Book of Psalms*.

The dictionary also contains terms denoting new concepts in musical art of the XX - early XXI centuries. For example, *riff (jazz), funk*.

As a big draw, it should be noted that the dictionary also contains words that are not musical terms, but are directly related to the life of musicians and belong to their vocabulary (*charity, permission, representative, society, contemporary, theory, development etc.*).

As a result, the readers of the dictionary are given the opportunity to obtain detailed qualitative information from the field of musical art.

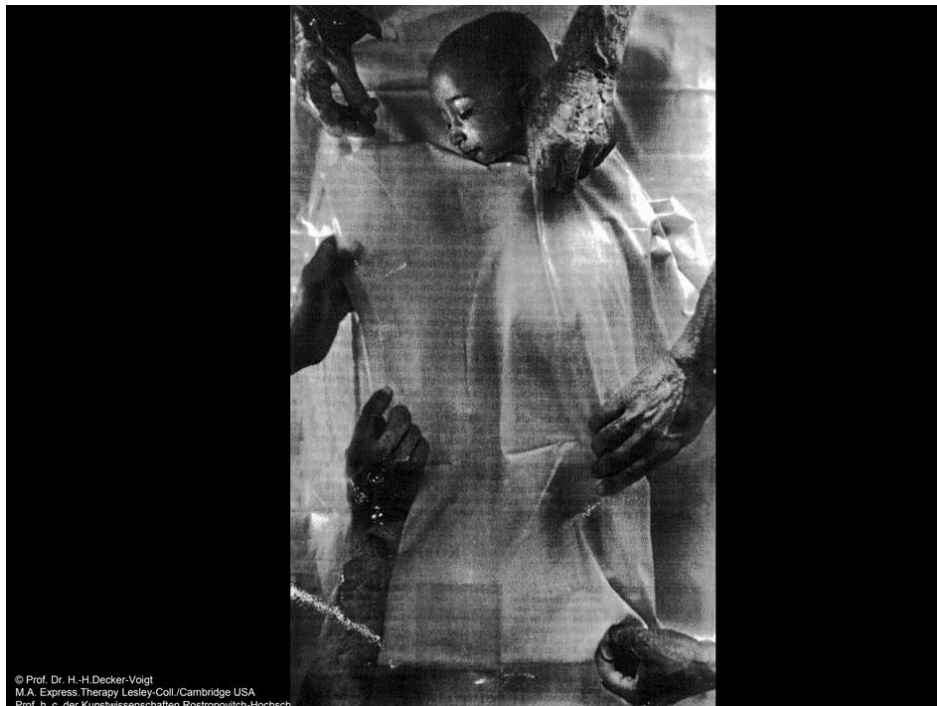
I would like to note that this publication is especially valuable because it is written by a professional - not just a philologist or a linguist, but a doctor of art history, who has experience in transmission her scientific studies in the world and actively uses the English language in her professional life. Therefore, we can conclude that the publication of this work is a significant event for music circles of Slovakia, and it will find its consumer at the print market, since it has great scientific and practical value.

Moreover, the value of this experience seems to be much greater: this Slovak-English dictionary is written for Slovak musicians but it seems to be very useful to create musical dictionaries of such kind in other languages including Russian.

*Hans-Helmut Decker-Voigt (Germania)*  
*Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (Германия)*

**Kleine Abschiede – und der große...**  
**Vom Schlaf als kleinem Bruder des großen Abschieds**  
**und seiner musiktherapeutischen Umspielung –**  
**vor dem Hintergrund der Existenzanalyse von Viktor Frankl**  
**und einigen anderen “Weisen“ (Augsburg Febr. 2016)**  
**«Расставания: множество кратких и одно неминуемое...»**  
**Сон как младший брат неизбежной разлуки**  
**и его музыкально-терапевтическая трактовка**  
**на основе экзистенциального анализа Виктора Франкла**  
**и некоторых других мыслителей**

Folie: Alte lebende Hände auf Totenbett eines Kindes



**Was mir in diesem Bild eines gestorbenen Kleinstkindes, umgeben von Trauerfrauen, begegnet, ist unsere Sterblichkeit. Sie beginnt im Uterus als Zygote und findet ihr E n d e so bald nach der**

**Geburt (wie hier) oder ein halbes Menschenleben später oder ein ganzes Menschenleben. Wobei das E n d e eines j e d e n Lebens - das kürzeste (s. Bild), das halbe, das ganze – erfüllt sein kann, oft genug übervoll. Nicht nur das Leben, auch sein E n d e.**

**Ende: Lat. FINIS hat zwei Bedeutungen: Ende und Ziel.**

**Unterdiese Doppelbedeutung des Finale unseres Lebens stelle ich meine Überlegungen.**

**Das Bild erinnert mich auch an das D e n k e n daran, was wir Hic et Nunc, Hier und Heute alles an Wissen verfügbar haben dürfen, von der Neonatologie angefangen bis zur palliativen Therapie und Hospizarbeit und der gesamten Entwicklungspsychologie dazwischen.**

**Das Bild erinnert mir diese Denkendürfen – und das D a n k e n dafür.**

-----

Fangen wir an mit dem, was medizingeschichtlich erst die Palliativmedizin gerierte: Fangen wir an mit dem Schmerz, dem, den unsere Physis oft genug durch nur palliativmedizinische Begleitung zu ertragen in der Lage ist. Und wandern wir danach zu dem, mit dem sich u n s e r e Psyche und unser „Geistiges“ und die Psyche und das Geistige unserer Patienten zwangsweise beschäftigt, wenn ihr Finis, ihr Ende, unser Finis, jedes Menschen Finis der Lebenszeit sich nähert.

Mit dem „Geistigen“ i.S. des lat. Spiritus begegnen wir bereits dem Zentrum des Denkens und der Psychotherapie Viktor Frankl`s. Er setzt das Wissen und die therapeutische Nutzung des Geistigen über die Psyche und deren Logien, über die Psycho-Logien.

Doch zunächst zum physischen Schmerz:

Der Schriftsteller Siegfried Lenz beschreibt Schmerz nach langen eigenen Erfahrungen mit der medizinischen Schmerztherapie als – ich zitiere den von meiner Autorengeneration verehrten Mentor, der vor 16 Monaten starb:

**„Schmerz (...) ist ein Erlebnis dreidimensionaler Art und nicht nur – wie meine (Siegfried Lenz`) ärztlichen Schmerzforscher feststellen – n i c h t n u r ein Problem, sondern auch ein G e h e i m n i s. Schmerz verschlägt uns die Sprache und läßt uns tanzen, er läßt uns hadern und zerreißt uns...“** Dann geht Lenz in diesem Kon-Text auf Heinrich Heine zu, der zum Schmerz sagt, er e n t s t e l l e den Menschen, aber könne ihn auch v e r k l ä r e n.

Ob Heine dies Verklären, das S. Lenz für seine Erfahrung mit Schmerzen in Anspruch nimmt, mit der lat. Doppelbedeutung von finis verband, besonders mit der des Sterbens und Todes als Ziel?

Oft sind es für mich die toten Sprachen, aus denen soviel Vitalität für das Nachdenken über unser Heute strahlt.



### **Königspuppe im Mantel**

Das lateinische Pallium meint den Mantel, meint eine „Ummantelung“ der Lasten und Belastungen für den Patienten in den Endstadien seiner unheilbaren Erkrankung, keine Heilungsabsicht im Sinne einer kurativen Therapie.

Nach und mit der Palliativmedizin profilierten sich palliative Therapien auf den Palliativstationen, Palliativambulanzen und in der Arbeit der Hospize, in denen wir uns mit Musiktherapie einfinden – meistens, um unsere Klienten etwas Unerwartetes, Un-Erhörtes finden lassen zu können.

Ich versuche mit diesem Beitrag noch etwas: Keine Erklärung, aber eine Klärung, dass es mitten in der Ummantelung als Ziel von Pallia-

tivmedizin und Musiktherapie als Palliativtherapie über die Ummantelung hinaus gehen kann, indem wir den Mantel, den jeder Patient anders trägt und erträgt, für ihn, mit ihm, soweit wie er kann, auch b e i s e i t e ziehen lernen können, ziehen sollten, ziehen müssen - w e n n Palliative Therapie und Musiktherapie in ihr das Gelingen läßt, was der Palliativmediziner Jörg Bänninger einmal so beschrieb:

**„dem jeweiligen Leiden des Menschen mit einer möglichst immer etwas größeren Teil-Nahme zu begegnen, als das Leiden groß ist“.**

Die Autoren näherten sich damit fast wörtlich einem Ausspruch an, der wohl bekanntesten Palliativtherapeutin außerhalb unseres klinischen Denkens.

Wir können den Mantel ein

- lebenslang psychologisch, auch psychoanalytisch lüften lernen, wieweit unser Eingang in das Leben verwandt ist mit dem Ausgang aus ihm, wieweit die Rituale der Bewillkommung in diesem Leben als Hilfe für den Übergang vom Pränatalen hin zum Postnatalen auch Hilfe für den letzten Übergang ist.

Wir können den Mantel auch ein bißchen

- religionsphilosophisch mit Martin Buber beiseite schlagen mit derselben Frage wie an die Psychoanalyse eben: Die Nutzung der Übergangsrituale hinein ins Leben zu vergleichen mit denen aus ihm heraus.
- Wir können den Mantel - christlich gesprochen bzw. gebetet – so beiseite zu ziehen versuchen: Den Anfang - Mitt-und Ende, ach Herr, zum Besten wende. Oder unsern Eingang segne Gott, unsern Ausgang gleichermaßen.
- Wir können ihn musiktherapeutisch lüften, indem wir die Funktionen reflektieren, die die Musik, die schon ihr einzelner Ton, als Ritual für Übergänge in sich birgt. Für kleinste Übergänge, für letzte Übergänge.
- Mit Viktor Frankl gesprochen heißt das Lüften, das Beiseiteziehen des Palliums: Dem Ende sein Ziel geben im Sinne von: Sinn.

Folgen wir Frankl, dann ist nicht die Psyche für unser Arbeiten an der Gegenwart hauptsächlich zuständig. Diejenige Gegenwart, auf deren Nadelspitze sich nach S. Freud Vergangenheit und Zukunft begegnen. Sondern das Geistige in uns, vertreten durch den Logos, der in der Logotherapie wie in der Antike eben nicht nur „das Wort“ meint.

Neuen Forschungsdesigns mit Randomisierungskriterien oder überhaupt der Applikation von neuen Methoden der Forschung werde ich hier wohl wenig bis nichts nützen, weil ich – wie Horst Kaechele es in der MU 4/2014 meint – davor erst einmal die Ethik-Diskussion mit erleben und gestalten möchte, wieweit bisherige Forschungsinstrumente eigentlich für diesen letzten Lebensabschnitt hin zum Ziel sinn-gebend sind.

Und dies sollte Forschung im Sinne Karl Jaspers und Frankl auch sein: Nie nur analysierend, erklärend, auch nicht nur sinn-voll, sondern Sinn gebend.

-----

Ummantelung – wir finden diese „Ummantelung“ als Zielrichtung in der Palliativmedizin entsprechend in Spezialbehandlungen wie Palliativbestrahlung oder palliative Chemotherapie. Wir finden sie auch in der Spezialmethodik z.B. der musikmedizinischen Schmerztherapie auch für der Palliationsbedürftige Patienten eines Professor Ralph Spintge. Seine u. anderer Musikmediziner Arbeit bezieht speziell für die Klientel komponierte Musik ein, um die Schmerzempfindungsintensität zu senken.

Diese Arbeit gehört jedoch in den Bereich funktionaler Musiktherapie.

Diese medizinischen palliativen Begleitungsinstrumente gehören für mich nicht zentral zur Musiktherapie im phänomenologisch- psychotherapeutischen Verständnis, welche die therapeutische Beziehung als Hauptinstrument der Behandlung betont, dann erst die Rolle der Musik in dieser Beziehung.

Sehr wohl aber erleben wir in der beziehungsbasierten Musiktherapie dort, wo wir palliativ orientiert rezeptiv mit unseren Patienten arbeiten, dass neben den Zielen der Kommunikationsförderung und Unterstützung der sog. „spirituellen Erlebensebene“ eine Schmerz – und Distressreduktion möglich ist. Sozusagen als die psychodynamische Welt unterstützende psychodynamische Erleichterung.

-----

### **Ein Bei-Spiel (MTE bei Schmerztherapie)**

Ein solches Beispiel aus einer Fernsehsendung von DAS/NDR, die mit dem Einverständnis des Patienten Herrn Dessauer und seiner Familie zwei Monate vor seinem Tod gedreht wurde.

„Ich mache jede Reklame für diese Art Therapie auf diesem `Gerät`“ mit, Medizin mit der Musik sollten alle kennen“.

Das „Gerät, dies Ding“ in dem Film ist ein Liegemonochord, gebaut von Joachim Marz. Das Setting mit Herrn Dassauer ist das erste mit dem Instrument und vorher gab es für mich im Gespräch mit dem Patienten in seiner Endphase des malignen Tumors im Dickdarm, Wichtigeres, als ihm instrumentenkundliche Erläuterungen zum Liegemonochord zu geben.

Das Wichtigere war, „ob ich glaubte, dass `sowas` wirklich helfen könne“, er käme nur, weil sein behandelnder Arzt (Janos Winkler, er lehrt seit 2006 auch am Institut in Hamburg) ihm dazu riete. Ich antwortete mit der Bitte, er möge seinen Schmerz einmal mit Worten schildern: Hoch, tief, dumpf, spitz, pochend usw. (das kennen Sie ja auch als einen Zugang). Der Patient beschrieb die akuten Schmerzen mehrmals als weniger kommend und gehend, als kontinuierlich, als immer da. Danach lud ich ihn – nach einer Induktionsphase für den Körper und die Atmung – ein, die kommenden und gehenden Schwingungen der Töne des Monochords – mit den Schmerzen zu verbinden, sie – wie die Töne – kommen zu lassen – und auch gehen zu lassen.

Kurz zum weiteren Verlauf dieser Begleitung, weil sie diesem Vortrag den Titel gab:

Herr Dessauer, beruflich Chemielaborant und hobbymäßig Gitarrenspieler, deswegen die geringe Abwehr gegen „Musik gegen Schmerz“, war sich des Stadiums seiner Erkrankung bewußt, klagte über Einschlafstörungen auch dann, wenn die sedierende Medikation hochdosiert war. Beim Re- und Proflektieren fiel der Satz „sie sind alle tot, die mir als Kind Einschlaflieder sangen, egal, wie aufgeregt ich beim Einschlafen war: Es wurde gesungen.“

Wir gingen sie durch, diese Lieder, die ihm fragmentiert einfielen, die ich ihm zum Erinnern anbot. Ich sang verschiedene weltliche und geistliche Einschlaflieder für Kinder erst allein an, dann –wenn ich eilig zuhause die Texte einigermaßen sicher wieder repetiert hatte, mit ihm zusammen: Weltliches, „Abendstille überall...“, dann Geistliches, das ihn interessierte „auch wenn ich es mit dem Gott meiner Kindheit schon lange nicht mehr habe, aber die Töne, aber die Töne...“. In die Melodien und Lieder, die sich H. Dassauer noch wünschte, gehörten auch zwei aus dem FDJ-Liederschatz – H. Dessauer war DDR-sozialisiert aufgewachsen – sowie die frühen Beatles, die Idole seiner jüngeren Jugend.

„Love“ der Beatles und Paul Gerhards Lied „Nun ruhen alle Wälder“ lösten besondere positive Triggerfunktion aus.

„Dieses Lied von den Wäldern – das war Omas Schlager für mich...das wirkte immer auf mich, weil Oma auch oft mit einschlieft...“



Da ich auch sonst das Liedgut Paul Gerhards liebe und mit ihm lebe, kannte ich die leicht destruktiv wirkenden Strophen („Die Nacht der Sonne Feind, „Die Erde als Jammertal“) und übersprang sie, sang mit ihm die letzten beiden Strophen („Breit aus die Flügel beide“ und „Auch Euch ihr meine Lieben, soll heute nicht betrüben...“).

„Der Leib eilt nun zur Ruhe,  
legt ab das Kleid die Schuhe...  
das Bild der Sterblichkeit“

(Nun ruhen alle Wälder., Paul Gerhardt )

„Das Bild der Sterblichkeit“. Es erschrak ihn nicht, weil die ihm seit Kindheit vertraute und nur zwischenzeitlich vergessene Melodie ihm textunabhängig die ausreichend ummantelnde Atmosphäre bot, um den Mantel Stück für Stück zu öffnen und sich darunter zu sehen im Gehen auf das Ziel zu.

Der Chemielaborant in diesem Patienten hatte in der 2. Sitzung von seinem bevorstehenden Sterben gesprochen, nein, von den Verwesungsstadien eines menschlichen Körpers: In der Luft am schnellsten, Herr Professor, im Wasser – wissen Sie nicht? – doppelte Verwesungsdauer, unter der Erde achtfache Verwesungsdauer. Jetzt sangen wir zusammen und die Nachtschwester für ihn „Legt ab das Kleid, die Schuhe, das Bild der Sterblichkeit...“

Ich brauchte nicht die christlich fokussierenden Zeilen zu singen

„die zieh ich aus, dagegen

Wird Christus mit anlegen,

den Rock der Ehr und Herrlichkeit.“ Der Mantel öffnete sich schon ausreichend für ihn. Die ganze Strophe wurde dann bei der Trauerbegleitung seiner Frau und seiner noch jugendlichen Kinder nötig.

Schlafen, Einschlafen, als Abschiede eines gewesenen Tages als Einübung in den großen Abschied. Was übt uns darin genauer?

-----

**Zurück auf die Meta-Ebene**, den Schnürboden des Theaters, von dem aus wir auf das Spiel unseres Lebens schauen können (ein Bild von Karl Jaspers, einem engen Freund und Mitstreiter von V. Frankl):

Bausewein (2010, ich entdeckte ihn wieder in der wertvollen Übersicht von Warth, M., Koenig, J., Keßler, J., Wormit, A.F., Hillecke, T.K., Bardenheuer H.J. in „Musiktherapie in der palliativmedizinischen Versorgung: Gegenwärtiger Stand und aktuelle Entwicklungen“ in MU 4/2014 Vandenhoeck & Ruprecht u.a. weist auf diese sich leiblich funktional aus-

wirkende Arbeit mitten in der phänomenologisch angesiedelten Musiktherapie hin, besonders dann, wenn wir obertonreiche und monochrome Instrumente wie Klangstuhl, Monochord oder Klangschale anbieten und vom Patienten angenommen erleben.

Dieses Arbeiten zur Schmerzlinderung sehe ich als Schnittfläche zwischen funktionaler Musiktherapie der Palliativmedizin einerseits und phänomenologischer Musiktherapie andererseits, in der sich die Zielrichtungen der Begegnungen immer weiter um den physischen Schmerz herum ausweiten in das Zentrum der menschlichen Existenz hinein.

Zu den mir bekannten Arbeiten zur Mth. in der Palliativversorgung und auch in einigen der im o.e. MU-Beitrag erfaßten Studien wird w e n i g bis n i c h t erwähnt die Thematisierung der „t r a n s c e n d i e r e n d e n Funktion“ von Musik, wie ich sie seit etlicher Zeit mitdenke und mitgebe, wenn ich Isabelle Frohne-Hagemanns „Funktionen der Musik“ vermittele – Studierenden ebenso wie teilweise durchaus Patienten und ihren Angehörigen und Mitgleitern ohnehin.

Die mir wichtigsten Funktionen der Musik, die in allen palliativen und hospiznahen Begleitungen wirksam werden (sollten) und die Frohne-Hagemann bereits ausführte und einführte, sind die Funktionen als Übergangsphänomen (zu Zeiten, Situationen Personen), als Projektionsschirm (für Wünsche, Hoffnungen, Vorsätze) u.a..

Ich bin einem Seminar mit zwei Kirchenmusikerinnen, die viel Sterbebegleitungserfahrung hatten, dankbar für die Anregung, die „transcendierende“ Funktion aufzunehmen in meine Erweiterung der Frohne-Hagemann`schen Liste der Funktionen, die Musik im Lebenskreis bewirkt. Oder wählen wir beim palliativen Arbeiten und dem der Hospize vielleicht besser statt „Funktion“ das Wort von der Kraft, mit der die Musik des Einzelnen und seinem Milieu auf den Einzelnen ein-wirkt und sich in ihm und unserer Beziehung zu ihm aus wirkt. Manchmal bin ich nach todesnahen Settings nah dran, die abgegriffene und unwissenschaftliche Zuordnung von der „Macht der Musik“ denken, mindestens zu empfinden.

Transcendere, lat. = hinübergleiten, hinüberwandeln, Transcendenz: Die immer nur kleinen, kurzen Durchsichtigkeit von unserem Diesseits in eine andere Welt. Mit ist nicht mehr so wichtig, wie die verschiedenen Religionen oder der einzelne Mensch sich diese vorstellen. Mr. Adorno, Kämpfer gegen Bildungsbürger und ihre Religiösität, schrieb in einem seiner letzten Briefe von jener Verunsicherung, die ihn beim Hören großer oratorischer Werke in sacralen Architekturen erfasse. Ob der aufgeklärte

Mensch sich vielleicht doch irrt, wenn er kategorisch ein Jenseits als unmöglich beweist.

---

Frankl, 1905 bis 1997, entwickelte seine Therapiekonzeption vor dem Hintergrund seiner Selbsterfahrung im Konzentrationslager, in dem er nicht nur Insasse, sondern auch therapeutisch tätig war und eben die Elemente des menschlichen Seins studierte und zu seiner Psychotherapie konzipierte: Im Angesicht des Todes, nicht wissend, wann das Sterben beginnt.

Im Kern beschäftigt sich Frankls gesamte existenzialanalytische Therapie mit Endlosigkeit und Ende und dem Umgang damit. Also Situationen des Menschen, in dem er an der Endlosigkeit eines Zustands leidet, dem er nur durch Tod entgehen kann.

Endlosigkeitsempfindung im KZ wie überall sonst, wo sie das Erleben des Menschen prägt, ist gleichzeitig Zukunftslosigkeit und – Zitat Frankl – „ohne fixen Zeitpunkt in der Zukunft vermag kein Mensch zu existieren. Von diesem Zeitpunkt (in einer Zukunft) her wird normalerweise seine ganze Gegenwart gestaltet, auf ihn gerichtet wie die Eisenfeilspäne auf einem Magnetpol“ (Zitatende)

Wir sind mit diesem Erkennen also auch in der Palliativarbeit mit Patienten, die ohne Fixpunkte in der Zukunft leben – außer dem Fixpunkt Tod.

Medizinisch wie psychologisch wissen wir darum, wie abhängig die Immunsysteme unseres Organismus vom Affekthaushalt sind. Frankl spricht deutsch und nennt Lebensmut oder Lebensmüdigkeit als die Bereiche, die von der Aussicht unserer Psyche auf Zukunft abhängen.

Nun seine Erfahrung, in KZ wie später als Psychiater und vor allem existenzialanalytischer Psychotherapeut, aus der heraus sich die Logotherapie, die hilfreiche Begleitung von Menschen ohne Fixpunkt in der Zukunft, also auch die Herren und Frauen Dassauers dieser Welt, unsere Palliativ-Patienten, entwickelte:

Das Erinnern eines geliebtes Gedichtes, das Gestalten des Logos, des Wortes, als geistiger Gestalt zu einem kleinen eigenen Ge-Dicht, in dem die einzelnen Wörter sich verdichten zu Botschaften mit einem Anfang, einer Mitte, einem Ende erlauben dem in Endlosigkeit lebenden Menschen die Grunderfahrung von Kunst, wie sie auch Joseph Beuys sieht: Eine Gestalt gestalten zu können dort, wo vorher keine war.

Dies, eine Gestaltung beginnen, weiterführen, zum Ende bringen können, verhilft dem in End-Losigkeit, dem in Zukunftslosigkeit lebenden Menschen, einen aktiven Unterbruch eben dieser hoffnungslosen End-Losigkeit selbst gestalten zu lernen.

Hier erinnere ich James Hillman, der Viktor Frankl etwas kannte. „Die Patientin, die nach einer Mamma-OP ihr zerstörtes Körperbild in zwei schwarzen Kreisen malt und ihr Gesicht darüber – diese Patientin ist bereits in der Gestaltung ihres Leidens und jede Gestaltung bedeutet Umgestaltung desselben.“ Deshalb sieht Hillman in seinem Band „100 Jahre Psychotherapie und der Welt geht’s immer schlechter“ die Zukunft der Medizin und Psychotherapie in der Einbeziehung der Künste.

Hillmann dachte weniger an Palliativklientel. Frankl ging hingegen von eben dieser aus in einem weiteren Sinne: Wo es auf das Gestalten seines Lebensendes zugeht, braucht der Mensch seinen Geist nicht weniger als im Leben, sondern vermehrt.

Also: Sehr wohl Schlafes Bruder ü b e n, indem wir mit seiner Gestalt spielen: Dem Ende von etwas. Dem Ton, dem Lied, dem Streicheln einer Hand im Sinne basaler Stimulation.

(Ich erinnere Dorothea Muthesius frühe Formulierung der Ziele musiktherapeutischen Arbeitens im letzten Lebensabschnitt: “Von uns Therapeutinnen eingebrachte Musik dient als Repräsentantin dessen, was ein Leben vorher an Kultur, an G e i s t i g e m, von dem sich langsam verabschiedenden Menschen auf sich bezogen werden konnte, an Wachsendes erinnert, an Vitalitäten, an Morendi, an das Ausschwingen eines einzelnen Tones wie des einzelnen Lebens”).

Frankl’s Beobachtungen, wer in den KZ’s und Internierungslagern der Alliierten nach 1945 überlebte, kennen wir: Es sind die Menschen, die innerhalb der Endlosigkeit und damit Zukunftslosigkeit einen eigenen „geistigen Halt“ als Zielpunkt in die Zukunft setzen, die sie ohne Fixpunkte in der Zukunft nicht erleben, nicht überleben würden. „Sub specie future“ ist die Notwendigkeit, zu leben – und sei es auf das Ende mit Sinn hin.

Mit Frankl wurde deutlich, welche Funktionen die Theatergruppen in Lagern hatten, ob Profis oder Semiprofis oder Laien dort spielten und jedes Spiel Anfang-Mitt-und-Ende hatte und der Endlosigkeit den geistigen Haltepunkt bot. Welche Funktion Kammermusikgruppen in Lagern einnahmen, Chöre, Kochgruppen und Literaturkreise – das waren keine Psychotherapien, aber das waren die Anlässe, eine solche zu entwerfen, die speziell für Menschen in endlos scheinenden Zeiten war – beziehungs-

sweise zu beziehen auf Menschen, die sich dem Ende näherten und auch diesem nicht passiv entgegengehen, nicht stoisch, nicht resignierend, nicht fatalistisch, nicht nihilistisch begegnen, sondern das Ende zu wandeln verstehen in ein Ziel, in einen Sinn.

Frankl selbst und seine Nachfolger weiteten diese Erfahrungen aus dem KZ und die daraus entwickelte Therapie, seit letzten Jahr „Existentialanalytische Psychotherapie“ genannt, auf weitere Bereiche aus, in denen der Mensch zukunftslos lebt – d.h. einem Sterben des Lebens bei lebendigem Leibe entgegen:

- auf Langzeit – und lebenslänglichen Gefängnisaufenthalte aufgrund des Strafrechts (die in Hamburg promovierte estnische Musiktherapeutin Malle Luck arbeitet hauptamtlich mit männlichen Langzeitgefangenen)

- auf lebensbegleitender chronische Erkrankung oder Behinderung

- auf das Leben in einer radikal das Leben ändernden Erkrankung, die oder deren Folgen nicht absehbar sind, end-los, aussichts-los erscheinen lassen (Onkologie, erworbene schwere Hirnverletzung oder andere chronische Unfallfolgen, Koma, Wachkoma...).

Zwei verwandte Bereiche, in denen therapeutische Begleitung bereits erbeten, eingefordert werden, weil die Betroffenen an Endlosigkeit und Zukunftslosigkeit leiden:

- Die Bundespolizei in Uelzen in meiner Kreisstadt in der Ostheide, derzeit vorwiegend in den Flüchtlingsaufnahmezentren an den dt. Aussengrenzen eingesetzt, wurde in einem TV-Beitrag vorletzte Woche als „am Ende der Kräfte“ geschildert und in Interviews schilderten junge Menschen, dass sie kein Licht am Ende des Tunnels ihrer Trennung von der Familie hunderte von Km entfernt sähen, einige seit fünf Wochen im Einsatz ohne einen Tag Heimaturlaub und ohne Ansage, wann Pause sei, die die Bundeswehrsoldaten im Auslandseinsatz vertraglich wüßten. Zwei von den Bundespolizistinnen seien psychisch schwer erkrankt.

- Und: Opfer im Cyber-Mobbing, dem nach wie vor rechtsfreien Raum trotz aller Löschungen, die auch Personen des Öffentlichen Lebens nicht vornehmen lassen können (zu denen ich leider auch gehöre). Die japanischen Kollegen von uns, z.B. Prof. Masuko, melden uns 400 Therapiezentren, die Opfer begleiten, weil diese in der Endlosigkeit ihres Internetverfolgtseins schweren psychischen Schaden nahmen, oft genug Frankls Erfahrung bestätigend, dass End-losigkeit = Zukunftslosigkeit = Tod ohne Sinn bedeutet.

Mit Viktor Frankl verbinde ich auch dies Erkennen:

Mit Endlosigkeit und damit Zukunftslosigkeit kämpft jeder Mensch in jeder Langzeiterkrankung – auch ohne palliativ berechenbareren Sterbeprozess – und bedarf der Hilfe unserer künstlerischen Therapie(n) i.S. Frankls. Je älter ich werde desto dankbarer bin ich meinen Behandlern und Begleitern, meiner Familie, meinen Ärzten und Pflegern, die mich während meiner 13 Jahre Liegezeiten (die Therapiekonzepte einer Polio-Erkrankung standen denen einer Lungen-TBC und Hirnhautentzündung jahrelang gegenüber) mit unzählbaren Spielen den intermediären Raum zwischen mit und der Welt füllten. Eine Großfamilie hatte ohne jedes Wissen um Logotherapie, um Musiktherapie deren Funktionen übernommen und mich die Jahre gefüttert mit Liedern, mit Instrumentalspiel am Betrand, mit Geschichten, die ich anfangs hörte, später mitgestaltete, noch später allein gestaltete – und diese Menge Gestaltungen von Anfang-Mitten-Enden füllten eine eigentlich endlose Zeit aus, die mich immer schon, wenn ich an sie dachte, mit Dankbarkeit füllte und füllt.)

Sie haben sicher mitgedacht, wenn ich vom wieder gehörten oder selbst gestaltetem Gedicht, von gemalten Bild als Gestaltungsmöglichkeiten und diesen Gestaltungsmöglichkeiten als geistigen Haltepunkten in endlosen und/oder zukunftslosen oder zukunftsarmen Lebenszeiten wie denen in Hospizen und Palliativstationen sprach – Sie haben mitgedacht und waren bei unserer Kunst der Töne, der Klänge, allein oder mit dem Wort, dem Logos verbunden.

Jede Gestaltung eines Endes macht uns auch schon vor dem Lebensende vertraut mit diesem. Selbst im Schlaf üben wir das, was der letzte große Abschied anbietet: Beschäftigtsein mit ihm durch ein nicht depressivierendes, sondern kunstvolles Memento Mori.

Im Arbeiten mit der Familie Dessauer wurde das Ein-Ton- bzw. ein Klang-Spiel an Langklingern immer wichtiger: An Gong, Klangschale. Herr Dessauer`s Ein-Tonspiel auf einer auf Cis gehämmerten Klangschale war noch im letzten Musiktherapie-setting möglich und wir erlebten ihn hochkonzentriert beim Abwarten der Stille, dann dem Heben des kleinen Schlegels, dem minimalen Ausholen der Bewegung, dem Anschlag – und wir wurden wie er hineingenommen in die eigene Dynamik des sich entwickelnden Tones, der mit Ober-und Untertönen dann Klang wurde. Crescierend (von crescere=lat.wachsen), haltend, descrescendierend, morendierend...Ein Ende gestaltend, sein Ende vorbereitend... In der

Stunde seines Sterbens haben Frau Dessauer und die Nachtschwester, die ihre Freizeit unterbrach, dann wieder die Strophe gesungen: „Legt ab das Kleid, die Schuhe, das Bild der Sterblichkeit“. Zum Schluß und über diesen hinaus haben sie nur noch die Melodie gesungen, gesummt. Frauenstimmen...die wir zuerst in unserem intrauterinen Leben hörten. Und wenn es gnädig zuende geht, vielleicht auch an unserem Ziel, dem Finis, des Endes, das lebenslang Ziel ist.



© Prof. Dr. H.-H. Decker-Voigt  
M.A. Express Therapy Lesley-Col./Cambridge USA  
Prof. h. c. der Kunstwissenschaften Rostropovitch-Hochsch.

**Первое, что наводит на размышление в этом изображении умершего маленького ребенка в окружении скорбящих женщин, это наша смертность. Она возникает в утробе матери в момент появления зиготы и движется к своему *финалу*, который наступает либо вскоре после рождения (как в представленном на слайде случае), либо в середине человеческой жизни, либо на её завершающем этапе. При этом *финал любой* из жизней, наикратчайшей, (см. изображение), прожитой наполовину или полностью – связан с выполнением, реализацией порой даже с перевыполнением. Не только жизнь как таковая, но и её *завершение*.**

**Понятие «конец» (лат. *finis*) имеет два значения: завершение и цель. В своих размышлениях я исхожу из этого двойного толкования финала нашей жизни.**

**Это изображение наводит также на мысли о тех знаниях, которыми мы имеем возможность оперировать *hic et nunc*, здесь и**

**сейчас, от неонатологии до паллиативной терапии и работы в хосписе, включая психологию развития на всех этапах развития в целом.**

**Картина побуждает к размышлениям на эту тему и к благодарности за такую возможность.**

Начнем с того, на что исторически была нацелена паллиативная медицина: а именно, с боли, которую наше физическое тело достаточно часто способно переносить только благодаря сопровождению в рамках паллиативной помощи. И перейдем к тому, с чем вынужденно сталкиваются наша психика и наше духовное начало, а также духовность и психика наших пациентов, когда приближается их финал, их конец, наш конец, финал любого человека и любой человеческой жизни.

Понятие «духовного» в его толковании от лат. «spiritus», является кратчайшим путём к центральным постулатам философской и психотерапевтической систем Виктора Франкла. Он ставит знание и терапевтический эффект от обращения к духовности выше психики и ее логики, выше психо-логий.

Но обратимся прежде к физической боли.

Писатель Зигфрид Ленц, наставник, почитаемый моим писательским поколением и имеющий длительный личный опыт получения медицинской помощи в сфере болевой терапии, описывает боль следующим образом:

**«Боль ... – это переживание трехмерного характера, а не только проблема, как это утверждают мои (Зигфрида Ленца) исследующие боль врачи. Это не только проблема, это ещё и тайна. Боль лишает нас речи, мы пляшем от боли, она заставляет нас роптать и жаловаться, она раздирает нас на части...».** В этом контексте Ленц обращается к Генриху Гейне, согласно которому, боль *калечит* человека, но может также, озарив, *преобразить* его.

Не связывает ли Гейне подобное преобразование, которое Зигфрид Ленц использует для осмысления своего болевого опыта, с двойственностью латинского обозначения понятия «finis», особенно в его толковании умирания и смерти как цели? (Мёртвые языки часто являются для меня живым источником энергии, позволяющей размышлять о нашем сегодняшнем дне).





### **«Кукла в королевской мантии»**

Латинское «pallium» означает «покрывало, мантия, плащ, верхнее платье», что подразумевает «обволакивание», «создание защитной оболочки» вокруг бед и тягот пациента на последних стадиях его неизлечимого заболевания, но не в коем случае не намерение исцелить его в рамках лечебной терапии. Различные формы паллиативной терапевтической помощи основываются на принципах паллиативной медицины и реализуются в амбулаторных и стационарных условиях, в хосписах, там, где мы осуществляем музыкальную терапию, стремясь зачастую предложить нашим клиентам нечто, чего они не ожидали найти, о чём не слышали.

Целью моих размышлений является также необходимость прояснить (и ни в коем случае не объяснить) тот факт, что целью паллиативной медицины и музыкальной терапии как одной из её форм является не только создание «защитного слоя», но и выход за его пределы. Когда мы можем, должны, вынуждены научить пациентов сни-

мать то «защитное одеяние», которое каждый из них, претерпевая свои страдания, «носит» на свой манер, и осуществить это для него, вместе с ним и в той мере, на которую он способен и насколько это позволяет осуществить паллиативная терапия и применяемая в её рамках музыкальная терапия.

Работающий в паллиативной сфере врач Йорг Бэннингер определил это так: **«реакция на то или иное страдание человека по возможности всегда должна быть отмечена большей степенью участия, чем размер самого страдания».**

Тем самым авторы почти буквально подходят к высказыванию возможно одной из самых известных женщин-терапевтов паллиативного направления, чьи слова выходят за рамки нашего клинического мышления.

Мы можем учиться

– на протяжении всей жизни «проветривать» мантию с психологической, а также с психоаналитической точки зрения, выясняя, насколько наш вход в жизнь родственен выходу из нее, и оказывают ли приветственные ритуалы, помогающие вступить в эту жизнь в момент перехода от пренатального к постнатальному периоду, столь же действенную помощь на этапе финального перехода жизни.

Мы также можем немного распахнуть «накидку»

– взглянув на тему в свете религиозно-философского мышления Мартина Бубера, размышляющего над тем же вопросом, что и психоанализ, касательно ритуалов перехода в жизнь из внутриутробного состояния и их сравнения с ритуалами ухода из жизни.

– Мы можем попытаться по-иному откинуть «покрывало», обращаясь к христианскому языку или к молитве («Начало, середину и свершение Сам к лучшему, о Боже, обрати!» (BWV 194) или «Благослови, Господь, уход из жизни наш, как Ты благословлял, Отец, её начало»).

– Мы можем приподнять «покрывало», размышляя в музыкально-терапевтическом ракурсе о функциях, которые присущи музыке (даже когда она представлена одним единственным звуком) и связаны с ритуалом переходов, самых мельчайших, незначительных либо последних, завершающих жизненный цикл.

– Говоря словами Виктора Франкла, такая возможность распахнуть «плащ», откинуть «накидку», связана с определением цели жизненного финала, обозначаемого в одном из толкований как «смысл».

Следуя утверждениям Франкла, не психика несёт преимущественную нагрузку в нашей работе над настоящим, тем настоящим, на кончике иглы которого, по мнению С. Фрейда, встречаются прошлое и будущее. Но то духовное, что представлено в нас Логосом, который, как и в логотерапии, как и в античности, подразумевает собой не только то, что заключено в понятии «слово».

К современным, основанным на критериях рандомизации либо насаждающим полностью новые методы исследованиям я обращаюсь здесь минимально либо вовсе их не затрагиваю, поскольку, как считает Хорст Кэхеле (MU 4/2014), прежде хотелось бы организовать этически направленное дискуссионное обсуждение, способное выявить, насколько существующие исследовательские инструменты действительно являются смыслообразующими для определения цели данного последнего этапа жизни.

И это должно стать исследованием в духе Карла Ясперса и Виктора Франкла: не только анализирующее, объясняющее и наполненное смыслом, но формирующее смысл.

-----

Создание «защитной оболочки» как основное целевое направление мы наблюдаем в паллиативной медицине и, соответственно, в специализированных методах лечения, таких как паллиативная лучевая терапия или паллиативная химиотерапия. Мы также встречаем её в специальной методике, например, в обезболивающей терапии музыкальной медицины, в том числе и для нуждающихся в паллиативной помощи пациентах профессора Ральфа Спинтге. Он и его коллеги, применяющие методы музыкальной медицины, используют музыку, написанную специально для клиентов, с целью снижения интенсивности их болевых ощущений.

Такая работа относится, однако, к области функциональной музыкальной терапии.

Эти паллиативные формы медицинского сопровождения не являются для меня центральным элементом музыкальной терапии в её феноменологическом и психотерапевтическом понимании, которое выделяет терапевтические отношения в качестве основного инструмента для оказания помощи и лишь затем говорит о роли музыки в этих отношениях.

Однако работая с паллиативными пациентами в рамках основанной на терапевтических отношениях рецептивной музыкальной

терапии, мы наблюдаем, что наряду с поддержанием уровня коммуникации и так называемого «духовного уровня восприятия» как основных целей работы, становится возможным также снижение болевых и стрессовых ощущений. Что можно определить как облегчение так называемого физиодинамического состояния, поддерживающего общее психодинамическое состояние целом.

-----

### **Пример. Музыкально-терапевтическая глубинная релаксация при обезболивании**

Один из таких примеров взят из телешоу «Вечерняя студия» Северо-немецкого радио (DAS/NDR), снятого с согласия пациента господина Дессауэра и его семьи за два месяца до его смерти.

«Я всячески рекламирую такого рода терапию с использованием этого «устройства». Содержащее музыку лекарство должно быть известно всем».

«Устройством», «этой вещью» в фильме является кушетка-монохорд, созданная Иоахимом Марцем. Это первая для господина Дессауэра сессия, где используется данный инструмент, и потому более важным для меня был предварительный разговор с целью дать некоторые пояснения касательно его применения пациенту, страдающим злокачественной опухолью толстой кишки.

Более важным были и слова пациента: «Если бы я верил, что что-то подобное действительно может помочь», Он признался, что пришел лишь потому, что следовал совету своего лечащего врача (Яноша Винклера, который также преподает в Институте музыкальной терапии в Гамбурге с 2006 года). Я попросил его описать свою боль словами: сильная, глубокая, тупая, острая, пульсирующая и т.д. (этот приём известен как позволяющий получить доступ на начальном этапе). Пациент несколько раз описал острые боли не как появляющиеся и исчезающие, но как постоянные, присутствующие всегда. Затем после индукционной фазы, направленной на телесные и дыхательные ощущения, я предложил ему соединить приближающиеся и удаляющиеся вибрации струн монохорда с болевыми ощущениями, позволив им появляться и исчезать вместе со звуками инструмента.

Коротко о процессе дальнейшей работы, послужившей причиной для название статьи.

Господин Дессауэр, химик по профессии, в качестве хобби играющий на гитаре (что послужило причиной быстрого согласия на использование «музыки как средства против боли») и знающий о стадии своего заболевания, жаловался на трудности с засыпанием даже при приеме седативных препаратов в высоких дозах. В результате последующего анализа беседы с ним, вспомнилась его фраза: «они все мертвы, те, кто пел мне колыбельные в детстве, и неважно, насколько я был возбуждён, когда засыпал: мне всё равно пели».

Мы пропели их, те песни, которые я предложил ему вспомнить, и которые приходили ему в голову фрагментарно. Я пел различные светские и духовные колыбельные для детей сначала сам, а после того, как я спешно для большей уверенности повторял дома тексты, мы пели с ним вместе. Это были светские песни, «Вечер, всюду тишина...», затем интересующие его духовные песни, «даже если меня давно уже ничего не связывает с Богом моего детства, но звуки, звуки...». Среди любимых мелодий и песен господина Дессауэра были также две песни из сборника песен Союза свободной немецкой молодёжи (господин Дессауэр вырос в ГДР) а также ранние песни «Битлз», кумиров его юности.

«Love» из репертуара «Битлз» и песня Пауля Герхарда «Покой в лесах повсюду» вызвали особую реакцию, став положительным триггером.

«Эта песня про лесной покой была бабушкиным шлягером, который она для меня пела... это всегда действовало на меня, потому что бабушка тоже часто засыпала вместе со мной...»

Поскольку я и без того люблю песенное наследие Пауля Герхарда и обращаюсь к нему на протяжении жизни, я пропустил знакомые мне и слегка деструктивные по содержанию строфы («Противник солнца, ночь» и «Земля, долина слёз») и спел вместе с ним последние две строфы («Расправь свои ты крылья...» и «И вы, мои родные, сегодня не печальтесь...»).

«Спешит к покою тело,  
Скинь платье, туфли смело –  
Вот смертности обличье...»  
(«Покой в лесах повсюду», Пауль Герхардт )

«Вот смертности обличье». Эти слова не испугали его, поскольку мелодия, знакомая ему с детства и лишь временами забываемая,

обеспечивала ему, независимо от текста, атмосферу достаточной защищённости, в которой он мог бы шаг за шагом снимать защитный слой, чтобы увидеть под ним самого себя, идущего к цели.

Будучи лаборантом химического анализа этот пациент на второй сессии заговорил о своей неминуемой смерти, нет, о стадиях разложения человеческого тела: «на воздухе быстрее всего, господин профессор, в воде – разве вы не знаете? – в два раза дольше, а в восемь раз дольше – под землей». Теперь мы пели вместе, а потом ночная медсестра пела для него «Скинь платье, туфли смело – вот смертности обличье...».

Мне не нужно было петь следующие за ними строки христианского содержания:

«Взамен того, что снято  
Христос одарит свято  
Одеждой чести и величья».

Содержащие в себе финальную цель защитные слои уже достаточно распахнулось для него. В последствии полный текст этой строфы понадобился на похоронах его жене и совсем ещё юным детям.

Сон, отход ко сну как прощание с прошедшим днем, как тренировка более значимого прощания. Что позволяет нам практиковаться в этом с большей точностью?

-----

**Возвращаясь к мета-уровню**, к тем театральным колосникам, откуда мы можем обозревать игру нашей жизни (сравнение Карла Ясперса, близкого друга и соратника Виктора Франкла).

Баузевайн в своей работе 2010 года (я снова открыл его для себя в ценном обзоре Варта, М., Кенига, Я., Кеслера, Я., Вормита, А.Ф., Хиллекке, Т.К., Барденхойера Х.Я. в журнале «Музыкальная терапия в паллиативной помощи: современное состояние и современные разработки», 4/2014, издательство «Ванденхук и Рупрехт») указывает на эту оказывающую физическое функциональное воздействие работу в рамках феноменологически ориентированной музыкальной терапии. Особенно в случаях, когда мы предлагаем пациентам богатые обертонами инструменты, такие как звучащий стул, монохорд или поющая чаша, и видим, что они воспринимаются и принимаются ими.

Эту работу по облегчению боли я рассматриваю как область пересечения функциональной музыкальной терапии в рамках паллиативной медицины с одной стороны, с другой же – феноменологиче-

ской музыкальной терапии, цели которой всё более расширяются, смещаясь от физической боли как основного направления работы, к центру человеческого существования как такового.

Среди известных мне работ о музыкальной терапии в паллиативной медицине, а также в некоторых упоминаемых выше исследованиях крайне скудно, вплоть до полного отсутствия затрагивается тематика «трансцендирующей функции музыки», в той форме, какую я с некоторого времени вместе с тезисами работы Изабеллы Фронэ-Хагеманн «Функции музыки» транслирую своим студентам, пациентам и их родственникам, не говоря уже о коллегах.

Наиболее важными для меня функциями музыки, которые (должны быть) эффективны для всех форм паллиативной и приближенной к условиям хосписа помощи, и которые Фронэ-Хагеманн уже опробовала и внедрила, являются функция переходного феномена (выстраивающего связь со временем, ситуациями, людьми) и функция проекционного экрана (позволяющего определять желания, надежды, намерения и т.д.).

Поводом для включения трансцендирующей функции в мой расширенный список Фронэ-Хагеманн, где описываются функции, которые музыка выполняет на протяжении жизненного цикла, стал семинар с участием двух представительниц церковной музыки, имевших большой опыт сопровождения пациентов на этапе их ухода из жизни. Возможно, для оказания паллиативной помощи и работы в хосписе более уместно заменить термин «функция» на понятие «сила», та сила, с которой музыка отдельно взятого человека и его среды воздействуют на него как уникальную личность, изнутри влияя на него и наши с ним отношения. Порой после сессий с находящимися у последней черты пациентами я был готов ввести в обиход избитое и ненаучное выражение «сила музыки», по меньшей мере я был близок к ощущению этой силы.

Трансцендентность (*transcendere*, лат. – переходить, перебираться, выходить за пределы) – это всегда лишь небольшой, краткий наполненный прозрачной ясностью переход из нашей земной жизни в мир иной. Для меня уже не столь важно, как это представляют себе различные религии или отдельные люди. Мистер Адорно, выступающий против образованной буржуазии и её религиозности, в одном из своих последних писем писал о том смятении, которое охватывает его при прослушивании крупных ораториальных сочинений, исполняемых в сакральном пространстве храма. Не ошибается ли этот про-

свещенный человек, когда категорически отрицает невозможность существования иной жизни по ту сторону нашего бытия?

-----

В. Франкл (1905–1997) разработал свою концепцию терапии на основе личного опыта, полученного им в концентрационном лагере, где он был не только заключенным, но и занимался терапевтической деятельностью, изучая ставшие центральными в его психотерапевтической системе особенности бытия человека, когда тот постоянно пребывает перед лицом смерти, не зная, в какой момент она произойдет.

По своей сути, вся экзистенциально-аналитическая терапия Франкла посвящена вопросам бесконечности и конца, а также особенностям обращения с этими процессами. Иными словами, ситуациям, в которых человек страдает от бесконечности некоего состояния, избежать которого он может только посредством смерти.

Ощущение бесконечно длящейся ситуации в концлагере, как и везде, где оно формирует человеческое переживание, является одновременно отсутствием будущего, а «без фиксированной в будущем временной точки не может существовать ни один человек. Начиная с конкретного, определённого момента в будущем, формируется обычно все его настоящее, стремящееся к нему подобно тому, как металлическая стружка притягивается к магниту». (В.Франкл)

Этот вывод мы переносим и в работу с паллиативными пациентами, которые живут, не опираясь на фиксированные моменты в будущем, за исключением смерти как единственной фиксированной точки.

С медицинской и психологической точек зрения мы знаем, насколько иммунные системы нашего организма зависят от содержания испытываемых нами аффектов. Франкл формулирует по-немецки и называет жизненную стойкость, желание жить или усталость от жизни теми сферами, которые зависят от восприятия будущего нашей психикой.

Таким образом, опыт его работы в концлагере, а позже в качестве психиатра и, прежде всего, экзистенциально-аналитического психотерапевта, основателя логотерапии, оказывающей помощь людям, не имеющих фиксированной точки в будущем, тем самым «господам и дамам Дессауер» этого мира, нашим паллиативным пациентам, стал поводом для следующего наблюдения:



Воспроизведение в памяти любимого стихотворения, работа с логосом, со словом как придание чему-либо интеллектуальной, духовной формы, создание своего небольшого творения, отдельные слова которого объединяются в послание, имеющее начало, середину и конец, позволяют человеку, живущему в бесконечности, получить тот опыт, который и составляет основу искусства, а оно, в свою очередь, по мнению Йозефа Бойса, способно создавать форму там, где ее прежде не было.

Такая возможность начать, продолжить и завершить процесс создания некой формы помогает человеку, живущему в условиях бесконечно длящегося неопределённого состояния, в ситуации отсутствия будущего, научиться самому выстраивать процесс активного прерывания той самой бесконечной неопределённости.

В связи с этим стоит вспомнить Джеймса Хиллмана, который немного знал Виктора Франкла. «Если пациентка, которая после маммологической операции изображает на рисунке своё разрушенное тело как два черных круга и своё лицо над ними, то такая пациентка уже находится в процессе формирования, она придаёт форму своему страданию, а любое создание, оформление образа означает его трансформацию». Вот почему в своей книге «100 лет психотерапии, а миру становится все хуже и хуже» Хиллман видит будущее медицины и психотерапии в союзе с искусством. Хиллманн в меньшей степени думал о клиентах паллиативной медицины. Франкл, напротив, исходил из этого в более широком смысле, утверждая, что в процессе формирования завершающего этапа жизни человек нуждается в духовных силах не меньше, чем в других жизненных периодах, он нуждается в них даже в большей степени.

Итак, стоит хорошенько поупражняться на близкой родственнице брата сна, играя с её образом, структурируя некое завершение, конец чего-либо, включая в свой опыт и используя звук, песню, поглаживание руки как базальную стимуляцию.

В связи с этим вспоминается сформулированное ранее Доротей Мутезиус определение целей музыкально-терапевтической работы с пациентом на последнем этапе его жизни: «Музыка, предлагаемая нами, терапевтами, репрезентирует то, что для человека, медленно прощающегося с жизнью, было важно в культурном и в духовном плане применительно к самому себе, она напоминает о росте и созидании, о жизненных силах, об их затухании, о том, как истаивает один единственный тон, подобно тому, как истаивает жизнь».

Из наблюдений Франкла за теми, кто выжил в концлагерях и лагерях для интернированных после 1945 года, нам известно, что существуют люди, которые в условиях бесконечной неопределённости, а значит и отсутствия будущего, устанавливают свою собственную «духовную точку опоры» в качестве цели на будущее, поскольку без такой фиксированной точки в будущем они не смогли бы справиться и пережить эту бесконечную безысходность. *Sub specie future* (с точки зрения будущего) – это необходимость жить и даже у последней черты сохранять смысл и осознанность.

Благодаря Франклу стало ясно, какую роль выполняли в лагерях театральные коллективы, независимо от того играли там профессионалы, полупрофессионалы или любители, но каждая игра имела начало, продолжение и конец, обеспечивая бесконечной действительности момент остановки на духовной точке опоры. Какую функцию выполняли в лагерях группы камерной музыки, хоры, кулинарные и литературные кружки. Это не было психотерапией, но это давало возможности выработать такую особую стратегию, которая подходила бы тем людям в тот кажущийся нескончаемым период времени, или тем, кто приближался к концу, но встречал его не пассивно, не стоически и не смиренно, не как фаталист или нигилист, но стремился преобразовывать свой уход, осознавая его как цель и смысл.

Франкл и его последователи расширили этот опыт и разработанную на его основе терапию, получившую название «экзистенциально-аналитическая психотерапия», на другие сферы жизни человека, там, где он живет, лишённый будущего, где жизнь умирает прежде, чем продолжающее жить тело. К таким сферам жизни можно отнести:

– длительное и пожизненное заключение в результате уголовного наказания (эстонский музыкальный терапевт Малле Лак, имеющий докторскую степень в Гамбурге, штатно работает с заключёнными-мужчинами, отбывающими длительный срок);

– хроническое заболевание или инвалидность сопровождающие человека на протяжении всей его жизни;

– радикально меняющее жизнь, в том числе в перспективе на будущее, заболевание, которое или последствия которого невозможно предвидеть и которое кажется безнадежным, неизлечимым, бесконечно длящимся (онкология, приобретенная тяжелая черепно-мозговая травма или другие хронические последствия несчастного случая, бодрствующая кома...).

Существуют ещё две смежные области, где также существует запрос на оказание терапевтического сопровождения, поскольку нуждающиеся в помощи люди страдают от ощущения бесконечно длящейся стрессовой ситуации и отсутствия будущего:

– представители федеральной полиции Ульцена, главного города моего округа в Остхайде, работающие в настоящее время, в основном, в центрах приема беженцев возле внешних границ Германии, в одном из телевизионных сообщений рассказывали, что «их силы на исходе». В интервью молодые люди сетовали, что не видят света в конце туннеля, сотнями километров отделяющего их от семьи, некоторые из них работали пять недель без единого дня отпуска и без каких-либо уведомлений о том, когда наступит пауза в их работе, подобно тому, как это сообщается солдатам Бундесвера, находящимся по контракту на службе за границей. Двое из сотрудников федеральной полиции уже серьезно психически не здоровы.

– жертвы киберпреследования (к коим я, к сожалению, также принадлежу) в по-прежнему свободном от правовых ограничений интернет-пространстве, несмотря на все удаления информации, которые невозможно осуществить в том числе и занимающим общественное положение людям. Наши японские коллеги, например, проф. Масуко, сообщают нам о 400 терапевтических центрах, оказывающих помощь жертвам киберпреследований, испытывающих тяжёлые психические расстройства вследствие постоянного пребывания в состоянии непрекращающегося отслеживания их жизни в интернете. Это в достаточно степени подтверждает тезис Франкла о том, что нечто бесконечно длящееся и не имеющее завершения предполагает отсутствие будущего и в конечном итоге ведёт к смерти без цели и смысла.

Виктор Франкл вызывает в моей памяти также следующие впечатления: Каждый человек, имеющий тяжёлое длительное заболевание (даже в случае отсутствия предсказуемого, требующего паллиативной помощи процесса умирания) борется с ощущением бесконечно длящейся ситуации (а значит и с отсутствием будущего) и нуждается в помощи арт-терапевтов, следующих принципам Франкла. Чем старше я становлюсь, тем больше я благодарен всем, кто оказывал мне помощь и заботу. Я благодарен моей семье, врачам и медсестрам, которые на протяжении тех 13 лет, пока я был прикован к кровати (концепции лечения полиомиелита в течение многих лет были противоположны концепциям лечения туберкулеза и менингита), заполняли бесчисленными играми интермедальное пространство между

мной и миром. Большая семья, не имевшая ни малейшего понятия о логотерапии или о музыкальной терапии, взяла на себя эти функции и на протяжении многих лет насыщала меня песнями, игрой на инструментах, которые придвигали к краю моей кровати, историями, которые я сначала слушал, потом помогал создавать, а еще позже стал сочинять сам. Это множество образов, всегда воплощающихся по принципу «начало-середина-конец», заполняло то, не имеющее, по своей сути, конкретной точки завершения время, которое и поныне постоянно наполняет меня благодарностью, стоит лишь о нём вспомнить).

-----

Анализ вышесказанного, как и упоминание об услышанном или самостоятельно сочинённом стихотворении, о нарисованной картине как возможностях придания формы некоему важному для человека содержанию, о создании формы как возможности определить некую духовно значимую остановку как точку опоры в бесконечном и/или лишённом будущего течении жизни, как это случается хосписах и отделениях паллиативной медицины, побуждает к совместным размышлениям, в том числе и об искусстве звука, звучания, с включением слова, логоса или без него.

Любое структурирование финала делает его понятным и знакомым нам еще до окончания жизни. Даже во сне мы практикуем то, что уготовано нам в момент последнего самого значимого прощания, воспринимая его не как подавляющее, но искусно оформленное «Memento mori».

В работе с семьей Дессауэр всегда более важное значение имело звучание одного тона, либо издающего один долгий звук инструмента (гонг, поющая чаша). Господин Дессауэр и на последней музыкально-терапевтической сессии мог извлекать долгий звук из настроенной на *cis* поющей чаши. Мы наблюдали, как он сосредоточенно ждал тишины, затем поднимал маленькую палочку, делал небольшой замах, ударял по краю чаши, и мы, так же, как и он, были захвачены динамикой самостоятельно развивающегося тона, с его верхними и нижними обертонами, с его усилением, замиранием на одном уровне, ослаблением и затуханием...с его выстроенным завершением, с его подготовкой конца...

В час его смерти госпожа Дессауэр и ночная медсестра, прервав свое свободное время, снова спели куплет: «Скинь платье, туфли

смело – вот смертности обличье...». В заключение же и после того они просто напевали мелодию. Женские голоса... их мы сначала слышим в нашей внутриутробной жизни.

И если наша жизнь милостиво придёт к своему завершению, возможно, она также приведет нас к нашей цели, финалу, концу, который является целью на протяжении всей жизни.

*Перевод Татьяны Резницкой*

### *Literatur*

1. Bänninger, Jörg/Mauch, Ueli: Handreichungen im Kreise des Todes, Selbstverlag Gemeinde Mettmennstetten/ CH, o.J.

2. Bausewein (2010) zitiert nach Warth, M., Koenig, J., Keßler, J., Wormit, A.F., Hillecke, T.K., Bardenheuer H.J. in „Musiktherapie in der palliativmedizinischen Versorgung: Gegenwärtiger Stand und aktuelle Entwicklungen“ in MU 4/2014 Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2014

3. Decker-Voigt, H.-H.: „...und berührt mich tief“ – Musiktherapie und Basale Stimulation vor dem Hintergrund der Logotherapie und Existenzanalytischen Psychotherapie, hgg. vom Institut für Soziale Berufe, Ravensburg 2015 (in Vorber.)

4. Frank, Viktor E.: Ärztliche Seelsorge (mit den „10 Thesen über die Person“), dtv, 2. Aufl., München 2009

5. Lenz, Siegfried: Über den Schmerz, Hoffmann und Campe, Hamburg 1993

6. Sonntag, Jan: Demenz und Atmosphäre, Musiktherapie als ästhetische Arbeit, Mabuse, Frankfurt/M. 2013

7. Tugendhat, Ernst, Über den Tod, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2006

8. Zimmermann, J./ Gräßler, W./ Sülz, C./ Heinze, M.: Psychotherapie, Naturwissenschaft und Religion, Schriftenreihe „Sein und Sinn“, hgg. von der Ges. f. Logotherapie und Existenzanalytische Psychotherapie, Pabst, Lengerich 2015

9. CD`s zum Thema “Transzendierende Musik” aus diesem Kulturkreis:

– Morimur, The Hilliard Ensemble Christoph Poppen, darin “Den Tod...” in Verbindung mit der Partita in a – Moll (Ciaconna) von J.S. Bach nach einer Analyse von Helga Thoene, ECM New Series 1765 461 895 – 2001

– „Komm O Tod, du Schlafes Bruder“, Bass-Solo und Choral a.d. Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“, BWV 56, Bach Ensemble Helmut Rilling, Edition Bachakademie, Hänssler, Holzgerlingen 2011

# Österreichisches und deutsches Lied

*Сергей Тарасов (Астрахань)*

## На пути к классике жанра

Творческое наследие Й. Гайдна – старшего из представителей славной плеяды венских классиков необычайно обширно. Гайдн, как известно, писал практически во всех существовавших в современную ему эпоху жанрах. Его перу принадлежат 104 симфонии, 83 струнных квартета, около 200 камерных трио, 52 клавирные сонаты, множество клавирных пьес, 35 концертов для разных инструментов, более 20 оперных произведений и музыкальных номеров к драматическим спектаклям, 4 оратории, 14 месс.

Особое место в музыкальной сокровищнице композитора занимают свыше 400 обработок шотландских, ирландских и валлийских песен для одного-двух голосов с сопровождением струнного клавишного инструмента или инструментального трио (скрипка, виолончель, клавир), 47 песен для голоса с сопровождением клавира, в число которых вошли английские канцонетты. Однако камерно-вокальное творчество Гайдна мало изучено специалистами и почти неизвестно широкому слушателю. В то же время, помимо исторического интереса, оно представляет собой высокую художественную ценность. Так, английские канцонетты композитора, ставшие вершиной его вокальной лирики, во многом опережали своё время, предвосхищая не только Л. Бетховена, но и первого из представителей музыкального романтизма – Ф. Шуберта.

\* \* \*

Согласно сложившейся традиции, в музыковедении принято считать, что не все области творчества Й. Гайдна значимы в равной степени. Так, например, Т. Ливанова отмечает, что инструментальная музыка композитора в целом «представляет бóльший интерес и более

характерна для его творческого облика», а из вокальных произведений Гайдна «особенно выделяются лишь крупные – две последние оратории» [58, 361]. Одновременно исследователь допускает, что «не всё сложилось справедливо в оценках вокальной музыки Гайдна» в связи с тем, что «мы ещё недостаточно её знаем» [58, 399].

С одной стороны, решающий примат инструментальной музыки Гайдна над вокальной как будто бесспорен. Но, с другой, весь симфонизм композитора опирался в своём развитии не только на опыт предшествующих симфонистов, но и на очень чуткое претворение и обобщение интонационных и формальных элементов, созревших предварительно в вокальной музыке. Примечательно, что некоторые части симфоний Гайдна основаны на мелодиях французских песенок, хорошо известных композитору благодаря венским постановкам французских комических опер, а также на мелодиях его собственных песен. Так, вторые части симфоний № 63 и № 85 – *Allegretto* и *Romanze* представляют собой вариации соответственно на французские песенки «*La Roxelane*» и «*La gentille et jeune Lisette*»:

#### ПРИМЕР 1

Симфония № 63, II ч.



#### ПРИМЕР 2

Симфония № 85, II ч.



А медленная часть симфонии № 73 *Andante* сочинена на песенную тему Й. Гайдна «*Die Wün scheder Liebe*».

Истина же заключается в том, что и в нынешнем столетии соотношение вокальных и инструментальных факторов в музыке Гайдна всё ещё остаётся сложной, малоисследованной проблемой. Характерно, что сам классик неоднократно подчёркивал значение вокального искусства пения как первенствующего стимула музыки [131, 115].

Естественно, что представления отечественных и зарубежных исследователей о творчестве композитора расширяются, дополняются новыми данными, становятся богаче. Совершенно очевидно, что в XXI столетии историческое значение Й. Гайдна определяется не только лишь новаторством в создании сонатно-симфонических форм и в формировании основных классических жанров симфонии, концерта для инструмента с оркестром, квартета, сонаты. Значительный вклад выдающийся композитор внёс также в развитие инструментального трио, оперы, австро-немецкой *Lied*. Возросший интерес современных исследователей к малоизученным страницам творческого наследия композитора свидетельствует о переосмыслении роли этих жанров в эволюции мирового музыкального искусства. При этом незаслуженно забытые произведения великого мастера зачастую по глубине выразительности и оригинальности средств композиции не уступают и даже соперничают с общепризнанными сочинениями композитора.

Разумеется, центр тяжести творческой деятельности Й. Гайдна всегда останется в симфониях, квартетах и ораториях. Тем не менее, музыка гайдновских песен не могла быть второстепенным, незначительным материалом, формально укладываемым под те или иные стихи. Песня всегда оставалась для композитора более естественной вокальной формой, чем ария: она была ему ближе и как источник тематизма, и как камерный вокальный жанр. Песенное наследие Гайдна заслуживает внимание уже потому, что в истории австро-немецкой *Lied* его творчество занимает длительный период времени – с середины XVIII века до первого десятилетия XIX века. Композитору довелось стать современником двух ярчайших представителей музыкального Олимпа – В.А. Моцарта и Л. Бетховена, более того, современником двух великих эпох – Просвещения и Романтизма. Весь его продолжительный творческий путь был неустанным движением вперёд. «Папаша Гайдн» всегда оставался новатором и, достигнув творческой



зрелости, продолжал удивлять почитателей своего таланта новыми образными исканиями и свежестью предромантических настроений.

Между тем, в статье А. Альшванга «Йозеф Гайдн» («Избранные сочинения»), где рассмотрению вокальной лирики венского классика посвящён всего один абзац, автор констатирует, что гайдновские песни «не выделяясь на фоне бесчисленных немецких *Lied* той эпохи» лишь в «привлекательных контурах рисуют жизнь, чувствования и идеалы типичного бюргера XVIII века» [7, 29]. Со временем подобные суждения стали стереотипами, которые, соответственно, привели к шаблонным оценкам камерно-вокального наследия классика. И только освобождение от устоявшихся клише через пробуждение ума позволяет вывести его в новую сферу жизни, как и оценить восприимчивость композитора к более высокой объективной реальности, раскрыть новые, неизведанные грани творчества.

\* \* \*

Й. Гайдн начал писать свои песни, судя по первому их изданию, будучи уже зрелым композитором, в возрасте почти пятидесяти лет, в конце семидесятых и начале восьмидесятых годов XVIII столетия. В это время в немецкой песне господствовало влияние французской *shanson* – в духе данной традиции отдельными изданиями на языке оригинала выходили многочисленные сборники песен, в том числе «*Romances et chansons avec piano*» Й. Гайдна и только что были изданы «*Lieder im Volkston*» («Песни в народном духе») А. Шульца, 1782 год. Кроме того, в Вене, с одной стороны, широко распространилась практика переложений для пения мелодий инструментальных сочинений: необычайную популярность получили, например, «Мелодии из сонат и симфоний Л. Бетховена, приспособленные для пения» Ф. Зильхера. С другой – был востребован ещё один характерный приём: изложение вокальных пьес с дублированием мелодии в аккомпанементе так, чтобы подобного рода песни можно было играть на клавире без пения.

Развитие немецкой песни с середины XVIII столетия, в целом, очень активизировалось. И хотя для венского классика песня по традиции осталась периферийным жанром, появилось много композиторов, для которых она стала жанром магистральным, основным. Зачастую они объединялись в целые песенные школы. Так, Й. Гайдн был современником И. Райхардта (1752–1814), К. Цельтера (1758–1832), причисляемых ко второй берлинской песенной школе, а также

И. Цумштега (1760–1802) – главы южнонемецкой песенной школы. Это были композиторы первой величины в песенном жанре. Бесспорно, отказать в таланте им нельзя.

Любопытно, что установки второй берлинской песенной школы, сформулированные её основателем А. Шульцом в предисловии ко второму изданию первой части упомянутых выше его «Песен в народном духе» (1785 год), были максимально упрощены. Согласно А. Шульцу, музыка в песне должна была служить тому, чтобы «сделать общеизвестными хорошие песенные тексты». Его идеалом была «песня в народном духе», в которой мелодия «никогда не возвышается над текстом» и настолько насыщена традиционными оборотами, что новая песня кажется слушателю уже знакомой, в которой сопровождение предельно просто и без ущерба для целого может быть вообще упущено.

Действительно, достаточно взглянуть на аккомпанемент практически любой австро-немецкой песни XVIII столетия чтобы убедиться в том, что они достаточно просты по фактуре. Относительная простота аккомпанеента определялась не сознательным «снисхождением» до уровня демократической аудитории (композиторские песни эпохи Просвещения главным образом предназначались для домашнего музицирования), а особенностями и художественными задачами самого жанра. Именно эту манеру, с характерным куплетным строением при очень скромном объёме куплета и сравнительно простым сопровождением, мы встречаем в ранних образцах песенного творчества Й. Гайдна.

Первые двенадцать песен композитора были опубликованы в 1781 году венским издательством Артариа, регулярно печатавшим сочинения классика. За ними в 1784 году последовало издание двенадцати других. Кроме указанных сборников при жизни Гайдна отдельными изданиями выходили также «*Romances et chansons avec piano*» (1786–1787 годы); впервые опубликованные в Лондоне 365 шотландских песен, в том числе 150 шотландских песен, изданных У. Непиром (1792–1794 годы); сборники английских канцонетт (1796 год); 187 шотландских, ирландских и валлийских песен на слова Р. Бёрнса, В. Скотта и других, изданных Томсоном (1802 год); 65 разных песен, изданных Уайтом (1804–1807 годы). Более или менее полные сборники песен композитора появились также в изданиях Геккеля в Маннгейме, Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге. В них заключалось 39 номеров, бóльшая часть которых вошла в основу зарубежных и отече-

ственных публикаций избранных песен Й. Гайдна 30-х, 40-х и 80-х годов прошлого столетия: *Haydn J. Kanzonetten und Lieder. Für eine Singstimme mit Klavier. Neue Ausgabe für den praktischen Gebrauch von Ludwig Landshoff.* – Leipzig.: Petters, 1931; *Гайдн Й.* Песни для голоса с фортепиано. Редакция В. Багадунова. – Москва-Ленинград.: Музгиз, 1941 год; *Гайдн Й.* Песни для голоса с сопровождением фортепиано в двух тетрадах. – Москва.: Музыка, 1982–1984 годы.

Так, в десятилетия великого творческого восхождения Гайдна интерес к сочинениям композитора рос, а его произведения, в том числе камерно-вокальные, быстро распространялись. Отсюда, весьма спорной является мысль Т. Ливановой, согласно которой песни венского классика на рубеже XVIII – XIX столетий не пользовались известностью [58, 399]. Напротив, гайдновские сочинения песенного жанра получили популярность, а некоторые из них, наиболее любимые, воспринимались как народные.

Интересно, что сам Гайдн, судя по его письму издателю Артарии, датированному 27-м мая 1781 года, достаточно высоко ценил свои песни: «Уверяю, что мои песни, пожалуй, превзойдут все существовавшие до сих пор многообразием, естественностью, красотой и лёгкостью пения» [144, 96]. В свою очередь многочисленные издатели камерно-вокальных сочинений Гайдна не менее высоко ценили его вокальную лирику, в том числе и в XIX веке, после смерти композитора. Об этом свидетельствует, например, предисловие к первому тому ирландских мелодий Л. Бетховена (Эдинбург, 1814 год, издание Томсона): «Между ныне живущими композиторами, как ясно всякому непредубеждённому музыканту, единственным, кто занимает столь же выдающееся положение, как и покойный Гайдн, является Бетховен» [8, 289]. Глубокое понимание масштаба огромного дарования Гайдна заключается и в следующем далее замечании, где редакционная коллегия известного нотного издательства отмечает, что песенные сочинения знаменитого предшественника Бетховена «слушаются вновь и вновь и каждый раз обещают новое удовольствие». Это ещё одно красноречивое свидетельство необычайного успеха, который получили песни Гайдна, гармонично сочетающие в себе совершенство структуры с проникновенностью образов.

\* \* \*

Обращаясь к французским, итальянским, шотландским, английским, немецким и другим текстам несопоставимых по масштабам да-

рования поэтов – от таких гениев, как У. Шекспир, до поэтов-любителей из ближайшего окружения композитора, как Э. Хантер, венский классик чутко воспринимал и передавал в благородной музыкальной характеристике дух весьма различных поэтических индивидуальностей.

В целом диапазон охвата поэзии в песнях Гайдна достаточно широк. Прекрасные образцы камерно-вокального жанра композитор создавал также на произведения Р. Бёрнса, К. Вайсе, Ф. Готтера, Г. Лессинга, П. Метастазии, В. Скотта, М. Циглера, Й. Эшенбурга и других. При этом лишь некоторые из привлекающих композитора творцов обрели свой определённый «стиль» музыкального воплощения, отвечающий своеобразию того или иного творческого лица. В их числе в частности один из выразителей идей «Бури и натиска» – Г. Бюргер. Поэтическое искусство представителя «Гёттингенского содружества поэтов», вероятно, увлекало композитора своей наделённостью силой, энергией и национальной самобытностью, близостью природе, народностью во всех своих проявлениях. Любопытно, что Гайдн будучи современником И. Гёте не написал ни одной песни на текст «бурного гения», в то время как, например, Й. Райхардт сочинил 128 песен на стихи своего друга, величайшего поэта эпохи (*Goethes Lieder, etc., 1809*).

Между тем, яркий отклик в песенном творчестве Й. Гайдна нашли стихотворения других крупных поэтов, например, известного немецкого поэта-анакреонтика И. Глейма, утверждавшего в своём поэтическом творчестве мотивы размеренного, сознательно культивируемого наслаждения чувственными радостями жизни на эмоциональном фоне быстротечности бытия и неотвратимости конца.

Много высокохудожественных песен было создано венцем и на стихотворения поэтов, не получивших столь широкой известности. Это определяется тем, что художественная ценность и потенциальные возможности поэтического произведения для музыкального воплощения в понимании Гайдна – отнюдь не синонимы. Для него большое значение имела сама тема, раскрываемая стихотворением. Так, композитор осуществлял отбор поэтических текстов, исходя из своей художественной позиции, наиболее близких ему по содержанию, наиболее созвучных строю собственной души. Отсюда, гайдновские песни раскрывают личные идеалы композитора, которые связывались в его сознании с понятием прекрасного, с радостным, полнокровным восприятием мироздания, светоносным оптимизмом,

всепобеждающим жизнелюбием. Так, исходя из композиторского мышления, в творческих концепциях классика как бы синтезировалось то главное, что составляло его жизненное *credo*.

Наряду с безудержным весельем, блестящим юмором, искромётной шуткой – «*Lachet nicht, Mädchen!*» («Девы, не смейтесь!»), «*Content*» («Довольство малым»), «*Lob der Faulheit*» («Похвала лени» на слова Г. Лессинга), в камерно-вокальном творчестве венского классика находят своё музыкальное воплощение печальные и даже мрачного характера темы, связанные с отражением глубоких эмоциональных, более того – философских аспектов бытия, раскрывающихся посредством смены переживаний. Не случайно довольно значительное число песен Гайдна обращено к теме смерти, бренности бытия, страдания и скорби – «*Das Leben ist ein Traum*» («Жизнь наша – сон» на слова И. Глейма), «*Auf meines Vaters Grab*» («На могиле отца»), «*The Wanderer*» («Скиталец»). Несомненно, что вокальные сочинения такого углублённого содержания, освещающие средствами инструментального письма образы внешнего и внутреннего мира людей, их различные душевные состояния, представляют большой интерес, так как «они подчас связывают Гайдна не только с Бетховеном, но и с Шубертом» – в этом невозможно не согласиться с Ю. Кремлёвым [51, 159].

Многочисленные песни Гайдна воспевают дружбу, любовь, сельский труд, простодушную сердечность, наивно-непосредственное восприятие тех или иных сторон действительности, умение наслаждаться радостями жизни во всей её полноте – «*An die Freundschaft*» («К дружбе»), «*Un tetto umil*» («Мой домик»), «*Die Landlust*» («Сельские радости» на слова Шталя), «*Gegenliebe*» («Неразделённая любовь» на слова Г.Бюргера). При этом банальность некоторых стихотворений последнего рода композитор виртуозно преодолевает своей музыкой. Об этом свидетельствует последующий анализ *Lied* композитора.

В песенном творчестве Гайдна представлены также сюжеты, связанные с героикой, гордостью духа, благородством, силой и мужеством. Находит своё особое место в камерно-вокальной музыке композитора и тема природы, окрашенная уже в романтические тона «прогулок одинокого мечтателя» (Руссо) [12, 10], например, в шотландских песнях – «Иду я полями под небом весны», на слова Р. Бёрнса, «Вижу горы», на слова Роденберга и других. Интересно, что А. Серов причислял Гайдна, наряду с Глюком, Бетховеном и Ве-

бером к великим музыкальным пейзажистам [89, 392]. Действительно, в песнях Гайдна отображается прекрасное в своей неповторимости олицетворение всей поэзии природы, кристаллизирующееся и нашедшее своё идеализированное воплощение в обобщённом, вселенском и пантеистическом плане «светлую, кроткую душою великого музыканта» [90, 530] в двух последних ораториях – «Времена года» и «Сотворение мира». Вместе с тем, романтическую настроенность мироощущения Гайдна, чутко воспринимающего эмоциональный тонус своего времени, характеризует томление по тихому убежищу, затерянному среди природы, жажду счастья, полный тихого восторга гимн природе, стремление уйти в неё – «*Un tetto umil*» («Мой домик»):

### ПРИМЕР 3

Andante

Ф.п. *p*

Голос *p*

Мой до - мик весь гу - стой листв.вой об -  
*Un tet - to u - mil, cui cin - ge il sag - gioe il*  
*Ein klei - nes Haus, von grü - nem Laub um -*

- вит. С ут - ра ок - но мо - е в лу - чах за - ри бле -  
*pin, cui splen - de al na - sce - re il so - le del ma -*  
*- grenzi, wo hell durch's Fen - sterlein die Mor - gen - son - ne*

Эти новации, поразительные подчас «пророчества» определили некоторые специфические особенности в творческой эстетике Гайдна, которая, эволюционируя, сохранила актуальность на протяжении нескольких столетий. И в данном плане непреходящую ценность являет особое свойство произведений вокального искусства композитора: их художественное пространство представляет равно значительный интерес как для неискущённого любителя музыки, так и для профессионала, что во многом определяется характерными особенностями его мелодики.

\* \* \*

Вокальный мелос гайдновских песен, вобравший в себя бытовые венские интонации, элементарно прост и выразителен, при этом обладает достоинствами, которыми композитор обязан своему основательному знакомству с современной ему итальянской вокальной музыкой, а также собственным сочинениям в итальянском стиле – итальянским операм и отдельным ариям. По мнению Ю. Кремлёва, песни Гайдна, представляя важную и своеобразную сторону творчества композитора, как и его оперы нередко «грешат “инструментализмом” своих вокальных мелодий» [51, 159]. Последний тезис, судя по доступным материалам, весьма дискуссионен. Вот некоторые известные факты. Гайдн приобщился к искусству пения с детского возраста – пел в капелле святого Стефана. В одной из автобиографических заметок композитор сообщает: «Вместе со школьными науками (*dem Studieren*)» я изучал там искусство пения, клавир и скрипку у очень хороших мастеров; я пел тогда дискантом как в соборе, так и при дворе с большим успехом до 18-летнего возраста» [51, 24–25]. Впоследствии, аккомпанируя в классе знаменитого итальянского вокального педагога, композитора и капельмейстера, представителя неаполитанской школы *maestro* Н. Порпоры, он основательно изучил итальянскую манеру пения. «Я извлёк очень много пользы у Порпоры, как для пения, так для композиции и итальянского языка» – говорил Й. Гайдн своему другу Г. Гризенгеру [131, 14].

Легко убедиться и в том, что одни мелодии гайдновских песен напевны, кантиленны, другие – драматически-заострённые, обладают этими качествами в меньшей степени, сближаясь с ритмоинтонационным строем взволнованной речи, с речитативом – «*Trost unglücklicher Liebe*» («Утешение несчастной любви»), «*Lachet nicht,*

Mädchen!» («Девы, не смейтесь»), «Eine sehr gewöhnliche geschichte» («Очень обыкновенная история»):

ПРИМЕР 4 «Утешение несчастной любви»

О, чув - ства, что хра - ню я, но  
 На - деж - да, дай мне си - лы, будь -  
 Ihr a - ber, sanf - te Trie - be, komm, -  
 Di kai - chest mei - nem Her - zen nem

ПРИМЕР 5 «Очень обыкновенная история»

1. Фи - лият при - шелк е - е две - рам, сту -  
 1. Phi - lint standjüngst vor Ba - beis Tür, und

- чит, кри - чит: „Эй, кто есть там?“ Сту - чит, кри - чит: „Эй,  
 klofft, und rief: Ist nie - mand hier?“ Und klofft, und rief: „Ist

[simile] cresc.



ПРИМЕР 6

«Девы, не смейтесь»

Allegretto

1. Де - вы, не сме́й - тесь!  
1. La - chet nicht, Mäd - chen,

Каждый влюбле - ный де - вам сме - шон. Де - вы, не сме́й - тесь!  
weni ihr gleich la - chet, die ihr schon liebt, la - chet nicht, Mäd - chen,

Активное включение декламаций в музыкальную ткань камерно-вокальных сочинений композитора обусловилось опорой на типичные интонации оперной музыки (особенно в декламационно-патетических оборотах), а также определёнными изменениями в самой поэзии, в том числе связанными с появлением более близких к речи нерифмованных стихотворений («белых стихов»). Впервые в песню «*rezitativisch*» был введён примерно в середине XVIII века берлинским композитором В.А.Т. Роттом в собрании его песен «*Lieder aus der Wochenzeitschrift "Der Freund"... mit Melodien von W.A.T. Roth*» (Berlin, 1757). С тех пор речитатив занимал различное место в песенном творчестве современников Гайдна и непосредственных предшественников Шуберта – Райхардта, Цельтера, Цумштега, нередко демонстрирующих различную его трактовку. Гайдновские же «смотрящие вперёд» речитативные попевки обладают собственным художественным потенциалом, обнаруживая различные оттенки выразительности. Так, например, в песне «*Auf meines vaters grab*» («На могиле отца») особый план речитативного изложения привлекается для характеристики потустороннего мира. Речитатив с его относительно меньшей образно-эмоциональной определён-

ностью казался подходящим для воплощения представлений о таинственном, загадочном мире, связанном с «миром духов» и для Шуберта – «*Thekla. Eine Geisterstimme*» («Текла. Голос духа» на текст Шиллера), «*Trost. An Elisa*» («Утешение. К Элизе» на текст Маттиссона), где повествование ведётся от лица умершего героя:

ПРИМЕР 7 Ф. Шуберт «Утешение. К Элизе»

The image shows a musical score for Schubert's 'Trost. An Elisa'. It consists of two systems of music. The first system starts with a vocal line in G major, marked 'Andante', followed by a recitative section marked 'Recit.' with a key signature change to G minor. The piano accompaniment is marked 'pp'. The second system continues the vocal line, marked 'a tempo', followed by another recitative section marked 'Recit.' with a key signature change to G major. The piano accompaniment is marked 'pp', 'cresc.', 'sf', and 'f'. The lyrics are in Russian and German.

Так жель о былом, не воз-вра - ти.мом, сле-зы льешь над ур.ной  
*Lehnst du dei-ne bleich-ge-härm-te Wan-ge im-mer noch an die-sen*

до сих пор, плачешь об у-мершем, о лю-би.мом, что дав.но воз.нес.ся к се-ра.фи.мам, где по-  
*A-schen.krug? Wei-nend um den To-ten, den schon lan-ge zu der Se-ra-phin Tri-umph.ges.an.ge der Voll.*

Подобное приближение Гайдна к Шуберту не представляет ничего удивительного. Флюиды предромантизма *a priori* не могли не влиять на Гайдна. Кстати сказать, композитор мог многое воспринимать непосредственно в театре Эстерхази, где странствующими труппами драматических артистов уже в период с 1770 по 1772 год исполнялись пьесы, Шекспира, Лессинга, Гёте и Шиллера. Предвестие простодушной романтической идилличности раннего романтизма слышатся в лирической миниатюре «*Die Landlust*» («Сельские радости»), представляющей собой простую куплетную песню, идеализированно показывающую сцены сельской жизни с ярко выраженным танцевально-ритмическим началом сицилианы и бурдонным сопровождением:

## ПРИМЕР 8

**Allegro molto**

1. Все - гда без со - жа - ле - нья встре - ча - ю но - вый день я, а  
 1. Ent - fernt von Gram und Sor - gen er - wach ich je - den Mor - gen, wenn

ночь бы - ла спол - на ве - се - лью от - да - на.  
 jch vor - her die Nacht ver - gnü - gend zu - ge - bracht.

Родственен ей художественный континуум удивительно несложной, полной задора «*Eine sehr gewöhnliche geschichte*» («Очень обыкновенная история»), а также отличающейся неповторимой свежестью и риторичностью «*Der gleichsinn*» («Безразличие»):

## ПРИМЕР 9

**Vivace**

1. Пра - во, глу - пым на - до быть,  
 1. Sollt' ich vol - ler Sorg und Pein

чтоб красот - ку по - лю - бить. Яр - че роз о - на цве - тет - я ж по блек - ну от за - бот.  
 um ein schö - nes Mäd - chen sein? Sei auch ih - re Wan - ge rot, mei - ne bläs - ser als der Tod.

Среди коротких куплетных песен Гайдна привлекательна и «*Zufriedenheit*» («Довольство судьбой»). Интересно, что это один из первых в истории музыки образцов, написанных в совершенно новом жанре политической песни и характеризующихся смелостью в отношении новых идейных импульсов. Поэтическое направление мысли, созвучное не только помыслам композитора, но и передовой части немецкого бюргерства, полное остросатирических реплик: «когда министрам, как назло, ума недостаёт», словно вложено в уста некоего Простака, способного увидеть окружающее без укоренившихся предрассудков, обладающего «привилегиями неприкосновенности шутовского слова» [Бахтин 1975, с. 309]. Такого Простака в современное Гайдну общество приводили драматурги эпохи Просвещения. В различных воплощениях, поставленный на службу разнообразным художественным идеям, образ «естественного человека» способствовал осуществлению различных функций: освобождение от господствующей точки зрения на мир, от всего обычного и общепринятого и допустимости совершенно иного миропорядка.

Нетрудно заметить, что в этой песне намечаются основные признаки жанра политической песни, которые получают дальнейшее развитие в песенном творчестве Бетховена: в «*Zufriedenheit*» объединяются элементы ритмической энергетике марша с броскостью, «лозунговостью» некоторых мелодических формул. Конечно, всё это выглядит несколько лапидарно, но всё же нельзя не отметить, что композитор воплотил основной образ произведения довольно смело:

#### ПРИМЕР 10

Allegretto  
*mf*

1. Судь - бой до - во - лен - я впол - не; на  
1. Ich bin ver - gnügt, will ich was mehr? will

[*mf*]

что мне царский трон?  
ich der König sein?

У - дел ца - ря не ну - жен мне, у -  
Wär ich was Bes - ser's weñ ich's wär? wär

\* \* \*

Находясь на границе жизни и искусства, являясь носителем особой жизненной формы – идеальной и реальной, – венский классик следует сложившейся в эпоху Просвещения традиции создания государственных гимнов. Интересную аналогию подчёркивает Ч. Бёрни в письме к Й. Гайдну от 19 августа 1799 года [51, 242]. Услышав в Англии национальный гимн «*God save the King*» («Боже, храни короля / королеву», музыка Г. Кэри), появившийся раньше всего – в 1740 годы, Гайдн задумал создать нечто подобное для Австрии.

Как отмечает А. Демченко, в 1795 году появляются гимны Австрии и Франции. «Гимном Франции стала “Марсельеза” (слова и музыка – К.Ж. Руже де Лиль, 1792), которая была символом Французской революции». И далее: «В основу национального гимна Австрии, – пишет исследователь, – была положена песня Гайдна, сложенная им в честь австрийского императора – она известна также в качестве темы вариаций II части Квартета *op. 76 № 3* (1797, по этой причине он часто именуется “Императорским квартетом”). Позднее та же мелодия со словами “Германия превыше всего” стала гимном германского рейха. В настоящее время (с другим текстом) она по-прежнему является гимном Германии» [36, 77].

А. Демченко приводит весьма интересные факты, касающиеся дальнейшей судьбы гайдновской «*Kaiserlied*» («Песня кайзеру», слова Л. Хашки): «Ввиду того, что мелодия Гайдна была использована

фашистским режимом, в Австрии после Второй мировой войны считали необходимым отказаться от этой музыки, хотя все симпатии были на её стороне, а официальные лица именовали её “чрезвычайно высокохудожественной”, и по итогам конкурса на новый национальный гимн Австрии было недвусмысленно заявлено: “При ознакомлении с поступившими предложениями выяснилось, что даже самое лучшее новое решение будет всего лишь самым жалким суррогатом в сравнении с бессмертной и непревзойдённой мелодией Йозефа Гайдна”. В конечном счёте, было решено воспользоваться музыкой масонского гимна, принадлежащей перу Моцарта» [36, 78]. Любопытно, что сам Гайдн настолько полюбил «*Kaiserlied*», явившую собой шедевр простоты и выразительности, что впоследствии, даже совсем незадолго до смерти, играл её ежедневно на клавире как молитву.

Привлекательны и иные камерно-вокальные произведения в более широкой куплетной форме, – например, остроумная шуточная песня «*Lob der Faulheit*» («Похвала лени» на слова Г. Лессинга). Известно, что Гайдн, будучи тонким наблюдателем, делал в своих «дневниках» множественные пометки, касающиеся жизни и нравов современного ему общества. С большой меткостью высмеивал лицемерие, жадность, сладострастие, праздность и другие пороки высшего света, оставив многочисленные тому свидетельства не только в эпистолярном, но и в музыкальном наследии. В этом сочинении композитору также удалось сказать своё слово, найти самостоятельное творческое решение: комические интонации, перемежающиеся с многозначительными паузами в вокальной партии, гибко сочетаются с «насмешливыми» хроматизмами в солирующей партии фортепиано:

ПРИМЕР 11 «Похвала лени»

[*f*]

|               |                                                    |                                          |
|---------------|----------------------------------------------------|------------------------------------------|
| Ле - ность!   | Слав - ный час на - стал:                          | гимн по - ю, те -                        |
| Что за        | сча - стье мир - но спать                          | под тво - ей у -                         |
| <i>Faul -</i> | <i>and - lich</i> <i>muß</i> <i>ich</i> <i>dir</i> | <i>auch</i> <i>ein</i> <i>klei - nes</i> |
| <i>Hüch -</i> | <i>Gut, wer</i> <i>dich</i> <i>nur</i> <i>hat,</i> | <i>des - sen</i> <i>mi - ge -</i>        |
| <i>stes</i>   |                                                    |                                          |

*p*

- бя до - стой\_ный!  
 - ют - ной се - нью!  
 Lob - her sin - gen!  
 - stor - tes Le - ben...

Как мне быть? Я так у - стал...  
 Ах... Я сплю... Я сплю о - пять...  
 Oh!.. wie... sah... er... wird es mir,  
 ach!.. ich gähn!.. ich... wer de matt...

В поисках путей к пониманию самых существенных качеств вокального искусства Гайдна не следует упускать из поля внимания даже очень частные элементы его творчества, открывающие новые горизонты в музыке будущего – прежде всего в музыке эпохи романтизма. Особого внимания заслуживают двуплановость гармонического наклонения в окончании вокального произведения, воспринимающаяся как обобщение музыкального развития. Так, в заключительном построении «*Der erste kuss*» («Первый поцелуй» на текст Якоби) за септаккордом доминанты к субдоминанте следует субдоминанта того же мажорного наклонения, образуя окончание неустойчивое, но не омрачённое:

### ПРИМЕР 12 «Первый поцелуй»

Серд-це с серд-цем би- лось ря- дом, и взды-ха- ли  
 Lie - be Chlo - el nä - her ka - men in - ser bei - der

мы, лю - бя,  
Her - ven sich.

Такой способ нарушения неустойчивости использовался Цельтером – «Покой» на текст Гёте, Цумштегом – «Песня» на текст неизвестного поэта и другими. Подобные заключения явились прообразом окончания шубертовского «*Der Doppelgänger*» («Двойник» на текст Гейне). На этот образец ссылаются ряд исследователей, например, И. Способин [98, 179]. Или, например, Ф. Дель, по мысли которого окончание на мажорном аккорде на *ppp* только поверхностный слушатель сочтёт утешающим:

ПРИМЕР 13 Ф. Шуберт «Двойник»

до - мом ми - лой в э - ту  
таи - че Nacht, in al - ter

ночь?  
Zeit?

\* \* \*

Вместе с тем общая прогрессивная направленность камерно-вокальной музыки композитора не всегда находила адекватное пони-



мание у современников Гайдна. Согласно «Биографическим заметкам» Г. Гризенгера композитор констатировал, что в своём камерном стиле он «имеет счастье нравиться почти всем нациям», за исключением берлинцев, склонных то «поднимать его до звёзд», то «забивать в землю на 60 маховых сажений» [131, 77]. Так, некоторые исследователи-соотечественники композитора незаслуженно упрекали Гайдна в том, что национальный стиль, достаточно ярко выраженный в инструментальных произведениях, почти не отражается в его песнях. Они объясняли это явление тем, что национальный характер в музыке песен может проявляться лишь в связи со словом, то есть с немецким же текстом.

Так или иначе, музыкальный язык величайшего классика универсален. Его качества определяются не латентной лингвистической подосновой, а интонационной сущностью. Мелодика вокальных творений полного сил художника, несомненно, вобрала в себя бытовые венские интонации, получившие яркое и концентрированное выражение в песенной лирике композитора. Более того, хорошо известные Гайдну из глубин народной жизни, преображённые в индивидуальном стиле, они звучали с такой необычайной свежестью, задором и остроумием, что, приоткрывали слушателям нечто ещё неведомое. Новое смысловое значение, заставляющее по-иному зазвучать веками отстоявшиеся народные интонации, не позволяло консервативным учёным признать истинное происхождение гайдновских мелодий.

Между тем, великий венец, поднявший музыку австрийского народа на высшую ступень искусства, всегда оставался верен себе. Конгломерат национальных элементов, с величайшим мастерством представленный во всех жанрах творческого наследия классика, не помешал ему укреплять прочнейшие связи с бытием и искусством родины. Живший в столице многонациональной Австрийской империи, Гайдн воплотил в музыке «широкие интернациональные синтезы» [Кремлёв 1972, с. 292], претворяя в своих песнях наряду с бытовыми венскими интонациями, черты музыкального искусства других населявших её народов. Это содействовало внутреннему богатству и жизненной правде вокальной лирики композитора.

Как справедливо отмечает венгерский музыковед Л. Шомфай, «большинство композиторов, ровесников Гайдна, происходивших из Австрии, Чехии и других стран, живших рассеянными по широкому свету или проводивших долгое время за границей, говорили на “космополитическом” музыкальном языке, который они, на манер навод-

нивших всю Европу итальянских музыкантов, сплавливали из общепринятой в данной стране музыки и воспоминаний об отечественных звуках. В большинстве своём они лишились своей индивидуальности, но прежде всего национального отпечатка своей музыки. Напротив, Гайдн оставался величайшим “национальным” композитором того времени...» [156, 16]. Действительно, народность музыкального языка Гайдна, весьма широкая по своему охвату, базирующаяся на фольклоре австрийцев, чехов, сербов, хорватов, венгров и других, является, безусловно, одним из неоспоримых и определяющих его качеств.

На почвенном фольклорном материале венский классик развивает камерно-вокальный жанр как сугубо профессиональный. Так, за короткое время пребывания в Англии, в 90-х годах XVIII столетия, Гайдн самым тщательным образом изучил песенный фольклор Англии, Шотландии, Ирландии, Уэльса и создал несколько сотен обработок народных песен для голоса в сопровождении клавира или инструментального трио (клавир, скрипка, виолончель), которые были изданы несколькими тетрадями.

Связанные с вековыми традициями народной песни, они отличаются непринуждённостью в подчинении художественного замысла целого музыкальному развитию материала оригинала. Хорошим образцом могут служить песни «Вижу горы, слова Роденберга» (тетрадь I, № 6); «Иду я полями под небом весны, слова Бёрнса» (тетрадь II, № 3); «Пока стоит весёлый день, слова Лёнса» (тетрадь II, № 9) и другие. По содержанию и кругу образов гайдновские обработки представляют собой многообразную картину. Тематика многих из них связана с воплощением мыслей и чувствований простодушного человека, с воспеванием прекрасной природы. Встречаются военные, любовные, попутные и песни, связанные с сельским бытом. Многие из них невелики, куплетны, однако, подкупают художественным вкусом – естественностью мелодики, прозрачностью фактуры, строгой классической гармонизацией. Проявившийся в поздние годы творческой деятельности композитора интерес к жанру обработки народной песни как фольклорному прототипу или жанровому архетипу – это ещё один этап в эволюции камерно-вокального жанра, вышедшего в развитые профессиональные формы. Логическим результатом завершения этой колоссальной работы явилось создание английских канцонетт. Такова диалектика гайдновского песенного творчества.

Сочинение английских канцонетт для голоса с клавиром, как было отмечено, связано с лондонскими поездками Й. Гайдна. Непосредственным стимулом для их написания послужили личные дружеские связи композитора. К концу своего первого пребывания в Лондоне в 1792 году Гайдн познакомился с известным лондонским хирургом Джоном Хантером, жена которого, Энн, увлекалась поэзией. Предположительно уже тогда, она любезно предоставила в распоряжение композитора свои стихи. Возможно, что часть стихов Гайдн положил на музыку в Вене, перед своей новой поездкой в Лондон. Во всяком случае, в начале своего второго посещения Лондона «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*» («VI оригинальных канцонетт») были завершены.

Так Гайдн впервые в истории мирового музыкального искусства в своём камерно-вокальном творчестве обратился к жанру песенного цикла. Его вокальный цикл «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*» был издан самим композитором в июне 1794 года в Лондоне.

Интересно, что в многочисленных музыковедческих трудах возникновение первого в истории музыки вокального цикла, как правило, связывается с именем Л. Бетховена и его «К далёкой возлюбленной» *op. 98*: 6 песен, связанных между собой единым сюжетом [43, 17]. Примечательно, что Л. Бетховен дал этому произведению подзаголовок *Liederkreis* – «круг песен». Согласно, Музыкальному словарю Гроува, озаглавленные так же тетради песен Шумана на слова Гейне (соч. 24) и Эйхендорфа (соч. 39) состоят из совершенно самостоятельных миниатюр.

Тенденция объединения песен в цикл, позволяющая вложить в песенный жанр более широкий круг дополняющих друг друга или, наоборот, контрастных образов была характерна для XIX столетия. Однако проблема цикличности всегда решалась по-разному. Отметим лишь несколько, на наш взгляд наиболее ярких примеров.

Обратившись к камерно-вокальному творчеству Брамса, подчеркнём, что в некоторых своих песнях одного и того же опуса композитор объединяет их лишь одним настроением. Таковы песни *op. 63*, три песни на слова К. Грота, объединённые названием «Тоска по родине» («*Heimweh*») и цикл «Строгие напевы» *op. 121*. Этот последний цикл по мысли В. Васиной-Гроссман стоит в том же ряду, что и лирико-философские песни Баха и цикл Бетховена на слова Геллерта [25, 271].

В русской музыке также существуют прецеденты, например, Романсы Чайковского *op. 73* на слова Д. Ратгауза. Шесть романсов не обозначены композитором как цикл, однако их последовательность, внутренние текстовые и музыкальные связи свидетельствуют в пользу трактовки этого опуса как цикла.

Таким образом, вокальный цикл «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*» Й. Гайдна представляет собой объединение самостоятельных, законченных по форме песен, подчинённых единому художественному замыслу, связанному с настроениями предстоящей разлуки с Энн Хантер, с которой композитора связывала тёплая дружба, и, одновременно, прощания, с милой его сердцу Англией. При этом композитор следует основному принципу объединения частей в цикл – принципу контраста, в первую очередь контраста характера музыки, выраженного в контрасте темпов и тематического материала.

Это ещё один редкий факт коренного обновления музыкального языка и мышления композитора в зрелом возрасте. Когда узкие рамки вокальной миниатюры оказываются тесны, Гайдн преобразует их, объединяя несколько самостоятельных по форме песен в цикл, расширяя, таким образом, художественный континуум своих сочинений.

Известно, что Англия конца XVIII века, по выражению людей того времени была «островом песен». Невольно вступив в соревнование с живущими в Вене коллегами – И. Штеффаном, И. Фрибертом, Л. Гофманом, солнечный гений Й. Гайдна с лёгкостью затмил их довольно простые вокальные композиции, изданные несколькими годами ранее. Как отмечалось, общий склад венской песни времён Гайдна был элементарно-гармонический, с типичными признаками нового стиля – в каденциях, ритмической организации, в фактуре сопровождения (аккордика, альбертиевы басы). Теперь Гайдн поднимается гораздо выше этого уровня. Композитору в «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*» удаётся уйти от общепринятых норм, одновременно драматургически объединить одной авторской «точкой зрения» отдельные зарисовки, настроения и образы.

Как известно, канцонетта (итал. *canzonetta* – песенка, уменьшительное от *canzone*) – в конце XVI–XVII веков род небольшой многоголосной вокальной пьесы, лёгкой и подвижной, часто танцевального характера. Возникла в Италии в процессе развития вилланеллы. Канцонетте свойственна строфа с рифмовкой *aa b cc*, она отличается простотой структуры, чёткостью ритма, преобладанием гомофонного, а не полифонического склада. Канцонетта создавались главным обра-

зом для 2-х – 5-ти голосов. В числе авторов итальянских канцонетт – Дж. Гастольди (2 сборника трёхголосных канцонетт, 1592 и 1595г.), О. Векки, Л. Виадана, К. Монтеверди (сборник трёхголосных канцонетт, 1584 г., посмертное собрание двухголосных канцонетт, 1651 г.) и другие. Интересно, что под влиянием итальянских образцов канцонетты писали также немецкие и английский композиторы (Х.Л. Хаслер, Г. Айхингер и другие в Германии, Т. Морли в Англии, где в процессе развития канцонетты сформировался жанр арии). В XVIII веке термин «канцонетта» изредка используется для обозначения сольной песни с генерал-басом, позднее – с сопровождением фортепиано, как у Гайдна.

Как видно из самого названия «*VI ORIGINAL CANZONETTAS*», эти песни – суть оригинальные сочинения композитора, однако сила его проникновения в национальный характер английского фольклора была настолько велика, что некоторые из канцонетт, например «Пастораль», «Песня моряка», как уже отмечалось, воспринимались английским слушателем как народные песни. Некоторые из них были столь широко известны как на Родине, так и за её пределами, столь популярны, что Гайдн, как и многие его композиторы-современники, часто работавшие в разных странах, охотно ими пользовались, оставляя в неизменности и их текст – на французском, итальянском и, в данном случае – на английском языках. Вероятно, так возникали «разноязычные» *Lied*. Не случайно в XVIII веке усилился интерес к художественным возможностям искусства варьирования и разработки известных источников, к выявлению в них новых выразительных свойств и созданию вместе с тем оптимально обобщённых в образном отношении музыкальных композиций.

Необычайная популярность композитора в Лондоне, а также интерес к своему фольклору определили успех канцонетт у англичан. Немало способствовали этому успеху и выбранные композитором стихи. Большинство из них принадлежало, как уже отмечалось, известной в то время поэтессе Энн Хантер. Именно ей, вдохновившей композитора на раскрытие углублённой в личный мир человеческой души, богатой эмоциями музыки, Гайдн и посвятил свой вокальный цикл.

В ответ Энн Хантер посвятила композитору своё благоговейное прощальное стихотворение – «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»)

*O tuneful voice I still deplore*      О, нежный звук,      уж ты затих?  
*Thy accents tho' which heard no more*      Милый голос звучал лишь  
МИГ ...  
*Still vibrate on my heart.*      Звучи в моей груди и слёзы в ней буди.

*In echo's cave I long to dwell*      Зачем не здесь волшебный грот,  
*And still to hear that sad farewell*      Где эхо целый день поёт  
*When we were forc'd to part!*      И нежный звук живёт!

*Bright eyes! O that the task were mine*      О, дай, судьба, мне каждый  
час  
*To guard the liquid fires that shine*      Ловить огонь горящих страстью  
глаз  
*And round your orbits play!*      Стеречь любви алтарь, как жрица в  
храме встарь!

*To watch them with a vestal's care*      Мой взор любовь в нём пробу-  
дил,  
*To feed with smiles a light so fair*      Той любви вечен пыл,  
*That it may ne'er decay.*      Той любви вечен пыл.

*Перевод Н. Мясоедова*

На эти стихи Гайдн написал одну из лучших своих канцонетт, которая была *позже* включена в сборник, как бы завершая этот цикл. Композитор положил это стихотворение на музыку с особой экспрессией, в повышенно эмоциональном тоне, прощаясь, как уже, отмечалось одновременно и с Энн Хантер, с которой композитора связывала тёплая дружба, и с милой его сердцу Англией.

Интересно, что за первым циклом в октябре 1795 года последовал второй, в котором одна песня была написана на текст Шекспира, а одна – на текст Метастазियो. Завершающую второй цикл песню, Гайдн первоначально написал на другой текст – «*Transport of Pleasure*» («Восторги наслаждения»), однако в ходе публикации текст был переделан и матрицы исправлены. Причиной тому, возможно, стало довольно откровенное содержание первоначального текста, которое могло компрометировать некую леди Абингдон, которой был посвящён второй гайдновский песенный цикл.

В то время как канцонетты стали популярны практически с момента их написания и неоднократно издавались (сам Гайдн часто исполнял их во время своего пребывания в Англии), две отдельно стоящие песни – «*The Spirit's Song*» («Песнь души») и «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»), странным образом, появились в печати только в начале XIX века – в 1801 и в 1806 годах соответственно. Возможно, содержание личного характера заставило композитора так долго медлить с изданием этих песен.

\* \* \*

Зрелость выражения, появившаяся в стилистике Гайдна под влиянием свежих лондонских впечатлений, явно наблюдается и в английских песнях. С одной стороны, это видно в использовании музыкального языка, присущего написанным в Лондоне сочинениям других жанров (в первую очередь, симфониям), с другой, в том, что композитор поднимает вокальный жанр на качественно иную ступень, находящуюся на пути, ведущую прямо к Шуберту.

На первый взгляд, внешние рамки не меняются: английские песни Гайдн написал для домашнего музицирования, для музыкантов-любителей, сочинив легко исполняемые мелодии и фортепианное сопровождение, которое без особых усилий могло играть с листа. Однако структура песен и их музыкальный материал значительно эволюционировали. Пожалуй, самое важное изменение заметно даже визуально в нотной записи.

В то время как немецкие песни записывались только на двух строках, так как вокальная партия всегда дублировалась в верхнем голосе фортепианной партии, в английских канцонеттах Гайдна потребовалась трёхстрочная нотная запись, в связи с большей мобильностью партии солиста. В большей части песен венского классика это разделение ограничивается ещё только несколькими короткими разделами, встречаясь главным образом в заключительных разделах с каденциями, а в наиболее новаторских песнях, по-видимому, сочинённых последними, такое разделение стабилизируется на более продолжительные разделы. Таковы, например, многие части песни «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!») и вторая часть «*The Spirit's Song*» («Песнь души»).

Следует отметить также, что фортепианная партия у первого из венских классиков становится всё более насыщенной, эпизодически предвосхищая Бетховена и Шуберта, содержит очень много элемен-

тов, имитирующих оркестровое звучание – таких, как частые унисонные ходы, характерные для струнных, терцовые и октавные ходы в мелодии, аккордовые репетиции и другие, которые значительно усиливают драматический эффект песен.

При этом в каждой песне инструментальное сопровождение со значительными вступлениями и заключениями получает довольно самостоятельную роль. Оно одновременно выполняет функцию обобщения, дополнения, комментирования вокальной партии, а также создаёт общий эмоциональный тон, настроение, изображает обстоятельства действия и даже выражает подтекст. Заметим, что этими своими чертами данные сочинения послужили одним из важных источников формирования характеристических, программно-изобразительных приёмов фортепианного письма, развитых впоследствии романтиками.

С этой точки зрения представляет интерес песня «*Fidelity*» («Верность»), в которой словесное поэтическое содержание с ключевой фразой «но если кончу путь земной и смерть придёт моя, и там, мой друг, в земле сырой, твоей останусь я» причудливо сплетается и едва ли не вступает в противоречие с изложением музыкального материала, основанным на «змееподобных» извивающихся хроматических мотивах, словно символизирующих мирозданье, полное дьявольских искушений. Напряжение парадокса усиливает «зависшая» на фермате интонация вопроса в партии фортепиано:

#### ПРИМЕР 14

The image shows a musical score for the song "Fidelity". It consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics in Russian and English. The middle staff is the piano accompaniment in G major, 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is the bass line. The piano accompaniment features a prominent chromatic descending line in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The lyrics are: "и там, мой друг, в зем - ле сы - рой, тво - ей о - ста - нусь" and "for in the world or in the tomb my heart is fix'd on".



Я, тво - ей о - ста - нуть я, о - ста - нуть я;  
 thee, my heart is fix'd on thee, is fix'd on thee,

Adagio Tempo I

и там, мой друг, взем - ле сы - рой, тво - ей, тво - ей о - ста - нуть  
 for in the world or in the tomb my heart, my heart is fix'd on

Таким образом, художественный образ этого вокального сочинения Гайдна оказывается сотканным из противоположностей.

Вот как характеризует эту канцонетту Т. Ливанова: «большая и патетическая, даже с некоторым инструментальным, “сонатным” размахом, со сменами тональностей, с движением от начального *f-moll* к *F-dur*, с сильной и драматической вокальной партией. Местами эта музыка предвосхищает романтическую лирику, в частности Шуберта, местами же – первую фортепианную сонату Бетховена» [59, 263]:

#### ПРИМЕР 15 Ф. Шуберт «Un glücklich bin ich»

[Allegretto]

Un - glücklich bin ich, a - ber treu, un - gluck - lich, a - ber treu.

ПРИМЕР 16 Л. Бетховен Фортепианная соната № 1



\* \* \*

Примечательно, что прекрасное в искусстве или красота идеала, согласно Гегелю, заключается в его неомраченном единстве, спокойствии и завершённости в самом себе. Для иного художественного мироощущения характерен отказ от подобного единства (когда искусство стремится постигнуть мир в его противоречивости, в становлении, изменении). Такое восприятие мироздания, свойственное Гайдну, улавливает во всяком бытии и стремится запечатлеть его противоречивость, двузначность, амбивалентность, художественно воплотить вечную незавершенность жизни. Неотъемлемый признак такого художественного мироощущения – сближение и обыгрывание взаимоисключающего, разнородного, высокого и низкого, серьезного и смешного, духовного и телесного.

Из множества примеров гайдновской диалектики упомянем наиболее яркий – такой, как, например, аллюзия на классический «мадригализм» в песне «*A pastoral Song*» («Пастораль»), фактура которой насыщена многочисленными изобразительными приёмами и контрастами – прерывистого ритма и сгущающихся непрерывных фигураций фортепиано, нисходящей (*catabasis*) и восходящей (*anabasis*) гаммы:

ПРИМЕР 17

|         |                        |
|---------|------------------------|
| - лей!" | Но ах! к че . му е .   |
| - на!   | Дав . но по . стыл мне |
| blue!   | For why she cries, sit |
| hear.   | And while I spin my    |

е со-вет, к че-му е-е со-вет!  
 бе-лый свет: у-вы, е-го уж нет!  
*still and weep, while o-thers dance and play?*  
*flaxen thread and sing my sim-ple lay.*

### ПРИМЕР 18

-сед! Я здесь, а он... е-го уж нет! У-  
 -way, a - last! I scarce can go or creep while  
 -way, the vil - lage seems a - sleep or dead: now

-шел Лю-бен со-сед!.. У-шел Лю-бен со-  
 Lu - bin is a - way, while Lu - bin is a -  
 Lu - bin is a - way, now Lu - bin is a -

Более того, столь характерная для творческого метода Гайдна драматургия «обмана», блестяще претворённая композитором в инструментальном творчестве, находит своё гениальное воплощение и в вокальной музыке, где используются различные остроумные приёмы изложения, поражающие неожиданностью. Очень часто после фортепианного вступления Гайдн несколькими штрихами безошибочно выделяет то необычную интонацию, то «странную» гармонию на слабой доле, то придаёт свой индивидуальный отпечаток самому из-

ложению музыкального материала, намеренно «повернув» его к шутке – в песнях «*She Never Told Her Love*» («От всех любовь тая...»), «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»), «*Piercing Eyes*» («Светлый взор»):

ПРИМЕР 19 «Светлый взор»

Интересно, что расположение четырнадцати канцонетт не следует хронологии их написания, оно очевидно является результатом сознательного планирования циклов, на основе возможной драматургии самостоятельной программы следующих песен: «*The Mermaid's song*» («Песня русалок»), «*Pleasing pain*» («Бодрость»), «*A pastoral Song*» («Пастораль»), «*Recollection*» («Воспоминание»), «*Fideliti*» («Верность»), «*Despair*» («Отчаяние»), «*O Tuneful voice*» («О, нежный звук!»), «*Sailor's Song*» («Песня моряка»), «*Content*» («Довольство малым»), «*Piercing Eyes*» («Светлый взор»), «*She Never Told Her Love*» («От всех любовь тая...»), «*Sympathy*» («Симпатия»), «*The Wanderer*» («Скиталец»), «*The Spirit's Song*» («Песнь души»). **Общая линия развития содержания циклов выражена в соотношении его частей, в выдержанном принципе контраста между номерами и в стилистическом единстве.**

В обоих циклах первые песни «*The Mermaid's Song*» («Песня русалок») и «*Sailor's Song*» («Песня моряка») – это пьесы в темпе *Alle-*

gretto, в размере 2/4, в народном характере с рефренной структурой к тому же с тождественным рефренным мотивом: «Follow, follow» и «Hurly, burly»:

ПРИМЕР 20

«Песня русалок»

отдохнуть тебя завет, тебя завет. Дай же, дай же руку  
 where the rocks of coral grow, of coral grow. Follow, follow, follow

мне, дай же, дай же руку мне! Там ко-  
 me, follow, follow, follow me! Come with

ПРИМЕР 21

«Песня моряка»

бой!  
 please. Море бурно!  
 Hur-ly bur-ly!

Море бурно, море бурно, море бурно!  
 Hur-ly bur-ly, hur-ly bur-ly, hur-ly bur-ly!

Третьи и пятые песни циклов – носят пасторальный характер, размер 6/8, написаны в темпе *Allegretto* (один раз – *Andante*) и из четырёх из них для трёх характерна склонная к полифоничности, иногда приближающаяся к квартетному стилю письма партия фортепианного сопровождения:

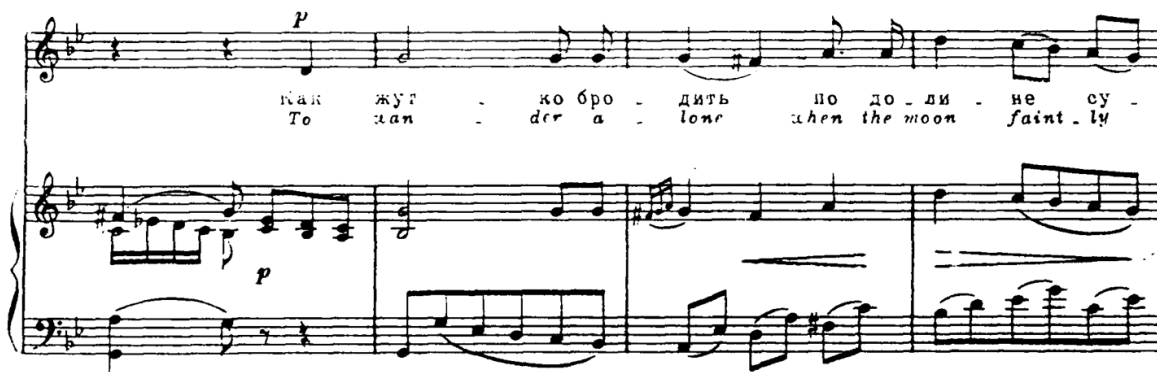
ПРИМЕР 22 «Бодрость»



Большинство песен чётной нумерации, напротив написаны в медленном темпе *Adagio* и характеризуются повышено хроматизированными гармониями, а также обрисовкой настроения, предвосхищающими Шуберта, в особенности в песне «*The Wanderer*» («Скиталец»):

ПРИМЕР 23

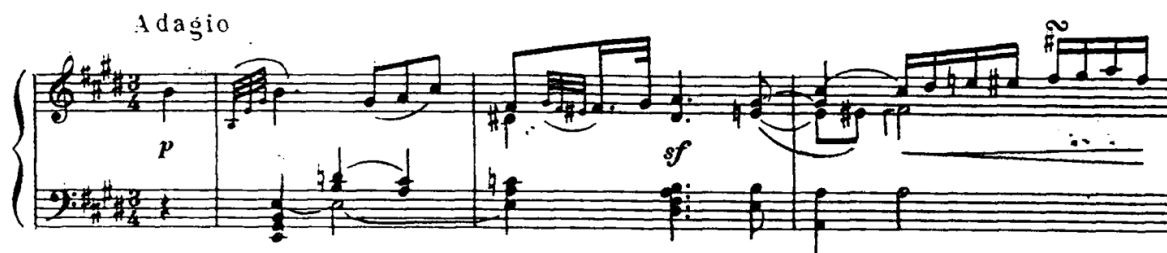




А также в «*She Never Told Her Love*» («От всех любовь тая...»), где идеал, предстоящий в форме любовного счастья сочетается с мотивами тоски и странствий, направленных на его поиски.

Помимо темпа и метра важным фактором, определяющим характер пьес, является, естественно, их тональность. Нельзя не заметить родство в характере изложения музыкального материала с патетическими оборотами в вокальных партиях широкого развёртывания, содержащих некоторые элементы почти ариозного пения, между двумя песнями оперного характера в тональности Ми мажор – «*Despair*» («Отчаяние») и «*Sympathy*» («Симпатия»):

ПРИМЕР 24 «Отчаяние»



1. To-  
1. The

- ска в гру-ди мо-ей жи-вет, - дав-но со-кры-тый тяж-кий гнет. Помочь то-  
an-guish of my bur-sting heart till now my tongue hath ne'er be-tray'd, till now my

ПРИМЕР 25

«Симпатия»

Andante

*mf* *sf* *legg.*



(p)  
 O,  
 In  
 как же я люблю тебя! Мой друг, как счастливы  
 thee I bear so dear a part, by love so firm, so

Поразительная простота и ясность мелоса, типичные для инструментальной музыки композитора, характерны и для его вокального творчества. Ещё А. Дис очень метко определил характер музыки Й. Гайдна как «художественную доступность или художественную полноту» [126, 202]. Наряду с тенденциями усовершенствования чистоты и рельефности фольклорных интонаций, мелодика гайдновских песен обнаруживает и тенденции некоторого приближения к музыкальному языку романтиков.

Достаточно приметным фактором, как уже отмечалось, является проявление черт предромантической гармонии, сильно развитой впоследствии Бетховеном. Таковы энгармонизмы, побочные септаккорды, большие нонаккорды. Характерный пример колористического применения нонаккорда содержится, например, всё в той же песне «*Despair*» («Отчаяние»). Таким образом, традиция разрешения ноны большого нонаккорда доминанты до появления тоники скачком на чистую квинту вниз была заложена ещё до Шуберта:

ПРИМЕР 26

«Отчаяние»

е возь-му в мо-ги-лу я, ку-да уж смерть влечет ме-ня.  
*- pair at length re- veals the smart, des- pair at length re-veals the smart;*

О смерть, о смерть, о смерть, я твой! Приди за мной!  
*no time can cure, no hope can aid, no hope can aid.*

Важные новшества заключены и в обращении композитора с поэтическим текстом. Проблему согласования развития музыкальных образов с развитием образов поэтических Гайдн решает, с одной стороны, за счёт преобразования поэтической структуры или отдельных её элементов, с другой – посредством подчинения в возможных пределах музыкального развития поэтической структуре. В результате в большинстве песен цикла можно встретить самые различные модели формообразования, – от слегка варьированной строфической структуры до совершенно пересочинённой.

Особого внимания заслуживают введённые Гайдном повторы ключевых смысловых единиц поэтического текста. Так, в «*Sailor's Song*» («Песне моряка») повторяются эмоционально насыщенным голосом на выдержанных звуках и в сопровождении торжественных аккордов строки текста, в которых воспевается «слава Британии»:

ПРИМЕР 27

гроз-ный хор: мы всем вра-гам да-дим от-пор!  
*loud-ly speak'stis Bri-tains Glo-ry we main-tain,*

Одна из основных функций повторов текста в песне, как известно, связана с расширением словесной основы, обеспечивающим возможность более протяжённого музыкального развития. Ведь для выражения содержания, отвечающего стихотворению, музыке нередко требуется больше времени, чем поэзии. Примечательно, что повторы поэтического текста – повторы различных по «масштабам» единиц, начиная от строфы и кончая отдельным словом, широко использовал в своём песенном творчестве Шуберт. Так, например, в песне Миньоны «Тот, кто страдал, поймёт» (1826) из романа Гёте «Годы ученья Вильгельма Мейстера» основная мысль содержится в двух начальных строках стихотворения, возвращающихся в конце. Для достигшего полной зрелости романтика было особенно ценным музыкальное обобщение в целостной закруглённой мелодии, для чего Шуберт повторяет «узловые» строки.

Помимо многих решений, подсказанных текстом, Гайдн, как отмечалось, часто переделывал текст в соответствии со своими музыкальными представлениями. Например, из трёх стихотворных строф «*The Spirit's Song*» («Песнь души») композитор создаёт большую, репризную, трёхчастную структуру таким образом, что в конце канцонетты варьировано повторяет музыку первой части, а в качестве средней части выступают вторая и третья строфы в разных тональностях – Ля-бемоль мажор и Си-бемоль мажор, имеющие одинаковую мелодику.

Следовательно, вокальная музыка Гайдна отличается довольно сложными взаимоотношениями текста и музыки как в «плане содержания», так и в «плане выражения». Обыденное представление, будто

музыка углубляет текст и раскрывает его содержание, не отражает в полной мере сущности этих взаимоотношений. В действительности музыка вносит своё собственное содержание. Так, текст и музыка в вокальном творчестве Гайдна реализуют сложный диалектический процесс и оказываются элементами новой системы.

Таким образом, камерно-вокальное наследие Й. Гайдна, как и инструментальное, целиком обращено вперёд. Оно необычайно плодотворно, восходит к новым вершинам, где найдут своё выражение гайдновские творческие принципы и прорастут посеянные им зёрна романтизма.

Обратившись к жанрам вокальной музыки, Гайдн не только упрочил собственную славу в Англии, но и создал известную традицию у себя на родине, где её продолжил Бетховен, а затем композиторы нового времени, эпохи романтизма. Так что песенное искусство Шуберта во всех компонентах, включая мелодику, гармонию, трактовку фортепианной партии, принципы формообразования, обнаруживает не только новаторский характер, но и, прежде всего, глубокую почвенность. Новое же в музыкальном языке композиторов-романтиков связано не столько с применением каких-либо не апробированных ранее средств музыкальной выразительности, сколько с переосмыслением приёмов, которые были известны прежде и успешно использовались композиторами-классиками, предшественниками Шуберта и прежде всего Гайдном.

Следовательно, путь лирической песни, представленный в творчестве венского классика, весьма плодотворен. Камерно-вокальные сочинения великого венца значительно превосходили произведения его современников-песенников по выразительности и ценности музыкального содержания и по технической зрелости. Композитор силой своего гения преодолел скромные рамки бытовой лирики, условность салонной поэзии через приобщение её к завоеваниям своего собственного стиля. Й. Гайдн, с одной стороны, впитал в своё творчество многое из того ценного, что было до него, с другой – дал мощные импульсы для будущего, для многих последующих композиторов. Но, конечно, в центре между этими «полюсами» находятся произведения самого Йозефа Гайдна. Так настоящее соединяется с прошедшим и будущим.

### *Литература*

1. *Аберт А.* В.А.Моцарт. Ч. 1., кн. 1.– М.: Музыка, 1978. – 534 с.

2. *Аберт А. В.А. Моцарт. Ч. 1., кн. 2.* – М.: Музыка, 1978. – 638 с.
3. *Аберт А. В.А. Моцарт. Ч. 2., кн. 1.* – М.: Музыка, 1980. – 518 с.
4. *Аберт А. В.А. Моцарт. Ч. 2., кн. 2.* – М.: Музыка, 1985. – 568 с.
5. *Альшванг А. Венские классики. Гайдн, Моцарт, Бетховен.* – М.: Музыка, 1945. – С. 22-56.
6. *Альшванг А. Й. Гайдн.* – М.: Музыка, 1982. – С. 14-48.
7. *Альшванг А. Йозеф Гайдн // Избранные сочинения. Т.2.* – М.: Музыка, 1965. – С. 5-34.
8. *Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества.* – М.: Музыка, 1966. – 630 с.
9. *Альшванг А. Моцарт // Избранные сочинения. Т.2.* – М.: Музыка, 1965. – С. 35 - 41.
10. *Арановский М. Мышление, язык, семантика. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления.* – М.: Музыка, 1974. – С. 34-41.
11. *Асафьев Б. Моцарт.* – П.: Музыкальный сектор, 1922. – С. 43-69.
12. *Асафьев Б. Евгений Онегин: лирические сцены П.И. Чайковского.* – М.-Л., 1944. – С.10.
13. *Асафьев Б. Бетховен (1827-1927). Опыт характеристики // Асафьев Б. Избранные труды: В 5 т. Т. 5.* – М.: Изд. АН СССР, 1955. – С. 382-403.
14. *Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.* – М.-Л.: Музгиз, 1971. – С.300-355.
15. *Асафьев Б. Наследие Бетховена // Избранные труды. Т.4.* – М.: изд-во Академ. наук СССР, 1955. – С. 404-406.
16. *Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке.* – Л.: Музыка, 1981. – 215 с.
17. *Асмус В. Музыкальная эстетика философского романтизма // Сов. Музыка. 1934. № 1.* – С. 39-48.
18. *Афанасьев Л. Поэзия и музыка. Кн. 2.* – Орёл.: Научна книга, 1990. – 205с.
19. *Багадуров В. От редакции // Гайдн Й. Песни: Для голоса и фортепиано / Под ред. В.Багадурова.* – М.-Л.: Музгиз, 1941. – С.3-4.
20. *Баттерворт Н. Гайдн (Иллюстрированные Биографии Великих Музыкантов) / Нейл Баттерворт; пер. с англ. [А. Н. Виноградовой].* – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 157 с.

21. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
22. *Бобровский В.* Статьи. Исследования. – М.: Сов. Композитор, 1988. – 293 с.
23. *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
24. *Васина-Гроссман В.* Вокальные формы. – М.: Музыка, 1960. – С. 22-49.
25. *Васина-Гроссман В.* Романтическая песня XIX века. – М.: Музыка, 1966. – С. 29-36.
26. *Васина-Гроссман В.* Песни (Бетховена) // Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен: Учебное пособие. – М.: Музыка, 1967. – С. 389-404.
27. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 1-3. – М.: Музыка, 1972-1978. – С. 17-22.
28. *Вульфийус П.* Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта. – М.: Музыка, 1974. – С. 13-45.
29. *Вульфийус П.* Творчество Шуберта. Песни // Музыка Австрии и Германии. Кн. 1. – М.: Музыка, 1975. – С. 28-59.
30. *Вульфийус П.* Франц Шуберт. Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1983. – С. 16-89.
31. Гайдн. Бетховен. Песни [Звукозапись] / Гайдн. Бетховен; исп. В. Козырева. – М.: Мелодия, 1982.
32. Гайдн. Английские канцонетты [Звукозапись] / Гайдн; исп. Г. Писаренко, инструм. ансамбль – дир. Ю. Николаевский. – М.: Мелодия, 1984.
33. *Гивенталь И. К. В.* Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт [Текст]: учеб. для вузов / *И. Гивенталь, Л. Щукина-Гингольд.* – М.: Музыка, 1984. – 480 с.
34. *Гусева А.* Песни Бетховена на стихи Гёте: четыре версии или вокальный цикл? // Гёте и музыка: Сб. статей к 250-летию со дня рождения поэта. – СПб.: СПбГК им. Н. Римского-Корсакова, 2004. – С. 77-89.
35. Восприятие музыки [Текст]: сборник статей. – М.: Музыка, 1980. – 256 с.
36. *Демченко А.* Йозеф Гайдн. – Саратов: Научная книга, 2007. – 124 с.

37. *Демченко А.* Перспективы музыкально-исторического анализа // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия. – Астрахань: изд-во Астраханской гос. консерватории, 2001. – С. 3-17.

38. *Дис А.* История жизни Йозефа Гайдна. – М.: Классика – XXI, 2001. – 167 с.

39. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. – М.: Музыка, 1983. – С. 3-77.

40. *Звонов Г., Розинкин А.* Вольфганг Амадей Моцарт: Аннотированный каталог сочинений. – М.: Композитор, 2005. – 272 с.

41. *Иваненко Т.* Песни Моцарта. К вопросу исполнительской интерпретации // III Серебряковские чтения: Материалы научно-практической конференции: В 3 кн. Кн. 3. – Волгоград: ВМИИ им. П.Серебрякова, 2006. – с. 61-64.

42. *Кадочников В.* Черты симфонизма в поздних вокально-инструментальных сочинениях Й. Гайдна. Автореф. дисс... канд. иск. – Л., 1989. – 21 с.

43. *Кенигсберг А.* Людвиг ван Бетховен. Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Музыка, 1970. – 91с.

44. *Кириллина Л.* Гёте в духовной жизни Бетховена // Гётевские чтения. 1993. Сб. Статей. – М.: Наука, 1994. – С. 145-158.

45. *Кирина К.* Мажоро-минор у венских классиков и Шуберта // Искусство и иностранные языки. Вып.2. – Алма-Ата, 1966. – С. 2-22.

46. *Климовицкий А.* О творческом процессе Бетховена. – Л.: Музыка, 1979. – С. 14-48.

47. *Коврига Г.* Сквозная форма в песнях Шуберта // Вопросы музыкальной формы. Вып.2. – М.: Музыка, 1972. – С. 23-36.

48. *Конен В.* Шуберт. – 2-е доп. изд. – М.: Музыка, 1959. – С.33-58.

49. *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975. – 480 с.

50. *Конен В.* История зарубежной музыки [Текст]: учеб. для муз. вузов в 5-ти вып. – 7-е изд., перераб. и доп. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века.– М.: Музыка, 1989. – 534 с.

51. *Кремлев Ю.* Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – М.: Музыка, 1972. – 318 с.

52. *Кулаковский Л.* Песня, её язык, структура, судьбы. – М.: Музыка, 1962. – С. 12-55.

53. *Лаврентьева И.* Вариантность и вариантыные формы в песенных циклах Шуберта // От Люли до наших дней. – М.: Музыка, 1967. – с. 35-46.
54. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – С. 13-49.
55. *Левик Б.* История зарубежной музыки [Текст]: учеб. для исполнит. фак. консерваторий. – М.: Музгиз, 1961. – Вып. 2: Вторая половина XVIII века. – 295 с.
56. *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII в. – М-Л., Музгиз, 1939. – 519 с.
57. *Ливанова Т.* Западноевропейская музыка XVII-XVIII вв. в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 328 с.
58. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года [Текст]: учеб. для теорет.-композит. фак. муз. вузов в 2 т. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1983. – Т. 2: XVIII век. – 669 с.
59. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Кн. 2. От Баха к Моцарту. – М.: Музыка, 1987. – С. 322.
60. *Луцкер П.* Классицизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 3. – С. 21-23.
61. Людвиг Ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство [Текст]: сб. статей к 200-летию со дня рождения. – Л.: Музыка, 1970. – С. 34-56.
62. *Мазель Л.* О мелодии. – М.: Музыка, 1952. – С.3-28.
63. *Мазель Л.* Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
64. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. композитор, 1978. – С. 16-28.
65. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – С. 80-136.
66. *Медушевский В.* Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 100-185.
67. *Мещерякова Н.* Камерный вокально-инструментальный театр Моцарта и Прокофьева // Моцарт – Прокофьев [Текст]: тез. докл. Всесоюз. науч. конф. – Ростов н/Д.: изд-во муз.-пед. ин-т, 1992. – С. 79-83.
68. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII, XVIII веков [Текст]: учебник для вузов. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
69. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 83 с.



70. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
71. *Николаева Н.* Бетховен и романтизм // Советская музыка. 1960. № 4. – С. 44-56.
72. *Новак Л.* Йозеф Гайдн. Жизнь, творчество, историческое значение. – М.: Музыка, 1973 – 447 с.
73. *Петри Э.* Моцарт «Тоска по весне» (Путешествие маленького шедевра в пространстве и времени) // Моцарт в России: Сб. статей. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2007. – с. 38-41.
74. *Порфирьева А.* Песни Моцарта // Музыкальная классика и современность: Вопросы истории и эстетики: Сб. научных трудов. – Л.: ЛГИТМи К, 1983. – С. 73-93.
75. *Протопопов В.* История полифонии в её важнейших явлениях // Западноевропейская классика XVIII-XIX веков. – М.: Музыка, 1965. – С. 3-49.
76. *Протопопов В.* Полифония Й.Гайдна // История полифонии. Вып. 3. – М.: Музыка, 1970. – С. 319-395.
77. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы Бетховена. – М.: Музыка, 1970. – С. 45-68.
78. *Рабинович А.* Гайдн. – М.: Музыкальный сектор, 1930. – 35 с.
79. *Рагс Ю.* Теоретическое музыкознание. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – 63 с.
80. *Роллан Р.* Моцарт. – Собр. муз-историч. соч., т. 4. – М.: Гос.муз.издат, 1938. – С. 47-112.
81. *Роллан Р.* Бетховен. Великие творческие эпохи. – Собр. соч. в 14 томах, т. 7. – М.: Музыка, 1957. – С. 66-98.
82. *Русская книга о Бетховене* // История русской музыки в исследованиях и материалах. Т.4. – М.: Музыкальный сектор, 1927. – С. 45-77.
83. *Ручьевская Е, Широкова В.* Анализ вокальных произведений [Текст]: учеб. пособие для вузов. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
84. *Ручьевская Е.* Классическая музыкальная форма [Текст]: учебник по анализу. – Спб.: Композитор, 1998. – 268с.
85. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 159с.
86. *Саква К. В.А.* Моцарт. Песни – изд. 2-е исп. [Текст]: предисловие к нотному изданию. – М.: Музыка, 1975. – С. 3-7.

87. Семантика музыкального языка [Текст]: материалы науч. междунар. конф. 22-28 февр. 2002. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – 283 с.
88. Серов А. Избранные статьи. Т.1-2. – М.: Музыка, 1950-57. – С. 63-125; 14-98.
89. Серов А. Музыкальная хроника // Критические статьи. Т.1. – М.: Музыка, 1980. – С. 392.
90. Серов А. Первый и второй концерты Музыкального общества // Критические статьи. Т.1. – М.: Музыка, 1980. – С. 530.
91. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1958. – С. 22-69.
92. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
93. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
94. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Исторические этюды. Т.1. – Л.: Музыка, 1963. – С. 14-28.
95. Сохор А. Теория музыкальных жанров // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 12-54.
96. Способин И., Евсеев С., Дубовский И. Практический курс гармонии. – М.: Музыка, 1935. – С. 23-67.
97. Способин И. Лекции по курсу гармонии. – М.: Музыка, 1969. – С. 179.
98. Стачинский В. Феномен парадоксальной двойственности в музыке и других видах искусства / к проблеме специфики художественного содержания. Автореф. дисс. канд. иск. – М., 1993. – 19 с.
99. Стендаль А.М.Б. Письма о прославленном композиторе Гайдне. Т.8. – М.: Музыка, 1988. – 640 с.
100. Степанова И. Слово и музыка: диалектика семантических связей. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
101. Тюлин Ю. О произведениях Бетховена последнего периода [Текст]: сб. статей // Бетховен. Вып. 1. – М.: Музыка, 1971. – С. 23-39.
102. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации // Музыкальная фактура. – М.: Музыка, 1976. – С. 45-102.
103. Улыбышев А. Новая биография Моцарта, пер. с франц. – М.: 1890-92. – С. 34-99.
104. Фишман Н. Предисловие // Бетховен Л. Песни разных народов: Для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. – М.: Музгиз, 1959. – С. 3-8.

105. *Фишман Н.* Этюды и очерки по бетховениане. – М.: Музыка, 1982. – С. 22-87.
106. *Холопов Ю.* Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 17-48.
107. *Холопова В.* Музыка как вид искусства. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – 260 с.
108. *Хохлов Ю.* Песни Шуберта: черты стиля. – М.: Музыка, 1987. – 302 с.
109. *Хохлов Ю.* Красота и правда выражения. О песнях Моцарта // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 189-193.
110. *Хохлов Ю.* Строфическая песня и её развитие от Глюка к Шуберту. – М.: Куншт, 1997. – 402 с.
111. *Хохлов Ю.* Песенный цикл Бетховена «К далёкой возлюбленной» // Оркестр. – М.: МГК, 2002. – С. 143-158.
112. *Хохлов Ю.* Песни Моцарта // Музыкальная академия. – 2006. – № 4. – С.214-227.
113. *Хохловкина А.* Вокальная лирика Бетховена // Вопросы музыкознания. Т. 2. – М.: гос. муз. издат, 1956. – С. 562-605.
114. *Цуккерман В.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. – С. 25-79.
115. *Чичерин Г.* В.А.Моцарт. Исследовательский этюд. – Л.: Музыка, 1987. – С. 3-76.
116. *Шиллер Ф.* Собр. соч. Т.6.– М.: Научная литература, 1957. – С. 36-79.
117. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. – М.: Музыка, 1977. – С. 355-357.
118. *Юренева Н.* Высшее и вечное в искусстве – правда (Заметки о камерном пении) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методики // Материалы научно-практической конференции: Вып. 1. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. – С. 116-122.
119. *Юфорова З.* Венская классическая школа и Шуберт // Шуберт и шубертианство [Текст]: сб. материалов науч. музыковед. симпоз. / Сост. Ганзбург Г.И.– Харьков, изд-во ин-т музыкознания, 1994. – С. 68-77.
120. *Agresti V.* Breve storia del lied // Rassegna musicale curci. 1993. N 2. – P. 33 - 36.

121. *Ballin E.* Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern W.A.Mozarts, Kassel u.a., 1984. S.142.
122. *Beer A.* Zur Geschichte der Veröffentlichung und zur Rezeption von Beethovens Liedern op. 52 // Musikforschung. 1994. N 2. – S. 61.
123. *Capell R.* Schubert's songs. 2d ed. – London, 1957.
124. *Cooper B.* [Recensio] // Music and Letters. 1995. - Vol. 76, N 3. – P. 447 - 450. – Rec. ad op.: Weber-Bockholdt P. Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. - Munich, 1994. - 294 p.
125. *Dies A.* Chr. Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. – DDR, Berlin. – S. 202.
126. *Dürr W.* Schubert's song and their poetry: Reflections on poetic aspects of song composition // Schubert studies: Problems of style and chronology. Ed. By E.Badura-Skoda and P. Branscombe. – Cambridge, 1982.
127. *Friedländer M.* Das deutsche Lied. I. – Leipzig, 1902. – S. 46, 326; II. – S. 164.
128. *Gallotta B.* La liederistica mozartiana // Rassegna musicale curci. 1994. N 2. – P. 14-19.
129. *Gramit D.* [Recensio] // Music and Letters. 1995. – Vol. 76, N 4. – P. 625 - 627. – Rec. ad op.: Gorrell L. The Nineteenth-century German lied. – Portland, 1994. – 398 p.
130. *Griesinger G.* Biographische Notizen über Joseph Haydn. – Leipzig, 1810. – S. 118.
131. *Haydn J.* English Canzonettas // [Audio] J. Haydn, pef. soprano – Adrienne Csencery. Annotashen Udit Peteri. – Hangary, 1982.
132. *Hoboken A.* Joseph Haydn : Thematisch-bibliogr. Werkverz / Zugest. von Anthony van Hoboken. – Mainz : Schott's Söhne, 1978.
133. *Holmes E.* The Life of Mozart. – London, 1878. – P. 100-316.
134. *Jacob H.* Joseph Haydn. His arts, times and glory. – Leipzig, 1950.
135. *Jolizza W.* Das Lied und seine Geschichte. Wien und Leipzig 1910, S. 324.
136. *Kelli M.* Reminiscences. – London, 1826. – P. 83-240.
137. *Kirnberger I.* Die Kunst der reinen Satzes in der Musik. Bd. 1, 2. – Berlin, 1773.
138. *Komorczynski E.* Em. Schikaneder. – Wien, 1901. – S. 3-6.
139. *Kretschmar H.* Geschichte des neueren deutschen Liedes von Albert bis Zelter. I. – Leipzig, 1911. – S. 185.

140. *Kuster K.* [Recensio] // Musikforschung. 1997. N 1. – S. 122.  
Rec. ad op.: Weber-Bockholdt P. Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. – München, 1994. – 294 S.: Notenbeisp.
141. *Landon H. C. Robbins* Haydn: chronicle a works : [in 5 vol.] / H.C. Robbins Landon. – London, Thames a Hudson, cop. 1976-1994.
142. *Lert E.* Mozart and d. Theater. – Wien, 1982. – S. 38.
143. *Mersmann H.* Die Kammermusic. Bd. 1. – Leipzig, 1933. – S. 185-221.
144. *Moser H.* Mozart als Liederkomponist / Österreichische Musikzeitschrift. 11. Jahrgang, Helf 3, März 1956. S.90.
145. *Muller H.* Franz Xaver Mozarts Holty-Vertonungen und ihr kompositorisches Umfeld // Acta Mozartiana. 1998. H. 3/4. – S. 59-77.
146. *Nowak L.* Joseph Haydn. Leben, Bedeutung und Werk. – Wien, 1959.
147. *Petzold R.* Joseph Haydn. Sein Leben in Bildern. – Leipzig, 1959.
148. *Pirckmayer F.* «Über Music und Theatre am Salzburger Hofe, 1762 bis 1775». – Salzburg, 1886.
149. *Porter E.* Schubert's song technique. – London, 1961.
150. *Riemann H.* Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts, «Denkmäler der Tonkunst in Bayern», 1915. – Jahrg.16.
151. *Rowen R.* Early chamber music. – N.Y., 1949.
152. *Schneider K.* Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung... – Leipzig, 1865. S. 82-92.
153. *Seeger H.* Joseph Haydn. – Leipzig, 1961.
154. *Solvik M.* Lieder geselligen Spiel // Österreichische Musikzeitschrift. 1998. N 1. – S. 31 - 39: Not.
155. *Somfai L.* Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. – Budapest, 1966. – S. 16.
156. *Spitta Ph.* Musikgeschichtliche Aufsätze, 1984. – S. 431
157. *Steane J.* Between the lines // Musical Times. 1997. N 1853. – P. 31-33. – Rec. ad op.: Krowitt E.F. The Lied: Mirror of late Romanticism. – New Haven; London, 1996. – 323 p.
158. *Sutcliffe W.D.* [Recensio] // Music and Letters. – 2000. Vol. 81, N 4. – P. 620 - 624. – Rec. ad op.: Haydn, Mozart and Beethoven: Studies in the music of classical period: Essays in honor of Alan Tyson Ed. Brandenburg S. – Oxford, 1998. – 318 p.

159. *Weber-Bockholdt P.* [Recensio] // Musikforschung. 1996. N 2. – S. 202 - 203. – Rec. ad op.: Cooper B. Beethoven's Folksong Setting: Chronology, Sources, Style. – Oxford, 1994. XII. – 270 S.: Notenbeisp.

160. *Werba E.* Das Mozart-Lied in der Aufführungspraxis der Gegenwart / Österreichische Musikzeitschrift, 1967, Helf 8. S.455.

161. *Zeman H.* Sendung von Schubert aus Wien, von meinen Liedern Compositionen: Gedichte Goethes im Liedschaffen Beethovens und Schuberts // Österreichische Musikzeitschrift. 1999. № 3. – S. 4-15.

*Григорий Ганзбург (Украина)*

## **Песенный театр Роберта Шумана**

*Памяти моего отца, музыканта и педагога  
Израиля Григорьевича Ганзбурга (1923–1995)*

Проблемы, связанные с *пониманием* произведений Роберта Шумана, начались еще при его жизни. Как известно, композиторы бывают традиционалистами и новаторами, а новаторы, в свою очередь, — умеренными и радикальными. Они проживают свою творческую жизнь по-разному. Традиционалист — более комфортно, его стиль легко и без сопротивления воспринимается публикой. Новаторы, наоборот, проживают свой век достаточно тяжело, часто остаются отвергнутыми и непризнанными при жизни.

Шуман относится к числу радикальных новаторов (наряду с Г. Берлиозом, М. Мусоргским, Д. Шостаковичем...). Такие композиторы, как правило, сталкиваются со стойким непониманием и неприятием их музыки значительной частью публики, слышат насмешки и несправедливые упреки, переживают тяжелый психологический дискомфорт. Шуман все это испытал в полной мере, не раз он убеждался, что «не вписывается» во вкусовые стандарты большинства музыкантов и меломанов своей эпохи. Для обывателей он был известен лишь как муж знаменитой пианистки Клары Шуман; многие современники, всерьез интересующиеся искусством, признавали его в качестве авторитетного музыкального критика, но как композитор он так и не был оценен по достоинству.

Зато после смерти для радикального новатора, как правило, все «налаживается»: его объявляют великим, признают гением, произведения включаются в репертуар популярных исполнителей, публика готова любить его музыку, приходит признание и понимание...

Для Шумана действовал именно такой биографический сценарий. Но есть одна особенность. Когда после смерти радикального новатора наступает пора признания и все налаживается, у Шумана наладилось *не все*. Возникли серьезные диспропорции: одна часть его

наследия была оценена по достоинству, но другие важные части остались в тени и долгое время не находили понимания. Эти диспропорции отчасти сказываются по сей день, что и обусловило необходимость нашего исследования: оно должно способствовать лучшему пониманию спорных и неоднозначных явлений в творчестве Шумана.

Диспропорции в том, что *фортепианное* наследие композитора выдвинулось в центр внимания в ущерб вокальному, а *ранний* период творчества – в ущерб позднему. Настоящая работа, напротив, посвящена, тем сложным и малоизученным художественным явлениям, которые обнаруживаются в *вокальной* музыке *позднего* периода творчества.

Публикуя этот материал почти через 50 лет после начала работы над ним, я с благодарностью вспоминаю старших коллег, помогавших советом, консультациями, знакомившихся с моими статьями в рукописи, дававших рецензии и отзывы на мои работы, помогавших их обнародованию. Среди этих людей покойные музыковеды И. Н. Дубинин, Д. В. Житомирский, Г. А. Бортновская, О. В. Гусарова, Т. С. Кравцов, Н. А. Пирогова, Г. А. Тюменева, З. Б. Юферова, А. Д. Алексеев, А. А. Гозенпуд, О. Е. Левашова, С. С. Хивоянц, композиторы Д. Л. Клебанов, Л. Н. Булгаков, В. С. Бибик, литературоведы Б. Ф. Егоров, В. И. Глоцер, Л. Г. Фризман, издатель Г. А. Дубовис и ныне здравствующие М. Р. Черкашина-Губаренко Т. Б. Веркина, Е. Б. Белодубровский С. А. Фомичев, М. Ш. Файнштейн, А. И. Демченко.

\*\*\*

Склонность к театрализации — важнейшая особенность мышления Шумана. И проявлялась она не только в инструментализме, где возник «фортепианный театр» («Бабочки», «Карнавал» и др.). В молодые годы Шуман театрализовал даже музыкальную критику, которая без такого приема казалась ему скучной. Д. В. Житомирский назвал этот шумановский ход литературной мистификацией<sup>1</sup>, связанной с жизнью вымышленного общества (т. е. с персонажами-масками «Davidsbund'a»). «Давидсбюндлеры — пишет Житомирский, — почти всегда выступали под вымышленными, порою странно звучащими именами. Подобно литературным персонажам, они проявляли себя

---

<sup>1</sup> Житомирский Д. В. От редактора-составителя // Шуман Р. Письма. Т.1. — М., 1970. — С. 10.



как ярко индивидуализированные характеры и действовали в придуманных ситуациях».<sup>1</sup> Мистификацией называла этот прием и В. С. Галацкая.<sup>2</sup> Пожалуй, мистификация — здесь слово не самое точное и не вполне подходящее: Шуман, используя подписи вымышленных персонажей (Эвзебий, Флорестан, Раро и др.) отнюдь не стремился вводить читателя в заблуждение, делая все достаточно прозрачно.<sup>3</sup> (Ведь в предисловии к собранию своих статей, иронизируя, он прямо сказал о давидсбюндлерах как о «союзе, более чем тайном, а именно существовавшем только в голове его основателя»<sup>4</sup>.)

Как назвать те несвойственные обыденной журналистике драматургические приемы, которые Шуман применил в музыкальной критике? Это была *театрализация*, автор не мистифицировал публику, а создавал театральную условность: читатель в музыкальном журнале находил по существу *театральную пьесу*, основанную на полемике между несколькими *разнохарактерными персонажами*, все реплики которых были сочинены одним человеком. Спектакль по этой пьесе разыгрывается в воображении читателя, мысленно принявшего театральную *условность* (заданные автором правила интеллектуальной игры). Аналогичным образом Шуман «играл» и с читателями нот, когда в первом издании фортепианного цикла «Танцы давидсбюндлеров» (ор. 6, 1837 г.), напечатанном в Лейпциге под вымышленным именем, — для большинства пьес было указано авторство Флорестана или Эвзебия, или же их совместное авторство<sup>5</sup>.

Если считать правдой объяснение Шумана: «Флорестан и Эвзебий — это моя двойная натура, которую я хотел бы слить в одном человеке — Раро»<sup>6</sup>, то перед нами театр психологической драмы (чтобы не сказать «психоаналитический театр» и не вызвать тем самым ненужных здесь ассоциаций и терминологических сближений с фрейдизмом).

---

<sup>1</sup> Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М., 1964. — С. 193.

<sup>2</sup> См.: Галацкая В. С. Роберт Шуман. — М., 1956. — С. 21.

<sup>3</sup> По верному замечанию А. Г. Горнфельда, «настоящее искусство никогда не выдает себя за действительность. Иллюзия никогда не бывает его целью, но иногда бывает средством» (Горнфельд А. Г. Записные книжки. — ОР ГПБ. — Ф.211. — Ед. хр. 163. — Л. 28-об.)

<sup>4</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М., 1975. — С. 70.

<sup>5</sup> См.: Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 90 (применарий 48.).

<sup>6</sup> Шуман Р. Письма. Т.1. — М., 1970. — С. 264.

В театрализации жанров, далеких от театра, Шуман видел средство преодоления рутины. И этим своим постоянным желанием (и умением) все представлять в лицах, Шуман подобен Моцарту.

Почему же театральность мышления проявлялась у Шумана с такой настойчивостью именно вне театра и в нетеатральных жанрах? Причина названа в воспоминаниях И. Труна, где он обсуждает некоторую неуверенность Шумана в сфере *театральной* критики: «[...] в своих оценках театральной музыки мастер был робок, не уверен и не лишен предвзятости. Мир кулис, его жизнь и его публика были для него почти что сплошь неизвестными величинами, считать и рассчитывать с помощью которых он не умел. Этот мир абсолютно не соответствовал его тихим, глубоким и тонким симпатиям и настроениям». Далее, комментируя отрицательные отзывы Шумана о творчестве Дж. Мейербера, Трун говорит следующее: «То, что кажется неправильным и чрезмерным в его критике „Гугенотов“, в большей степени и по преимуществу возникло из его неприятия и незнания всего того, что принадлежит миру кулис и является сущностью театра. [...] Он не был человеком сцены! Он не имел понятия о театральном и о любящей театр публике»<sup>1</sup>. По существу о том же самом, то есть о нетеатральности как сугубой *несценичности* мышления Шумана говорил впоследствии и Б. В. Асафьев, с той особенностью, что он в значении слова «театральность» использовал слово «драматургичность»: «[...] Шуман — не драматургичен, его драматургические концепции обычно рыхлы и скорее лирически-напыщенны, чем действенны»<sup>2</sup>.

В стремлении и способности Шумана к созданию «театра вне театра» есть некоторая аналогия с Э. Т. А. Гофманом, об *органической театральности* которого Н. Я. Берковский пишет следующее: «[...] у Гофмана страсть к зрелищам, которые восприняты не физическим оком, а умственным. Он почти не писал текстов для сцены, но проза его — театр, созерцаемый духовно, театр невидимый и все же видимый»<sup>3</sup>.

У гениального человека даже негативные свойства (такие как недостаточное владение техникой сочинения для театральной сцены)

---

<sup>1</sup> Трун И. Воспоминание о Роберте Шумане // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 122-123.

<sup>2</sup> Глебов И. (Асафьев Б. В.) [Вступительная статья] // Шуман Р. Песни: Для голоса с фортепиано. Тетр. III. / Ред. П. Ламм. — М., 1933. — С. V.

<sup>3</sup> Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001. — С. 286.

оборачиваются позитивными последствиями. В ряде случаев, когда Шуман создает произведения не для театра (но при этом представляет все в лицах), театральность, проникая в нетеатральные жанры, приводит к их эволюции, перерождению и даже к рождению новых жанров.

Активность эволюционного изменения музыкальных жанров характерна для стадии становления и расцвета стиля, а стабильность и неизменность жанровых моделей — для стадии заката, упадка и разложения. Эта особенность соотношения стиля и жанра (стилевой стадильности и жанровой вариабельности) в равной мере относится и к глобальным стилям музыкально-исторических эпох, и к индивидуальным творческим стилям композиторов. В наследии авторов бывают четко видны 1) периоды освоения новых жанров, 2) периоды новаторского преобразования жанров и 3) периоды тиражирования уже существующей (ранее сложившейся) жанровой модели. Чем сильнее творческий спад, тем настойчивее и точнее воспроизводится жанровый шаблон<sup>1</sup>. И наоборот: признаком наивысшего творческого подъема является *жанрогенерирующая способность*.

Сам Шуман высказался об этом по крайней мере дважды. В рецензии 1838 года на квартет К. Деккера он между прочим замечает: «Никогда не творишь более свежо, чем когда начинаешь культивировать новый жанр»<sup>2</sup>. Несколько позднее, в рецензии 1839 года на этюды А. Гензельта он советует автору «обратиться к более высоким жанрам — к сонате, концерту — или создать собственные более крупные жанры». После чего формулирует причину, делающую обновление жанров необходимым для композитора: «Тот, кто вечно вращается в кругу одних и тех же форм и соотношений, тот застывает в какой-либо одной манере или становится филистером»<sup>3</sup>.

В случае с поздним творчеством Шумана выяснение вопроса о жанрогенерирующей способности приобретает принципиальный характер и полемическую заостренность. Это обусловлено существованием в науке противоположных мнений относительно динамики

---

<sup>1</sup> В. Мартынов высказал более радикальное мнение (к которому я не присоединяюсь) о том, что в повторении либо изменении шаблонов пролегает грань между некомпозитором и композитором. См.: Мартынов В. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002. — С. ..

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. II-А. — М.: Музыка, 1978. — С. 131.

<sup>3</sup> Там же. — С. 159-160.

творчества Шумана и бытованием разных представлений о его творческой биографии. Предметом разногласий стал как раз поздний период, традиционно (и на наш взгляд, ошибочно) трактуемый как деградация. Такое мнение, характерное, для авторов второй половины XIX века, сформулировано, например, Карлом Райнеке в публикации 1896 года: «[...] самые значительные его сочинения – ”Рай и Пери”, симфонии в В-dur, С-dur, d-moll, самые лучшие бессмертные его песни и самые удачные сочинения для фортепиано – он написал до ”Геновевы”, и даже самые преданные почитатели Шумана, к которым причисляю себя и я, не станут закрывать глаза на то, [что] в последних его творениях не найти ни прежних свежести и преизбытка идей, ни красоты формы, что так поражает нас в более ранних созданиях Шумана»<sup>1</sup>.

Это укоренившееся заблуждение после долгого господства в умах музыкантов и слушателей стало подвергаться критике, начиная с 30-х годов XX века и все более настойчиво ставится под сомнение в новейших работах о Шумане (Б. Р. Аппеля, Р. Каппа, М. Штрука, Г. Ноухауза, О. В. Лосевой, А. М. Меркулова и др.). Современную научную тенденцию в шумановедении О. В. Лосева описывает так: «[...] в литературе о Шумане начал формироваться новый подход к позднему периоду. Суть его заключалась в следующем: творчество этих лет свидетельствует не об упадке, а о глубоких изменениях стиля и эстетики Шумана, о его сознательном отходе от основных композиционных принципов и образных сфер ранних сочинений»<sup>2</sup>.

Данная научная тенденция уже стала отражаться также в действиях и высказываниях некоторых передовых музыкантов-исполнителей (показательно, например, мнение дирижера Дж. Далгата об опере «Геновева», которая, как он пишет, «по сей день совершенно незаслуженно числится у нас в ряду неудавшихся сочинений»<sup>3</sup>). Однако для основательного пересмотра старых подходов к поздней музыке Шумана необходимы новые весомые аргументы. Таковым должно стать доказательное утверждение об активной и сложной жанровой эволюции (в том числе — о театрализации жанров) не только на ранних этапах творчества Шумана (что общепри-

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 300.

<sup>2</sup> Там же. — С. 304.

<sup>3</sup> Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5.

знано и было вполне оценено уже в XIX веке<sup>1</sup>), но и в позднем периоде, что потребовало специального многолетнего исследования.

### **Пробелы и заблуждения в изучении творчества Шумана**

Творчество Роберта Шумана, недооценивавшееся при его жизни, казалось бы, обрело за последние полтора столетия такое признание, которое соответствует его ценности. Однако, при внимательном рассмотрении истории бытования произведений Шумана, а также нынешнего уровня его популярности и изученности, видно, что характер усвоения мировой и отечественной культурой разных частей наследия композитора не отвечает реальным пропорциям внутри этого наследия.

Стало, например, традиционным преимущественное внимание уделять произведениям раннего периода в ущерб полноте изучения поздних сочинений и связанных с ними особенностей творчества композитора. Это не только отдаляет профессионалов и публику от многих шумановских шедевров, но и снижает *общий уровень понимания* его искусства, если принять «положение Адорно относительно того, что только позднее творчество позволяет судить о ранге и значении мастера»<sup>2</sup> (или, вспомнить слова из древней притчи: «ценное слово выходит из морщинистых губ»<sup>3</sup>).

Мнение о принципиальном превосходстве позднего творчества над ранним косвенно высказывал и сам Шуман в критических разборах музыки других авторов. Например, в его рассуждениях о фортепианных этюдах И. Н. Гуммеля читаем: «Опытный, размышляющий автор пишет иные этюды чем молодой, фантазирующий. Тот знает накопленные силы, границы своих возможностей и целей, очерчивает свой круг и не выходит за его пределы. Этот же громоздит одно на другое, швыряет глыбу на глыбу, покуда он сам и с опасностью для жизни не дойдет до некоего геркулесового строения»<sup>4</sup>. В первом из-

---

<sup>1</sup> Л.Я.Левенсон, рассуждая об эволюции жанра сонаты, связанной с ее переходом из камерных жанров в концертные, писал: «Первый почин здесь принадлежит Шуману, назвавшему свою f-moll'ную сонату «концертом без оркестра». Такое же название можно было бы дать и его большой fis-moll'ной сонате». (Левенсон О.Я. В концертной зале: (Музыкальные фельетоны) 1878-1880. — М., 1880.)

<sup>2</sup> Рим В. Глубокая, прекрасная, великая // Сов. музыка. — 1985. — №2. — С. 101.

<sup>3</sup> Тиандер К.Ф. Притчи Одина (Hvambí) // Записки Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете. Вып. IV. — СПб., 1910. — С. 30.

<sup>4</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М.: Музыка, 1975. — С. 380.

дании статьи «Письма мечтателей»: «[...] молодые, как правило, предпочитают субъективно-характеристическое идеально-всеобщему.»<sup>1</sup> В статье 1841 года, когда ранние шедевры Шумана были уже созданы, он, тем не менее пишет следующее: «[...] еще никто не начинал готовым мастером, и даже самым способным лишь с годами открывается глубочайшая тайна нашего искусства, обеспечивающая ему безраздельную власть над сердцами»<sup>2</sup>. В письме к Кларе Шуман от 8 сентября 1843 г.: «В сущности верно, что с годами мы незаметно для себя становимся умнее даже в искусстве»<sup>3</sup>.

Сравнивая собственные сочинения разных лет, Шуман явно отдавал предпочтение поздним, это видно, в частности, по его высказыванию в письме к К. Д. Ван Бруйку от 10 мая 1852 г.: «[...] Вы даете уж слишком высокую оценку моим юношеским работам, например сонатам [...]. Если бы речь шла о моих более поздних и более крупных работах, о симфониях и хоровых композициях, то столь доброжелательное признание было бы — пусть не в полной мере, — но все же более оправданным. Я был бы рад, если бы Вы позднее могли познакомиться с этими работами зрелой поры [...]»<sup>4</sup>.

Перекося общественного внимания в пользу сочинений раннего периода и в ущерб позднему периоду шумановского творчества спровоцирован двумя факторами.

Первый из них — общий для судеб многих *активно эволюционировавших* композиторов. И Бетховен, и Лист, и Скрябин шире известны своими ранними вещами, чем поздними, поскольку многим претит (или остается непонятным) радикальное обновление их позднего стиля.

Показательна в этом отношении, например, дневниковая запись П. И. Чайковского от 20 сентября 1886 года: «В Бетховене я люблю средний период, иногда первый, но в сущности *ненавижу* последний, особенно последние квартеты. Есть тут *проблески*, — не больше. Остальное — хаос [...]»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. — С. 393.

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. II-Б. — М.: Музыка, 1979. — С. 35.

<sup>3</sup> Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 80.

<sup>4</sup> Там же. — С. 305.

<sup>5</sup> Чайковский П. И. Дневники / Подгот. к печати Ип. И. Чайковский. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н. Т. Жегина. — М.-Пг.: Гос. издат. Муз. сектор, 1923. — С. 212.

Предельно ясно демонстрирует ту же проблему и случай Скрябина, чей поздний стиль на десятилетия остался недоступным для понимания многих, даже высоко образованных музыкантов. (Например, А. К. Лядов, по достоверному свидетельству В. Г. Каратыгина, «Скрябина прямо обожал, но не всего... Первый и второй период скрябинского творчества приводили его в восхищение, но, начиная с "Прометей", вдохновения Скрябина возбуждали в Лядове недоумение и даже сомнение в здравии музыкального ума нашего новатора».<sup>1)</sup>

Второй фактор более специфичен: в сознании многих людей репутация Шумана пострадала из-за постигшего его перед смертью психического расстройства. В книге Антона Ноймайра «Музыка и медицина» (содержащей биографии композиторов, написанные врачом) сказано, о Шумане, что «его болезнь и смерть вызвали столько различных спекулятивных мнений, сколько еще не встречалось в отношении всех великих композиторов, кроме Моцарта»<sup>2</sup>.

Людей, не научившихся ценить и понимать поздний стиль Шумана, история его кончины в психиатрической лечебнице настораживает и наводит на мысль о том, что сам этот стиль был якобы проявлением душевной болезни композитора, из-за чего поздними произведениями они склонны пренебречь.

О том, что сведения о болезнях могут сложным образом влиять на профессиональную репутацию композиторов, известно на многих примерах. От распространения такого рода сведений (правдивых, полуправдивых или ложных) репутация человека может непоправимо пострадать как прижизненно, так и посмертно.

В свое время Бетховен не зря пытался скрывать от окружающих свою глухоту: как он и опасался, слушатели, непривычные к резкости звучания его поздних сочинений, приходили в недоумение и полагали, будто этот стиль стал результатом глухоты и отсутствия слухового самоконтроля. (Насколько такой взгляд был распространен и привычен, видно, например, по интервью, в котором А. Г. Рубинштейн подчеркнуто старался отмежеваться от такой, общепринятой тогда, точки зрения.<sup>3)</sup>

Репутацию Моцарта, который, как сегодня полагают медики, в конце жизни страдал психическим расстройством, сопровождаю-

---

<sup>1</sup> Каратыгин В. Г. Избранные статьи. — М.-Л.: Музыка, 1965. - С. 134.

<sup>2</sup> Ноймайр А. Роберт Шуман // Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. — С. 315.

<sup>3</sup> Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 1. — М.: Музыка, 1983. — С. 124-125.

щимся манией преследования, по существу, спасла романтическая легенда об отравлении. Не будь этой легенды, безумную смелость и новизну творческих идей композитора, казавшуюся его современникам странной и заметно снизившую прижизненный слушательский успех и популярность музыки Моцарта, — могли бы, не разобравшись, объявить просто безумием... Не забудем, что в те времена душевные болезни рассматривались как одержимость демонами, чертями, адскими духами, — со всеми вытекающими идеологическими (и репрессивными) последствиями такого «диагноза».

Репутацию Шумана никакая легенда не оберегала, наоборот, о протекании его болезни и о попытке самоубийства — было широко известно. Надо ли удивляться тому, что композитор, чья музыка всегда отличалась радикальным новаторством<sup>1</sup> и стиль которого резко менялся при переходе от раннего периода к последующим, — стал вызывать у многих музыкантов и слушателей определенное подозрение всякий раз, когда они не могли постичь его поздних опусов? Психическое здоровье или нездоровье Шумана стало даже специальным предметом общественного внимания, накопилась обширная литература (в том числе и научная — так называемая «патография Шумана»), где предсмертная болезнь композитора обсуждается не только в биографических, но также в медицинских и музыковедческих аспектах.

Бернхард Р. Аппель в статье «Можно ли услышать болезнь?» пишет о сложившейся ситуации следующее: «В конце XIX и в XX веке иные исполнители и историки музыки полагали, что распознают обусловленные болезнью недостатки не только в поздних композициях Шумана, но и в сочинениях среднего периода (с 1845 года). К примеру, симфонические и музыкально-драматические произведения упрекали в неясности формообразования, утомительных повторах, ритмических стереотипах и изъятиях оркестровки, обычно объясняя это постепенным ослаблением творческой силы. Мнимую помощь подобного рода оценки нашли в немалочисленных медико-психиатрических исследованиях. А поскольку и поныне диагнозы болезни Шумана ненадежны и противоречивы [...], споры вращаются в порочном круге аргументов: медики и психиатры, с одной стороны,

---

<sup>1</sup> А. М. Михайлов характеризовал творческую позицию Шумана как «крайний и непримиримый радикализм» (Михайлов А.М. Шуман // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 365.).



и историки музыки — с другой, ссылались на сомнительные, в конечном итоге, научные выводы друг друга.»<sup>1</sup>

Я придерживаюсь того убеждения, что творческий аппарат Шумана во все периоды его деятельности оставался здоров и невредим; обобщенно говоря, *талант не болеет, не стареет и не умирает*. (По классической формулировке Гете: «Всему наперекор вовек сохранен / Живой чекан, природой отчеканен».<sup>2</sup>) Сам Шуман в одной из своих музыкально-критических статей высказался об этом так: «Все человеческое в человеке и в художнике тоже подвержено времени и его влияниям, это относится и к голосу, и к красивой внешности. Но все, что выше этого, — душа, поэзия — сохраняются у любимцев Богов в неприкосновенной свежести во всех возрастах [...]».<sup>3</sup>

Показательна в этом отношении история d-moll'ного скрипичного концерта Шумана (WoO 1), сочиненного в 1853 году. Опробованные в нем новые композиторские решения оказались для своего времени чересчур непривычными и остались непоняты. По настоянию Клары Шуман, эта музыка никогда не должна была исполняться публично, в результате чего текст концерта не был вовремя обнародован. Он оставался недоступным для изучения вплоть до 1936 года, после чего был, наконец, обнародован и вызвал совершенно иную реакцию, нежели в XIX веке. (В этом событии для нас сейчас принципиально важен музыкально-исторический аспект, поэтому отставляем в стороне его политический шлейф, о котором достаточно определенно сказано в статье Бернхарда Р. Аппеля: «26 ноября 1937 года в контексте фашистской культурной политики премьеры Скрипичного концерта [Шумана], наконец, состоялась, и сочинение было фатальным образом “реабилитировано”: в качестве романтического скрипичного концерта “арийского” происхождения ему надлежало заменить собой Скрипичный концерт Мендельсона-Бартольди»<sup>4</sup>.)

По мнению Иегуди Менухина, «этот концерт — настоящий романтический и свежий Шуман, без какого-либо следа болезни [...], содержащиеся в нем гармонии, которые не могут удивить наш слух

---

<sup>1</sup> Аппель Б. Р. Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 161.

<sup>2</sup> Перевод С. С. Аверинцева.

<sup>3</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-Б. — М., 1979. — С. 23-24.

<sup>4</sup> Аппель Б. Р. Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 160.

сегодня, в то время [то есть при жизни композитора — Г. Г.] были неслыханными и могли быть неверно восприняты»<sup>1</sup>.

Людям XIX века (даже музыкантам такого ранга, как Клара Шуман, Иоахим и Брамс) не дано было предвидеть столь радикальные трансформации эстетического вкуса, которые, как мы теперь знаем, изменили отношение к позднему стилю Р. Шумана. Посмертная публикация (либо приостановка публикации) сочинений Шумана, «которая находилась, — как пишет Аппель, — под надзором Клары Шуман и согласовывалось в том числе с Брамсом и Иоахимом, основана, таким образом, на субъективных оценках»<sup>2</sup>. Тех, кто не учитывает логику сложной исторической эволюции музыкального восприятия, могут шокировать и даже возмущать слова, сказанные, например, Й. Брамсом в 1893 году: «Шуман [...] оставил после себя множество самой разной музыки, которую ни в коем случае не следует издавать, — вещи раннего и позднего периодов. Фрау Шуман еще несколько недель назад сожгла тетрадь его виолончельных пьес из опасения, что они будут изданы после ее смерти. Мне это крайне импонирует»<sup>3</sup>.

Из-за недостатка внимания к позднему стилю композитора может парадоксальным образом снижаться степень понимания и его ранних сочинений. Вещи времен становления автора вернее и отчетливее видятся в отсветах его последующих работ. Взгляд опытного наблюдателя, видевшего завершение стилевой эволюции композитора, способен ощущать в раннем его творчестве скрытые, еще неразвившиеся качества, замечать эмбриональные, потенциально важные глубинные тенденции. Чтобы ранняя музыка воздействовала в полную силу, ее нужно суметь правильно воспринять, а этому способствует навык восприятия более позднихopusов того же автора. На эту тему важные замечания высказал Ю. Я. Ищенко: «[...] когда мы рассматриваем ранние, „достилевые“ произведения композитора, чей стиль уже состоялся, мы замечаем гораздо больше общих черт между его ранними и зрелыми сочинениями, чем между его ранними сочи-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Ноймайр А. Роберт Шуман // Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. — С. 298.

<sup>2</sup> Аппель Б. Р. Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 161.

<sup>3</sup> «Люди почти никогда не проникают во внутреннюю суть моих вещей...»: Фрагменты из «Воспоминаний об Иоганнесе Брамсе» Рихарда Хейбергера // Музыкальная академия. — 1999. - №3. — С. 229.

нениями и музыкой композиторов, оказавших на него влияние в начальный период его творчества. Зрелая музыка композитора – гарант жизнеспособности его раннего творчества»<sup>1</sup>.

\* \* \*

Еще одна причина, по которой внимание музыкальной общественности в большей степени концентрируется на раннем периоде творчества Шумана, нежели на среднем и позднем, состоит в том, что большинство музыкантов, специально исследовавших его наследие, были по профилю своего образования пианистами. Это определяло их интересы и предпочтения, делало подход к изучаемому материалу, *фортепианоцентрическим*. (У Шумана имеется весьма нелицеприятное рассуждение об ограниченности, свойственной некоторым пианистам, его уместно здесь процитировать. «Приходится сожалеть, — пишет Шуман в 1841 году, — что большинство пианистов, в том числе даже образованных, не способны ни смотреть дальше того, ни судить о том, чего они не в силах одолеть собственными пальцами.»<sup>2</sup>)

Фортепианная музыка — сильная сторона *раннего* Шумана. Таким образом, *вокально-инструментальные* жанры, которыми силен поздний Шуман и которые составляют центральную часть его наследия позднего периода, выделялись периферийными вовсе не из-за их качества, а из-за избирательности и односторонности интересов авторов, писавших о Шумане. Поздний период попадал «в тень» уже не только из-за репутации композитора как душевнобольного, но также и из-за широко распространившегося фортепианоцентризма.

Действительно, Шуман в начале своего творческого пути был композитором фортепианным *по преимуществу*. Только за первые десять лет композиторской карьеры (1830-1839 гг.) им сочинены двадцать шесть фортепианных опусов первостепенного значения (Op. 1-23, 26-28), среди которых «Бабочки», «Интермеццо», «Танцы Давидсбюндлеров», Токката, «Карнавал», «Фантастические пьесы», «Симфонические этюды», «Детские сцены», «Крейслериана», «Фантазия», «Арабеска», две сонаты!

Длительное время практикуя сочинение почти исключительно фортепианной музыки, Шуман теоретически сознавал, что «нехоро-

---

<sup>1</sup> Ищенко Ю. Я. Моя гармония // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Збірка статей. – Київ, 2004. – С. 124.

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-Б. — М., 1979. — С. 27.

шо, когда человек приобретает слишком большую легкость в чем-нибудь одном»<sup>1</sup>. (Критикуя Шопена, Шуман высказался так же, как, вероятно, он думал и о собственном первом десятилетии композиторского творчества: «[...] все же деятельность его ограничена узким кругом фортепианной музыки; между тем по своим силам этот художник должен был бы достигнуть еще больших высот и оказать влияние на дальнейшее развитие всего нашего искусства в целом».<sup>2</sup>)

С годами у Шумана произошла кардинальная переориентация («фортепиано становится для меня слишком тесным»<sup>3</sup> — было сказано им еще в 1838 году, в разгар «фортепианного» периода композиторской карьеры). В определенный момент он весьма решительно и резко отошел от жанров фортепианной музыки в поисках иных жанров и форм, позволяющих полнее воплотить его новые творческие идеи. Такими формами стали для него многочастные вокально-инструментальные композиции.

Эта смена жанровых приоритетов произошла неожиданно даже для самого автора, который в 1839 году сказал, что «всю жизнь ставил вокальные сочинения *ниже* инструментальной музыки и никогда не считал их великим искусством»<sup>4</sup>. Выражение «всю жизнь» могло тогда означать лишь период до 29-летнего возраста. Впереди был 1840-й («год песен»), потом до 1854-го — годы преимущественно вокально-инструментальных жанров. Для историков музыки, знающих дальнейший ход событий, забавно звучит это «никогда» в устах 29-летнего композитора: ему еще неизвестно, каким он станет в следующих периодах жизни. Разумеется, чтобы преодолеть такое «никогда», композиторам приходится пройти через творческий кризис, а это, как правило, — излом, приводящий к неожиданной новизне<sup>5</sup>. Жанрово-стилевой кризис в творческой жизни художника подобен *смерти и воскрешению*.

Уже через несколько месяцев после процитированного высказывания, в письме к Г. А. Кеферштайну от 19 февраля 1840 года Шуман сообщает: «Пишу теперь только вещи для пения [...]. Едва ли я

---

<sup>1</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М., 1975. — С. 76.

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. II-Б. — М.: Музыка, 1979. — С. 49.

<sup>3</sup> Шуман Р. Письма. Т. 1. — М., 1970. — С. 347.

<sup>4</sup> Там же. — С. 488.

<sup>5</sup> См.: Ганзбург Г. И. Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия // Музыкальная академия [Москва]. — 2003. - №3. — С. 171-173.

смогу передать Вам, какое это наслаждение писать для голоса — по сравнению с сочинением для инструментов — и как во мне все волнуется и бурлит, когда я погружаюсь в работу.»<sup>1</sup> Из письма к невесте от 22 февраля того же года: «Ах, Клара, какое блаженство писать для пения; я давно нуждался в этом».<sup>2</sup> 4 мая 1840 г.: «Попытайся сочинить что-нибудь для пения, увидишь — это сделает тебя счастливой».<sup>3</sup> Позднее, 4 августа 1842 года он даст такой совет И. Г. Херцогу: «[...] в первую очередь пишите для *голоса*; это скорее всего двигает вперед и способствует внутреннему расцвету музыканта»<sup>4</sup>.

Метаморфоза, существенно и необратимо преобразившая отношение Шумана к вокальной музыке, демонстрирует кардинальную перемену в его музыкальной эстетике. Комментируя приведенное выше высокомерно-пренебрежительное шумановское высказывание 1839 года о вокальной музыке, Д. В. Житомирский указывает, что «[...] помимо личной склонности здесь действовал свойственный немецким романтикам начала века взгляд на иерархию искусств. [На] этой иерархической лестнице самое высокое место занимала музыка, а внутри ее рамок — музыка инструментальная, как наиболее способная возвыситься до мира духовного [...]. Шуман только повторял эту хорошо известную ему концепцию [...]»<sup>5</sup>. Продолжая эту мысль, мы должны признать, что меняя для себя жанровую иерархию и ставя вокальную музыку выше инструментальной, зрелый Шуман тем самым переходил на более самостоятельную эстетическую позицию (новую не только для него, но и для немецкого романтизма в целом).

Таким образом, перелом 1840 года произошел не на одном лишь уровне жанровых приоритетов, но коснулся общей иерархии искусств, став важной новостью и в шумановской композиторской практике, и в эстетических позициях немецкого музыкального романтизма как идейно-художественного направления.

После 1841 года у Шумана добавился новый для него способ сочинения музыки: до *opus*'а 50 (то есть до «Рая и Пери») он все сочинял за роялем, после этого — не все (о времени, когда стала происходить перемена способа сочинения, известно со слов самого Шума-

---

<sup>1</sup> Шуман Р. Письма. Т. 1. — М., 1970. — С. 543.

<sup>2</sup> Там же. — С. 544.

<sup>3</sup> Там же. — С. 558.

<sup>4</sup> Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 53.

<sup>5</sup> Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М., 1964. — С. 528.

на, зафиксированных в мемуарах В. Й. фон Василевского<sup>1</sup>). Это обстоятельство важно, поскольку отрыв от фортепианной клавиатуры при сочинении музыки уменьшает зависимость мышления от пианистической моторики и тем самым дополнительно способствует новизне и неординарности композиторских решений. Работать в первую очередь над вокальной музыкой и сочинять без фортепианной клавиатуры Шуман в последующие годы советовал более молодым композиторам, которые у него консультировались. Вот один из таких советов (в письме Шумана к К. Райнеке от 22. 01. 1846.): «Чтобы развить мелодическое чувство, самое лучшее – писать много вокальной музыки, писать для самостоятельного<sup>2</sup> хора, и вообще как можно больше изыскивать и сочинять внутренним слухом»<sup>3</sup>.

Шуман ценил, постоянно культивировал новизну и гордился ею: «Если Вы рассмотрите мои сочинения более пристально, — писал он Ф. Листу, — то Вы должны будете найти в них как раз достаточно большое разнообразие идей, ибо я всегда стремился к тому, чтобы в каждом из моих сочинений выявлять что-нибудь другое, притом не только в отношении формы».<sup>4</sup> Из письма к неизвестному адресату от 22 сентября 1851 г.: «[...] существуют не одна и не две формы, в которые можно облечь творения духа; ведь каждая мысль приносит в мир свою особую форму! Каждое художественное произведение обладает своим особым содержанием, а значит, и своей особой формой».<sup>5</sup> Такую позицию Шуман высказал не только в отношении форм, но и жанров. В особенности важно для нашей темы рассуждение Шумана о своем «Манфреде» в письме к Ф. Листу от 5 ноября 1851 года, свидетельствующее о *намеренном* целенаправленном конструировании *нового жанра*: «Произведение нужно было бы представить публике не как оперу и не как зингшпиль или мелодраму, но как «драматическую поэму с музыкальным сопровождением». Это было бы нечто совершенно новое, еще неслыханное»<sup>6</sup>.

В числе стимулов для появления новых, нетривиальных решений Шуман подчеркивает важность импульсов, принимаемых компо-

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 209.

<sup>2</sup> Имеется в виду хор *a cappella*.

<sup>3</sup> Там же. — С. 308.

<sup>4</sup> Цит. по: Мильштейн Я. Лист. Т. 2. — М., 1971. — С. 302. (С учетом варианта перевода этого письма, помещенного в издании: Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 221.)

<sup>5</sup> Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 290-291.

<sup>6</sup> Там же. — С. 293.

зителями от поэтов при работе в синтетических (литературно-музыкальных) жанрах: «Поистине, мы всегда обязаны прежде всего благодарить поэтов, которые так часто побуждают нас вступать на новые пути в искусстве» (из письма к К. Д. ван Бруйку от 8 мая 1853 г.)<sup>1</sup>

Традиция недооценивать позднее творчество Шумана, возникшая у его современников и ближайших поколений потомков, так или иначе продолжает обедняюще сказываться в концертной практике и в музыковедении. Одна из публикаций о Шумане даже была названа ее автором так: «Композитор, который умер за 10 лет до своей смерти»<sup>2</sup>. Это означает, что автор решается игнорировать все, созданное Шуманом после 1846 года. Такая позиция, разумеется, – курьезная крайность, которая, однако, самой своей курьезностью подчеркивает сомнительность и шаткость лежащей в ее основе устоявшейся точки зрения.

Музыкальное знание в XIX веке постепенно добилось признания художественной ценности музыки Шумана, в XX веке утвердило выдающуюся культурно-историческую роль Шумана и непреходящее значение созданных им произведений. Однако в ходе этого длительного и сложного процесса возникли и накопились многие невольные (или вольные) искажения и теперь, в XXI веке уже настоятельно требуется «расчистка иконы».

В связи с темой, обсуждаемой в настоящей работе, важно то, что в разряд постоянно игнорируемых произведений Шумана попали как раз его поздние вокальные циклы. В поле зрения исследователей обычно пребывают только циклы 1840 года. Например, в монографии Д. В. Житомирского последующие сочинения этого жанра просто не анализируются, а в работе А. В. Крыловой по теории и истории жанра вокального цикла шумановские произведения 1840 года даже названы его *последними* циклами, что является уже не только пробелом, но и ошибкой хронологии творчества, что в представлениях о Шумане давно укоренилось. Она пишет: «Интерес к вокальному циклу резко снижается почти на полстолетия (от последних циклов Р. Шумана 1840 года — до первых циклических произведений Г. Малера и Г. Вольфа [...])»<sup>3</sup>. Между тем, важнейшие жанровые но-

<sup>1</sup> Там же. — С. 340.

<sup>2</sup> J.Chissel. The composer who died 10 years before his death // Music und Musicians. — Vol. — 1956. — №11. — P.11.

<sup>3</sup> См.: Крылова А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу

вации в этой области были внесены Шуманом как раз в 1849-1852 годах, то есть через десятилетие после тех его вокальных циклов, которые Крылова ошибочно считает последними.

Исследования жанровой эволюции позволяют уточнить некоторые выводы, например мнение о том, что основным жанром, где Шуман осуществлял тенденцию к объединению музыки, поэзии и драмы была баллада<sup>1</sup>. Анализ поздних вокальных циклов, имеющих, как выяснилось, признаки *моноопер*, заставляет в этом вопросе существенно переставить акценты.

Если бы исследователи истории вокальных жанров учитывали не только ранние, но и поздние опусы Шумана, то им не приходилось бы приписывать композиторам XX века тех новаций, которые в действительности были сделаны еще в XIX веке. Именно Шуман внес в вокальные жанры те изменения, которые современный исследователь по недоразумению принимает за новейшие достижения композиторского творчества более позднего времени. Когда, например, А. В. Крылова пишет о Г. В. Свиридове: «раздвинув масштабы цикла, введя наряду с сольными, дуэтные эпизоды, композитор «перешагнул» за традиционные рамки жанра, приблизил его к кантате, наметив путь к возможному синтезу этих двух разновидностей камерно-вокальной музыки»<sup>2</sup>, она не учитывает, что сближение вокального цикла и кантаты было уже осуществлено Шуманом в трех его сочинениях 1849 года (opus'ы, 74, 101, 138), где жанр камерно-вокальной музыки оказался *драматизирован*. (См. об этом ниже, в главе «Драматизация камерных жанров у Шумана»)

### Театрализация жанров у Шумана

Театрализация может быть определена как *внесение театральности в нетеатральные жанры*. Театрализация в таком понимании возможна 1) на этапе композиции, 2) на этапе интерпретации, 3) на этапе рецепции.

В музицировании всегда присутствует элемент игры, но не всегда это *театральная* игра. Элемент игры бывает двоякого рода: одно дело, когда «Я» (лирический субъект) — это автор, и совершенно иное, если «Я» — это (*условно*) другой человек. Как только начинает

---

«Анализ музыкальных произведений» / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1988.

<sup>1</sup> См.: Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М., 1964. — С. 604.

<sup>2</sup> Крылова А.В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1988. — С. 27.



действовать подобная условность, в произведение любого вида искусства проникает *театр*. Театру, чтобы быть театром, не требуются обязательно декорации, занавес, сценические костюмы, грим, даже зрительный зал. Единственное, что нужно *обязательно*, — двойственность образа: актер (реальный план) и он же персонаж (идеальный план).

Заряд театральности вносится тем, что актер и персонаж, не тождественны. Театральная условность состоит в том, чтобы сознательно не замечать их несовпадения, поддаваться алогичной иллюзии тождества между актером и персонажем. Заряд театральности тем выше, чем менее очевидно, менее правдоподобно это тождество и чем глубже пропасть между актером и персонажем. Танцующая актриса в роли лебедя (балет), поющий актер в роли полководца (опера), чернокожий актер-африканец в роли Ленского, наконец, деревяшка в роли человека (кукольный театр) — все это требует большего напряжения театральной условности и большего усилия для поддержания зрительских иллюзий, а значит, делает происходящее в большей степени *искусством театра*, нежели более простая задача для поющего человека — сыграть самого себя (нулевой уровень театральности, присущий исполнению романсов, произносимых от первого лица).

Дифференциальный признак театра — лицедейство.

Переход от нетеатральной игры к театральной, совершаемый в момент принятия условности, — это *механизм театрализации* музыкальных жанров. (По существу, здесь происходит *соединение музицирования с лицедейством*.)

Для того, чтобы поющий актер в условиях концертного или камерного музицирования имел возможность действовать театрально (лицедействовать), произведение должно обладать специальными свойствами, заложенными на этапе сочинения. Театральность вокальных жанров можно определить как совокупность свойств музыкального произведения, предрасполагающую исполнителя к лицедейству, а слушателя — к переживанию театральной иллюзии. В результате театрализации, с появлением лицедейства плюс театральной иллюзии, в концертно-камерной музыке возникает явление, которое можно назвать квази-театр («театр вне театра»). Такая особая разновидность зрелища и связанный с ней новый художественный эффект — «театр вне театра» — противоположны явлению, называемому «те-

атр в театре» (или «спектакль в спектакле»), в том смысле, что они соотносятся как «наполовину театр» и «вдвойне театр».

Вокальная музыка Р. Шумана позднего периода творчества содержит уникальные свидетельства того, как театрализация коснулась сферы камерного пения. В шумановских вокальных циклах о которых пойдет речь ниже, нет никаких факторов театральности, кроме одного. Но этот один фактор (наличие театральной условности: певица выступает в роли *другого* человека, лицедействует) — главный, необходимый и достаточный признак театра.

Два вокальных цикла — «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» Op.104 и «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Op.135 — занимают особое место не только в наследии Шумана, но и во всем мировом вокальном репертуаре. Каждое из этих сочинений оригинальным образом сочетает жанровые признаки, присущие *вокальному циклу* и *моноопере*. Исполнитель этих произведений имеет дело не с обобщенным, абстрактным лирическим героем, как это бывает в большинстве романсов и вокальных циклов, а с резко индивидуализированным персонажем оперного типа, персонажем, имеющим имя и биографию реального исторического лица.

\* \* \*

Герой (субъект) камерной вокальной лирики *абстрактен*, неперсонифицирован (человек вообще, некий безымянный носитель эмоционального состояния или переживания). Эмоционально-психологические реакции и поступки такого героя происходят в *обобщенной* ситуации (например, влюбленность, измена любимой или любимого, тревога, предчувствие смерти и т. д.) Напротив того, герой оперного произведения *конкретен*. Он имеет имя, биографию, определенное общественное положение. В опере раскрываются чувства, состояния, мысли этого *конкретного* героя в *конкретной* сюжетной ситуации (наглядно представляемой на сцене с соответствующими декорациями).

В вокальных циклах Шумана Op. 104 и 135 героини конкретизированы. Они носят имена реальных исторических личностей (петербургская поэтесса Елисавета Кульман, шотландская королева Мария Стюарт), имеют определенное общественное положение и известную публике биографию, действуют в конкретной житейской ситуации, могут входить в противоборство с другими,

названными поименно (хотя и не выведенными «на сцену») персонажами, например, с английской королевой Елизаветой. Эта особенность исключает возможность трактовать названные циклы как произведения *лирического* рода, но требует отнесения их к роду *драматическому*.

Среди отличительных свойств лирического рода искусства — безымянность героя, принципиальная неназванность, неопределенность времени и места действия. Конкретность же персонажа и обстановки действия — признаки драматического либо эпического рода. Об этом различии пишет, например, Г. Н. Поспелов: «Особенности эпоса: изображение отдельных персонажей с их именами, с их отношениями, поступками и вытекающими из них переживаниями, со складывающейся из всего этого цепочкой сюжета и его конфликтов [...]. Особенности лирических произведений: типизация переживаний через «местоименные» слова — «я», «ты», «мы», «они» [...]. А драматургия в основном подобна эпосу (персонажи, их действия в пространстве и времени, «цепочка» сюжета, его обязательные конфликты...)».<sup>1</sup>

Особенности лирики в интересующем нас аспекте описаны А. Мальц и Ю. Лотманом: «Сюжетная основа лирического стихотворения строится как перевод всего разнообразия жизненных ситуаций на специфический язык, в котором все богатство именных элементов сведено к трем основным возможностям:

1. Тот, кто говорит, — «я»,
2. Тот, к которому обращаются, — «ты»,
3. Тот, кто не является ни первым, ни вторым, — «он» («она»).

Поскольку каждый из этих элементов может употребляться в единственном и множественном числе, то перед нами — система личных местоимений. Можно сказать, что лирические сюжеты — это жизненные ситуации, переведенные на язык системы личных местоимений естественного языка.»<sup>2</sup>

Т. И. Сильман, рассуждая об отличиях лирического стихотворения от произведений эпических и драматических жанров, говорит следующее: «Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни (притом в ее наиболее интенсивных стадиях) от

---

<sup>1</sup> Поспелов Г.Н. Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. — 1986. — №1. — С. 181.

<sup>2</sup> Мальц А., Лотман Ю. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Веранди // Блоковский сборник II. — Тарту, 1972. — С. 5.

имени самого носителя переживания, лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою [...] нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно того, чтобы были упомянуты «я», «ты», «он», «она» и т. д. [...] местоимение является средством сохранения безымянности лирического субъекта и притом высвобождает его из недр эмпирического, бытового контекста, превращая его тем самым в некое «лирическое инкогнито». Так происходит не только углубление интроспекции, но достигается также и обобщенное изображение героя [...], его отрыв [...] от конкретных имен и персонажей [...], перенесение в «надконкретную» ситуацию. [...] Содержание лирического стихотворения тем самым намного более абстрактно и обобщенно, чем содержание любого романа, новеллы, драмы. Там нам известно, как звали героев, хотя бы вымышленных, кем они были, где жили и т. д., и т. п. Всего этого нет в лирике или же почти нет. Здесь, как правило, не только отсутствуют имена героев, но нет и указания на их возраст, профессию, внешность [...], нет географических названий, нет и указаний на то, когда происходит действие. От всего этого лирический жанр свободен [...]. Эта безымянность и связанная с ней обобщенность (известная обезличенность) лирического жанра являются не только необходимым условием возникновения и создания лирического стихотворения, но оказывается и необходимым условием его эстетического восприятия [...]. Лирическое стихотворение должно восприниматься, как соотношение величин, отвлеченных от индивидуальной определенности, единичного факта»<sup>1</sup>.

Вспомним для сравнения более ранний вокальный цикл Шумана «Любовь и жизнь женщины» Op.42. Героиня этого произведения, полюбив, познала счастье и пережила трагедию потери любимого. Можем ли мы сказать, где и когда это происходило? Нет: такое могло происходить в любом веке и в любой стране. В поздних же вокальных циклах (Op.104 и Op.135) Шуман намеренно сделал так, чтобы слушатель определенно знал конкретное место и время действия: Петербург 1825 года, Франция и Англия 1566-1587 годов. Движение обоих сюжетов происходит в обстановке, заданной реальными, биографически-обусловленными ситуациями жизни героинь, то есть как бы на фоне *подразумеваемых декораций*. А это означает, что испол-

---

<sup>1</sup> Сильман Т. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т. Заметки о лирике. — Л.: Сов. писатель, 1977. — С. 37-40.

нительницы этих двух циклов должны действовать в рамках *театральной условности*: играть *роль*, входить в образ конкретного персонажа, *лицедействовать*.<sup>1</sup> Таким образом, поздние вокальные циклы Шумана по структуре содержания тяготеют не к лирическому роду, а к драматическому, не к камерному жанру, а к театральному. Это тип *спектакля для одного актера*. В таком спектакле, как сказал по другому поводу Ю. Тынянов, «история сужается в количестве лиц — она доходит до одного человека и вдруг расширяется за все пределы»<sup>2</sup>.

Произведения эти возникли задолго до того времени, когда в музыкальном театре стали появляться первые монооперы. Подобно тому, как театрализация мадригала в XVI веке предвосхитила рождение оперы, театрализация вокального цикла, совершавшаяся в позднем творчестве Шумана, предвосхитила появление монооперы. Последняя возникла не как упрощение, уменьшение масштабности многофигурной оперы, а как усложнение, укрупнение масштабности камерного вокального жанра.

Театрализация вокального цикла как тенденция — обнаруживается и в следующем после Шумана поколении: данные об этом находим, например, в исследовании А. Н. Сохора, посвященном творчеству певицы Александры Молас. Автор исследования, говоря об исполнительской истории вокального цикла М. Мусоргского “Детская”, отмечает два момента, касающиеся этой тенденции. Во-первых, он приводит мнения, бытовавшие в окружении Мусоргского: «[...] Стасов поддерживал мысль Гартмана об исполнении “Детской” Мусоргского на сцене, в костюмах и декорациях [...]»<sup>3</sup>. Во-вторых, он гово-

---

<sup>1</sup> Давая персонажу вокального цикла имя поэта, стихи которого положены в основу музыки, Шуман воплотил давнюю шубертовскую идею (оставшуюся у того лишь намеком, основным на игре слов). В «Прекрасной мельничихе» Шуберта *Muller* — это и персонаж песен, и фамилия поэта — автора текста. Возможно, что правильнее было бы не переводить это слово как обозначение профессии (мельник), а отнести к нему, как к имени собственному. Тогда мы услышим насмешливость и самоиронию уже в самой первой интонации: «В движенъи **Мюллер** жизнь ведет, в движенъи» (такая фигура речи, в которой говорящий называет себя в третьем лице, по фамилии — чаще всего признак насмешки над собой). Шуберт не даром здесь употребил чуждые напевности зигзагообразные скачки в мелодии (f-b-a-es): это интонация хохота. Впрочем, она же и интонация рыдания (фигура речи, о которой только что говорилось, может иметь и оборотную сторону, отнюдь не веселую, как, например, в заключительных тактах оперы Верди «Отелло», когда герой говорит о себе в третьем лице: «Отелло мертв»).

<sup>2</sup> Цит. по: Козинцев Г. Пространство трагедии. — Л.: Искусство, 1973. — С. 30.

<sup>3</sup> Сохор А. Н. Певица Александра Николаевна Молас (1844-1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 2. / Ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. — М., 1958. — С. 207.

рит об актерской игре, лицедействе первой исполнительницы «Детской»: «[...] Молас [стремилась] к полной объективности своего исполнения (путем перевоплощения в изображаемых героев)»<sup>1</sup>.

Заметим, что персонаж в современной Шуману опере, как правило, — лицо вымышленное, биография такого персонажа — плод фантазии либреттиста. Биографии же героев шумановских моноспектаклей — исторически достоверны и документированы. Это говорит не просто о приближении к оперному жанру, но о прорыве к будущим временам, когда на театральной сцене и на киноэкране стало возможным создавать образы исторических лиц на основе подлинных документальных материалов.

Подчеркнуть реальную достоверность, невымышленность представленных в произведении событий, — желание нехарактерное для романтизма вообще и для Шумана в особенности. В этом — едва заметное проявление новейшей для того времени *реалистической* тенденции в искусстве. Шуман, мастер фантастического в музыке, здесь неожиданно выявляет *обаяние невымышленного*. Как известно, реалистическое направление проявится в музыке во второй половине XIX века, то есть чуть позднее, чем работал Шуман, и проявится весьма ограниченно, главным образом, — в театральных и театрализованных жанрах (опера, театрализованная песня, например, А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского). В мемуарах Карла Райнеке о Шумане есть примечательная фраза, касающаяся «Крейслерианы»: сказано, что Шуман «в юные годы охотно откликался на все фантастическое»<sup>2</sup> (курсив мой — Г. Г.) Мемуарист не говорит специально об ослаблении фантастического элемента у Шумана, но эта вскользь брошенная фраза («в юные годы») фиксирует тонкое различие, противопоставляя ранний и поздний стиль Шумана по шкале «фантастическое — реальное»<sup>3</sup>. Невыдуманные ситуации и факты сперва в биографии Елисаветы Кульман, а позднее, Марии Стюарт — стали той крупницей реальности, которая, встраиваясь в структуру содержания поздних вокальных циклов Шумана, придает образам пер-

---

<sup>1</sup> Там же. — С. 206.

<sup>2</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 297

<sup>3</sup> Исследователь теории немецкого романтизма Ф. П. Федоров пишет: «Реалистический персонаж перестает быть "формулой", "идеей", "штампом", перестает быть содержательной и структурной антитезой реальному человеку» (Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. — М., 2004. — С. 191.)

сонажей такую сложность, которая выводит их на уровень трансцендентности. Этим персонажам отличает от вымышленных то особое качество, которое, пользуясь выражением Н. Я. Берковского<sup>1</sup>, можно назвать «осияность прототипами».

Прототип неизбежно несет за собой в структуру содержания произведений реалии обыденной жизни, ее *прозаизм*. Для романтиков проза – понятие, как правило, с негативным оттенком. Но парадоксальным образом поэтика романтического произведения имеет и слой «прозаики». Такая многослойная структура поэтики базируется на том, что в художественный универсум могут включаться не только области поэтического, высокого, возвышенного, идеального, потустороннего, но и область «низкой прозы» – все то, что относится к обыденности реальной жизни. У Шумана известную дозу прозаического в состав художественного образа вносят подлинные, достоверно документированные реалии, связанные с прототипами персонажей. Однако, характерно, что у Шумана «прозаическое» взято не из жизни обыкновенного человека. Степень неординарности, «необыкновенности» персонажей последовательно возрастает, усиливается, проходя три уровня: жизнь женщины, жизнь поэта и, наконец, женщины-поэта.

Это новое качество, связанное с обаянием невымышленного, с дыханием реальности, Шуман внес не только на этапе замысла (то есть на уровне подтекста), но и на уровне текста. Принципиальное новшество, сознательно и последовательно привносимое здесь Шуманом, состоит в том, что он ввел в *лирический* жанр вокального цикла, в его смысловую ткань, в структуру содержания — *имена* людей. То были имена поэтов. Никто тогда не заметил принципиальной важности этой находки, но, по словам поэта, совершивший такое — «трижды блажен». Я имею в виду многозначительное рассуждение О. Мандельштама под заголовком «Нашедший подкову»:

*Трижды блажен, кто введет в песнь имя;  
Украшенная названьем песнь  
Дольше живет среди других —  
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,  
Исцеляющей от беспомыслия [...]*

---

<sup>1</sup> См.: Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – СПб, 2002. – С. 25.

Чтобы приблизиться к пониманию своеобразия и к верной интерпретации столь радикально нетрадиционных шумановских опусов небывалой (не существовавшей ранее) жанровой разновидности, промежуточной между камерными и театральными жанрами (между вокальным циклом и монооперой) — необходимо учитывать те сложные связи, которыми музыка Шумана переплетена с литературной первоосновой.

### **Песенные моноспектакли Шумана: персонажи и прототипы**

Даже на фоне известного литературоцентризма, характерного для большинства композиторов-романтиков XIX века, приобщенность Шумана к искусству слова уникальна. По этому вопросу в шумановедении разногласий нет. Первый биограф Шумана В. Й. фон Василевский в публикации 1894 года, сопоставляя соотношение литературного и музыкального компонентов в художественном мышлении Мендельсона и Шумана, писал, что в творчестве Мендельсона «и по содержанию, и по выражению на первом месте всегда стоял чисто музыкальный момент, тогда как у Шумана центр тяжести составляла стихия поэтического, литературного».<sup>1</sup> Герд Наухауз уже в XXI веке называет Шумана «самым ”литературным” композитором в истории музыки или, по крайней мере, одним из таковых»<sup>2</sup>.

Дар слова постоянно сопутствовал музыкальному дару Шумана. Тонкий знаток художественной словесности, он был блистательным писателем-публицистом, чьи статьи и письма стали ценным памятником литературы романтического периода. Здесь, как и в его музыкальном наследии, воплотились талант, вкус и мастерство большого художника. В обоих видах творчества — музыкальном и словесном — Шуман был велик, свободен и нов. Свободен как публицист, размышляющий о музыке и о жизни, велик как музыкант, обогативший наше ощущение и самой жизни, и рефлексирующей над нею литературы.

Но деяния Шумана-писателя и Шумана-композитора, как правило, оставались разновременны, приводя к выдающимся результатам в каждой области творчества отдельно: его статьи обходятся без звучащих музыкальных иллюстраций, а музыка — без словесных

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 232..

<sup>2</sup> Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия. — 2006. — №4. — С. 166.



комментариев. В вокальных жанрах Шуман работал всегда с произведениями других литераторов, вовлекая их в новое музыкально-поэтическое единство. В инструментальных жанрах — ограничивался немногословными программными заголовками пьес, ремарками («Карнавал», «Крейслериана» и др.), реже эпиграфами (Фантазия *S-dur*, «Лесные сцены»). Принципиальный, продуманный характер этого размежевания обоих видов творчества виден из письма к Г. Хиршбаху 7 сентября 1838 г., где Шуман советует: «Как можно меньше примешивайте свой композиторский талант к Вашим писательским высказываниям [...]».<sup>1</sup> (Ту же мысль, но выраженную в шуточной форме, находим в письме к А. Штракериану от 24 июля 1853 г.: «Писание нот и букв часто бывает несовместимым»<sup>2</sup>.)

Существует лишь одно произведение, в котором, изменив своему принципу, Шуман-музыкант заговорил (или Шуман-литератор прибег к музицированию), произведение, где художественный образ создавался одновременным оперированием музыкальными и словесными средствами, на границе двух видов искусства — музыки и литературы. Это произведение — «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» Op.104 — представляет собой весьма необычную композицию, в структуру которой помимо поэтического текста вокальной партии входят и другие *литературные* компоненты: «Посвящение», предисловия к каждой песне и послесловие. В них Шуман кратко излагает историю жизни героини. А героиней является реальный человек — Елисавета Кульман, чьи стихи послужили поэтической основой песен, поэтесса, жившая в России (в Санкт-Петербурге) в первой четверти XIX века. Все, что касается этой поэтессы, составляет историю *прототипа* шумановского образа, то есть, по существу, *предысторию произведения*.

Елисавета Кульман сейчас почти забыта. Ее имя практически не фигурирует в изданиях по истории русской литературы. О ней не принято часто упоминать, как не принято много говорить о несбывшейся мечте. Между тем у современников, знавших творчество Е. Кульман по посмертным публикациям, случалось, дух захватывало от восхищения не только стихами, но и самой ее личностью.

Поэзия Е. Кульман медленно и трудно находила путь к читателю. Немецкую часть наследия К. Гросгейнриху удалось впервые из-

---

<sup>1</sup> Шуман Р. Письма. Т.1. — М., 1970. — С. 390.

<sup>2</sup> Шуман Р. Письма. Т.2. — М., 1982. — С. 346.

дать в Петербурге через 10 лет после смерти поэтессы — в 1835 году тиражом всего 280 экземпляров. Тем не менее книга была замечена. Немецкие издания были осуществлены Гросгейнрихом в 40-х — 50-х годах в Лейпциге и во Франкфурте-на-Майне. При жизни Шумана вышло 7 изданий (8-е, более полное издание появилось только в 1857 году, уже после смерти Шумана). Итальянская часть наследия Кульман вслед за первым петербургским изданием 1839 года неоднократно перепечатывалась в Италии (Milano, 1845-1847).

Факт горячего увлечения Р. Шумана поэзией Кульман — убедительное свидетельство подлинной художественной ценности ее стихов. В таких вопросах Шуман никогда не ошибался, обладая «абсолютным слухом» в области поэзии (к тому же, как писал Лессинг, «гения может вдохновить только гений»<sup>1</sup>). Благодаря двум шумановским опусам петербургская поэтесса Е. Кульман вошла в историю мировой культуры. В свою очередь сокровищница мировой культуры пополнилась уникальными музыкальными произведениями благодаря творческому импульсу, полученному композитором от этой поэтессы. Произведения искусства рождаются при особом рода волнении души художника (например, в 1837 году Шуман писал Кларе Вик о «Танцах Давидсбюндлеров»: «Они возникли в самом прекрасном волнении, какое я только могу припомнить»<sup>2</sup>). В 1851 году, причиной *волнения*, из которого родились шумановские опусы 103 и 104, была поэзия Кульман.

Издатели газеты «Северная пчела», с самого начала оценив поэзию Кульман как явление европейского масштаба, рекомендовали развернуть пропаганду ее за рубежом. При жизни Шумана вышло 7 изданий (8-е, более полное, появилось только в 1857 году, уже после смерти композитора). То обстоятельство, что книга Кульман попала в руки Шумана и увлекла его, — главное событие в посмертной истории наследия поэтессы. Как писал ученый-библиограф М. Н. Куфаев, «у книги своя жизнь, своя судьба, своя борьба за жизнь и свое счастье»<sup>3</sup>. Об этом эпизоде известно следующее. Книга Кульман попала к Шуману 28 мая 1851 года, сочинение музыки на ее стихи завершено

---

<sup>1</sup> Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: ГИХЛ, 1953. — С. 372.

<sup>2</sup> Цит. по: Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 292.

<sup>3</sup> Куфаев М.Н. Проблемы философии книги. (Опыт введения в историю книги) // Куфаев М. Н. Избранное: Труды по книговедению и библиографоведению. — М., 1981. — С. 21.

1 июня того же года<sup>1</sup> (два вокальных цикла, Op. 103, 104), письмо Шумана в издательство «Фр. Кистнер» с предложением напечатать эту музыку датировано 10 июня<sup>2</sup>. Издание состоялось в том же году, после чего композитор послал экземпляр нот К. Гросгейнриху и в ответ получил от него новое издание книги Кульман и ее портрет<sup>3</sup>. Рихард Поль, посетивший Шумана в 1851 году в Дюссельдорфе, дал интересное для нашей темы описание его рабочего кабинета: «У окна — бюро, на котором лежали рукописи; кроме того имелся шкаф с книгами и нотами, домашняя библиотека в превосходных переплетах была расставлена там в образцовом порядке. Бегло осмотрев ее, я заметил собственные сочинения Шумана, а кроме того партитуры Баха, Генделя и Бетховена. Портреты знаменитых композиторов украшали стены. Прямо над письменным столом висел портрет — Елизаветы Кульман»<sup>4</sup>. (По сведениям О. Лосевой, это литография Г. Ф. Шмидта по картине К. фон Крети, которая теперь хранится в Доме-музее Р. Шумана в Цвиккау<sup>5</sup>.) Тексты из собрания сочинений Е. Кульман вошли в составленную Шуманом антологию «Поэтический сад музыки», при его жизни не изданную, но сохранившуюся в рукописи. Герд Наухауз в статье 2006 года, делая обзор содержания материалов антологии по рукописи, в числе обширного массива произведений (от античности до середины XIX века) упоминает «довольно много из почитаемой им [Шуманом] Елизаветы Кульман»<sup>6</sup>. Интерес к сочинениям Е. Кульман не угасал на протяжении всей жизни композитора. И в последние месяцы жизни Шуман намеревался продолжить сочинение музыки на стихи Е. Кульман<sup>7</sup>.

Не одобряя того предпочтения, которое Шуман оказал стихам Е. Кульман, английский музыковед Э. Семс пишет: «Не знаешь, чему больше удивляться, скудости ли похлебки или необъятности черпака.

---

<sup>1</sup> Эти даты приведены О. Лосевой со ссылкой на Дневники Р. Шумана. См.: Лосева О. Памятник поэте // Русско-немецкие музыкальные связи. — М., 1996. — С. 88.

<sup>2</sup> Шуман Р. Письма. — М., 1982. — Т. 2. — С. 282.

<sup>3</sup> См. Лосева О. Памятник поэте // Русско-немецкие музыкальные связи. — М., 1996. — С. 104, примечание 10.

<sup>4</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 418.

<sup>5</sup> Там же. — С. 434.

<sup>6</sup> Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия. — 2006. — №4. — С. 169.

<sup>7</sup> Подробнее о жизни и творчестве Елизаветы Кульман: 56, 61, 63.

Еще более огорчительна готовность, с которой Шуман поглотил все это кушанье, серьезно восхваляя его вкус. Рано умершая девочка была для него, подобно Миньоне, трагической фигурой и возбудила в нем сочувствие»<sup>1</sup>. А. Ноймайр в связи с этим даже говорит о психическом нездоровьи Шумана: «Роберт был очарован стихами трагически погибшей 17-летней поэтессы Элизабет Кульман. То, что он был в таком восторге от напыщенных, чувственных стихов этой «поэтессы», заставляет задуматься и показывает, что его ранее столь надежный рассудок и самоконтроль заметно пострадали».<sup>2</sup> Ранее подобное мнение высказывалось в книге Й. Ф. Василевского о Шумане и следующим образом резюмировано в рецензии на нее Ф. Бренделя: «[...] автор книги усматривает в преклонении Шумана перед поэтессой Елизаветой Кульман [...] знак падения его умственных сил [...]».<sup>3</sup>

Приведенные цитаты свидетельствуют, что Шуман и в этом случае не был понят. Важно учитывать, что выбор композитором тех или иных поэтических текстов происходит не всегда по одним и тем же основаниям и критериям. Иногда композитору бывает нужен строго определенный метроритмический, иногда сюжетный материал, иногда выбор диктуется заказом, идеологической конъюнктурой и т. д. Но из всех случаев обращения композиторов к поэтическим (и вообще литературным) источникам можно выделить те особые случаи, когда выбор определенных текстов бывает обусловлен «влечением родственных натур» (выражение, которое Куно Фишер употребил в 7-м томе своей «Истории философии», называя одну из причин сближения Шеллинга с Каролиной Шлегель<sup>4</sup>).

Выбор стихов для сочинения вокальной музыки уже сам по себе является творческим актом (и отличительным признаком индивидуального стиля музыканта). Ведь поэзия (как совокупность стихотворных текстов на данном языке) — общая для всех читателей

---

<sup>1</sup> Цит. по: Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред.-сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 92.

<sup>2</sup> Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. — С. 290.

<sup>3</sup> Брендель Ф. Из рецензии на книгу Й. Ф. Василевского «Роберт Шуман. Биография» // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 101.

<sup>4</sup> См.: Фишер К. История философии. Т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Пер. Н. О. Лосского. — СПб., 1905. — С. 58.

и для каждого одинакова если не по смыслу, то по составу произведений. И для всех композиторов поэзия предстает как один и тот же набор текстов, однако стихотворения, выбранные двумя композиторами из *одинакового*, общего для всех набора, почти всегда оказываются *разными*. Исследователь (биограф, теоретик или историк искусства) сам, конечно, не обязан *разделять* вкусы изучаемого композитора и его пристрастие к тем или иным поэтам и стихам, но должен (как минимум) *уважать его выбор*.

В случае с Шуманом необходимо также учитывать уровень его не просто литературной, но филологической компетентности. Г. Наухауз справедливо пишет, что Шумана «можно назвать самым „литературным” композитором в истории музыки или, по меньшей мере, одним из таковых»<sup>1</sup>. «Литературным» композитором называет его и О. Лосева (в статье о шумановских посвящениях<sup>2</sup>). Мемуаристы и биографы подробно сообщают об обстоятельствах, способствовавших воспитанию литературного вкуса Шумана, о его читательских и писательских занятиях. По воспоминаниям Эмиля Флексига о детстве и юношестве композитора, «весь дом Шуманов был заполнен классикой», в домашней библиотеке отца будущий композитор, с детства имевший к ней доступ, «познакомился [...] со всей немецкой лирикой [...], наряду с этим [...] приступил к сочинению трагедий, а особенно же увлекся чтением вслух поэтических произведений [...]»<sup>3</sup>. Обучение в лицее сопровождалось «необычайно глубоким погружением в древние языки и античную литературу, как их преподавали в тогдашней „латинской школе”»<sup>4</sup>. В свидетельстве об окончании лицея, подписанном ректором Готфридом Хертелем, преподававшим там немецкий язык, сказано, что Шуман «в написанных дома статьях и стихах оставил далеко позади своих соучеников [...] и вообще исключительно много читал сам»<sup>5</sup>. Подростком он писал и редактировал статьи для серьезных энциклопедических словарей, выходивших в отцовском издательстве.

---

<sup>1</sup> Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 166.

<sup>2</sup> Лосева О. В. Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 164.

<sup>3</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 27.

<sup>4</sup> Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия [Москва]. — 2006. — №4. — С. 166.

<sup>5</sup> Там же.

С 1834 года редактировал основанную им «Новую музыкальную газету», для которой сочинил сотни статей, ставших классикой музыкальной журналистики. В 1834-1838 гг. написал несколько десятков статей для Дамского энциклопедического словаря. По характеристике Г. Ноухауза, «[...] талант прозаика расцветает сначала в повествовательных фрагментах в духе Жан-Поля и в дневнике, а затем полностью раскрывается в обширном музыкально-эстетическом и музыкально-критическом творчестве десятилетия, центр которого приходится на 1840 год — творчестве, сохраняющем и поэтические качества»<sup>1</sup>. В последние годы Шуман заново отредактировал свои публицистические и критические статьи из периодики — для отдельного издания, составил большую литературную антологию, содержащую высказывания писателей о музыке (для этого заново перечитал и проштудировал горы художественных и философских книг)... Едва ли, зная о Шумане все это, можно не прислушиваться к его мнениям, касающимся литературы, и не ориентироваться на его литературные вкусы, тем более ссылаясь при этом на сомнительные соображения медицинского толка. (В юности Шуман написал специальное сочинение на тему: «Почему упрек в отношении вкуса задевает нас сильнее, чем любой другой?»<sup>2</sup>)

Обсуждать медицинскую подоплеку литературных предпочтений, то есть усматривать психопатологические причины, которые якобы могли обусловить творческое поведение композитора (на что намекает А. Ноймайр), — нет оснований: в 1851-1852 гг. интеллект Шумана и способность критического суждения были сохранены. Заподозрить же, что оценивая сочинения Е. Кульман, Шуман стал по каким-то соображениям превозносить слабую поэзию, — невозможно, если знать его принципы и стиль профессионального поведения. О себе и своих единомышленниках Шуман писал, что они стремятся «к тому, чтобы словом и делом воздвигать плотину против посредственности»<sup>3</sup>. При выборе литературной основы для вокальной музыки Шуман руководствовался весьма жестким критерием, вот его слова: «Сплести музыкальный венок вокруг головы истинного поэта — нет ничего прекрасней; но тратить его на будничное лицо — стоит

---

<sup>1</sup> Там же. — С. 167.

<sup>2</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 39.

<sup>3</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-A. — М., 1978. — С. 145.

ли это усилий?»<sup>1</sup>. О Кульман же он так отозвался в письме издательству «Фр. Кистнер» от 10 июня 1851 года: «[...] по моему мнению, она существо исключительное, и не только как поэтесса [...]»<sup>2</sup>. О Собрании стихотворений Кульман, напечатанном на немецком языке шестым изданием, находим в переписке Шумана два отзыва: «То, что предстает нам здесь – чудо» (из письма к В. Й. фон Василевскому от 11.06.1851)<sup>3</sup>; «[...] это воистину блаженный остров, всплывший из хаоса нашей современности» (из письма к Р. Полю от 25 июня 1851 г.)<sup>4</sup>.

В том же 1851 году Шуман сочинил на стихи Е. Кульман два произведения: «Девичьи песни» Op.103 для двух голосов и фортепиано, и «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о поэтессе» Op.104 для голоса и фортепиано (в общей сложности одиннадцать композиционных единиц). Принципиально важно, что, сочиняя цикл Op.104, композитор ставил перед собой и специальную (пропагандистскую) задачу: сделать имя Е. Кульман широко известным. Это ясно из «Посвящения» и авторских комментариев к песням. (И это согласуется с общим принципом, который Шуман сформулировал для себя в 1842 году: «Я всегда стремился воздавать должное всем духовно выдающимся личностям всех эпох»<sup>5</sup> и с еще более ранним его замечанием из статьи 1836 года: «[...] музыка есть воспоминание о самом прекрасном, что жило и умирало на земле»<sup>6</sup>.)

В названии цикла op. 104, можно усмотреть некоторую странность: в нем есть *подзаголовок* («В память о поэтессе»), но нет *заголовка* и первые слова названия «Семь песен...» похожи скорее на уточняющее указание, которое обычно пишут на обложке нотного сборника *после* названия. Эта странность объясняется благодаря сведениям О. Лосевой, ознакомившейся в Германии с нотной рукописью цикла op. 104, «у которого первоначально существовало, оказывается, еще одно, общее заглавие, старательно выведенное Шуманом на титульном листе рукописи, а в последний момент сочтенное излишним и столь же старательно им зачеркнутое. Слово, скрытое двойным

---

<sup>1</sup> Там же. — С. 276.

<sup>2</sup> Шуман Р. Письма. — М., 1982. — Т. 2. — С. 282.

<sup>3</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 254.

<sup>4</sup> Там же. — С. 284.

<sup>5</sup> Шуман Р. Письма. Т. 1 — М., 1970. — С. 43.

<sup>6</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 347.

частоколом штрихов, прочтению все же поддается. Это «Todtenopfer» — «Приношение умершей»»<sup>1</sup> (Складывается впечатление, что Шуман искал и не находил заголовка, по смыслу соответствующего лермонтовскому «На смерть поэта».) Мы видим, что к уникальному по жанру произведению, каким получился у Шумана кульмановский цикл ор. 104, не так просто было даже подобрать название, это потребовало поисков формулировки: возникали и отвергались разные варианты, как это происходит при *творческом* процессе. Все *словесные* элементы, начиная от заголовка и заканчивая послесловием — не носят здесь вспомогательного, служебного характера, а являются частью художественной конструкции наравне с музыкальными элементами.

Текст «Посвящения» уместно привести здесь полностью. «Посвящение» настолько много сообщает о замысле произведения (и об умонастроении Шумана), что должно было бы стать объектом нашего внимания даже в том случае, если бы замысел вокального цикла не был Шуманом реализован. (С. Скребков справедливо называет композиторский *замысел* — важнейшим компонентом, в котором концентрируются все элементы музыкального искусства.<sup>2</sup>) Поэтесса интересовала Шумана не как носительница определенного литературного стиля, но именно как личностно-уникальный образ. Несомненно, именно поэтому Шуман, в отличие от большинства авторов, высказывавшихся о Кульман, прошел мимо ее антологических стихотворений (в том значении термина, который ввел В. Г. Белинский<sup>3</sup>) — то есть не озвучил стилистически наиболее характерной части ее поэзии, а сосредоточился исключительно на личностно окрашенных лирических миниатюрах, располагая их по определенной сюжетной канве. Это и превращает реальное историческое лицо — поэтессу Элизабет Кульман — в персонаж quasi-театрального действия, в героиню музыкального спектакля нового, небывалого типа.

*«Посвящение. Эти скромные песни посвящены памяти девочки, которой давно уже нет среди нас и имя которой известно совсем немногим. Она была, однако, из тех чудесно одаренных созданий,*

---

<sup>1</sup> Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И.И. Никольская, Ю.Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 87.

<sup>2</sup> См.: Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — С. 11.

<sup>3</sup> См.: Мальчукова Т.Г. К вопросу об антологическом роде в лирике А.С. Пушкина // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990. — С. 63.



которые являются в мир весьма редко. Уроки высшей мудрости в искусном поэтическом выражении даются здесь устами ребенка; сами стихи говорят о том, как жизнь ее, протекавшая в тихой безвестности и глубочайшей бедности, бывала богата радостями. Из тысячи коротеньких стихотворений, из которых лишь немногие подходят для музыкального сочинения, выбрано несколько; эти песни могут лишь приблизительно обрисовать ее характер. Вся ее жизнь была поэзией, из этого богатого бытия могли быть выбраны лишь отдельные моменты.

Если бы эти песни могли сделать ее имя известным в тех многочисленных кругах, где о ней до сих пор не слыхали, я бы считал свою цель достигнутой. Я верю, что поэтесса, которая три десятилетия назад была знакома на Севере лишь единицам, рано или поздно будет встречена в Германии как светозарная звезда, и сиянье ее широко разольется над всеми странами. Дюссельдорф, 7-го июня 1851 г.»<sup>1</sup>

Шуман сделал этими песнями нечто совсем иное, чем авторы статей и книг о поэтессе, то, что может сделать лишь музыкант, — он первый *поделился переживанием* поэзии Кульман. (Здесь я пользуюсь выражением Д. В. Житомирского, писавшего так об открытии Шуманом гениальности Шопена<sup>2</sup>.)

Цикл Op.104 — шедевр позднего стиля Шумана, густо насыщенный романтической образностью, — дает исполнителям богатые возможности для воздействия на слушателя.

В основе песен — стихи из поэтического цикла Е. Кульман «Картинная галерея»<sup>3</sup>, где сосредоточены ее лирические миниатюры. Выбор именно этого ее цикла, как верно заметила О.Лосева, предопределен, помимо всего прочего, особенностями техники стихосложения: в других сочинениях Кульман пользовалась белым стихом, а в «Картинной галерее» — рифмованным. (Музыкальные стили и композиторские техники, позволяющие использовать для кантиленной

---

<sup>1</sup> Шуман Р. Собр. вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. (Перевод с немецкого М.Комарицкого).

<sup>2</sup> См.: Житомирский Д.В. Литературное наследие Роберта Шумана // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 50-51.

<sup>3</sup> По мнению О.Лосевой, «художественная ценность «Картинной галереи» значительно выше остальных ее сочинений, вместе взятых» (Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи /Ред. — сост. И.И.Никольская, Ю.Н.Хохлов. — М., 1996. — С. 98.

мелодики в песенных формах нерифмованные или даже прозаические тексты, появились позднее, уже в послешумановские времена.)

Рассмотрим кратко песни цикла.

**№1. «Месяц, любимец сердца...»**

*«Поэтесса, родившаяся 5/17 июля 1808 года в Санкт-Петербурге, рано потеряла отца, а в битвах 1812–14 годов — шестерых братьев из семи. У нее осталась только мать, которую она нежно и благоговейно любила до самого своего конца. Из многочисленных стихотворений, посвященных матери, выбрано следующее.»<sup>1</sup>*

Тишина ночи. Ощущение легкой таинственности, замороженности. Медленно плывут призрачные образы фантазии ребенка. Звучание приглушенное, полусшепот. Интонации детской речи лишь слегка намечены (например, характерными повторами нот в первой фразе), но не выдержаны на всем протяжении: ведь это не столько речь, сколько медленное течение мысли, мысленное общение с луной, одухотворенной фантазией.

Сопровождение тихо и прозрачно: его звуки не должны разбудить тишину и спугнуть слабые блики фантастических видений. Чувство грусти. Мягкие переходы в разные ее оттенки достигаются весьма тонкой и сложной организацией фактуры, лишь на первый взгляд кажущейся простой. Басовый голос не только определяет гармонию, но сам по себе складывается в выразительную мелодию, не лишенную черт танцевальности. Аккорды над ней надстраиваются таким образом, чтобы мелодическая природа баса не заслонялась: ход баса то и дело совпадает с паузой в других голосах. Аккорды в вертикальной наполненности звучат большей частью на слабых долях и не дольше одной восьмой. В свою очередь голоса, их образующие, выстраиваются в мелодические фразы и обороты, интонационно связанные с мелодией вокальной партии, что создает ощущение целостности, органического единства всех элементов фактуры.

---

<sup>1</sup> Шуман Р. Собр. вокальных сочинений. М., 1969. Т. 5. С. 55. Далее цитаты по этому изданию даются курсивом без специальных ссылок.

Мой ме-сяц ми-лый ме-сяц, твой взор блес-тит от слез!  
 Иль ты, у-крад-кой пла-ча, по-ки-нул ти-хий дом,  
 Mond, mei-ner See-le Lieb-ling, wie schauts du heut' so blaß?  
 Kam dein Ge-mahl, die Son-ne, viel-leicht dir krank nach Haus,

Точечный, прерывистый характер аккордики определяет особую, почти ирреальную легкость, призрачную бесплотность звучания. Устанавливается достаточно глубокое, стабильное ощущение минора, впрочем не вполне густого и не мрачного, без каких-либо усугубляющих моментов. Причудливая, но неяркая игра светотени за счет достаточно близкого сопоставления натуральной и гармонической доминант в роли побочных тоник (такты 7-8) даже отчасти разрежают и без того не особенно густую минорную пелену.

Средняя часть во многом иная. Декламация полушепотом сменилась более протяженной, распевной вокальной линией. Нисходящее движение из верхней начальной точки мелодии, двойное структурное укрупнение первой фразы по сравнению с предыдущими и последующими (четырёхтакт вместо двухтактов) — создают эффект более широкого дыхания, как бы глубокого вздоха (такты 10-13). Басовый голос прекращает мелодическое движение, превратившись в беспокойно синкопированный органнй пункт, на фоне которого нагнетаются все более напряженные гармонии с интенсивной кульминацией на доминантноаккорде *c-moll*'а в условиях акцентированной синкопы (т.13).

доб-рый ме-сяц, го-ре при-шлось и мне у-знать, — там,  
 gu-ter Mond, ein glei-ches Ge-schick be-fiel auch mich. Drin

Несмотря, однако, на эмоциональное обострение, выхода из установившейся в начале образной сферы не происходит: после кульминации напряженность падает, гармония возвращается к основной тональности средней части (*D-dur*), а затем, в заключительном разделе приходит к *G-dur*, звучащему светло, но неярко и тихо, что хорошо соответствует неяркому лунному свечению, о котором говорится в тексте песни.

**№2. «Счастливицы вы, птицы...»**

*«Несмотря на свое немецкое происхождение и способность слагать стихи на немецком языке, как на родном, поэтесса — пылкая патриотка [петербуржанка]. Она без конца воспевает красоты северного неба. Следующее стихотворение — тому свидетельство.»*

Песня сильно контрастирует предыдущей. После ночного полумрака и мягкого света луны — ослепительный солнечный блеск, ударяющий в глаза при взгляде на улетающих птиц, блеск осеннего солнца — резко яркого, но не теплого. Он передан искрящимся рисунком фортепианного сопровождения — переливающимся арпеджированным *B-dur*'ным трезвучием с колющими акцентами остро звучащего в высоком регистре терцового тона. Кстати сказать, сама тональность *B-dur* здесь заметно «горчит», так как появляется непосредственно после *G-dur* на его минорной терции. При условии достаточно быстрого темпа исполнения, характер движения — ровными короткими и отрывистыми нотами с тенденцией к укорочению длительностей (одиночные шестнадцатые и триоли, например, в тактах 5-8, 11-12) — создает впечатление поспешности, что вполне объяснимо: ведь речь обращена как бы вдогонку.

добрый месяц, горе пришлось и мне узнать, — там,  
 gu - ter Mond, ein glei - ches Ge - schick be - fiel auch mich. Drin

Содержание этой песни глубже, чем сказано в предисловии к ней. Музыкальное решение явственно отражает смысл не только данного стихотворения, но и ряда других, непосредственно примыкаю-

щих к нему по тематике. В основе лежит характерный мотив прощания поэтессы с отлетающими на зиму птицами, которые, возвратившись весной, уже не застанут ее в живых (таков мотив стихотворения «О! Если б были крылья...», приведенного в книге К. Гросгейнриха<sup>1</sup>). Поэтому здесь следует видеть не только «воспевание красот северного неба», но иметь в виду более глубокий драматургический подтекст. Для сравнения привожу фрагменты русского стихотворения Кульман, во многом (хотя далеко не во всем) аналогичного тексту песни:

*О! Если б были крылья,  
Порхнула б я на юг,  
Не видела б, как тает  
Жизнь юная среди мук.*

*На Севере же хладном  
Меня здесь гибель ждет;  
Я вижу, скорым шагом  
Смерть страшная идет.*

*Вы, ласточки, спешите,  
Счастливицы, на юг!  
Застанете там лето  
И все отрады вдруг.*

*Я полетела б с вами  
В бальзамный воздух тот,  
Смесь солнечного света  
И запаха цветов!*

*На теплом юге, в Ницце,  
В сем райском уголке,  
Там я нашла б спасенье.  
Туда б хотелось мне.*

*Здесь умереть мне должно:  
Как тяжка мысль сия!  
Да, ласточки, весной  
Не будет уж меня!*

### **№3. «Меня назвал ты бедной...»**

*«По-видимому, неразумные дети порой попрекали ее бедностью; следующая песня — ответ на это.»*

В третьей части цикла воплощено характерное для эстетики Шумана резкое противопоставление будничного, приземленного мира обывателей и сферы идеального, возвышенного, к которой устремлен взор художника, — противопоставление, устроенное чисто музыкальными средствами: с одной стороны ничем не примечательная, нарочито просто (даже убого) оформленная фактурно и ритмически аккордовая последовательность, сопровождающая обращение к воображаемому собеседнику (такты 1-8), и с другой стороны —

---

<sup>1</sup> Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения / Пер. с нем. Е. и М. Бурнашевых. СПб., 1849.

типично шумановская обостренная гармония, «парящая» фактура (такты 9-20).

Обратим внимание на остроумное гармоническое решение первого образа: после тонического g-moll'ного трезвучия на том же басу надстраивается секундакорд двойной доминанты, в результате разрешения которого кажется, будто тоника соскользнула в доминанту. Это вызывает ощущение какого-то подвоха, иронической улыбки (такты 1-2). Стоит только после этого появиться субдоминантовой гармонии (которая только что в альтерированном виде выполняла роль двойной доминанты), как за счет тупого звучания пониженных тонов возникнет эффект сниженности, приземленности. Как раз это и происходит в следующем такте, где введена субдоминанта с *до-бекаром* и *ми-бемолем* (такт 3). Если добавить, что само движение на этом участке довольно неуклюже (громоздкие четырехголосно изложенные аккорды повторяют ритмическую фактуру мелодии: восьмыми), объяснится эффект приземленности, бескрылости, ощущаемой в этот момент. Фортепианная партия дает ощутить, *как* героиня подумала о своем собеседнике: гармония Шумана по выразительности сродни мимике лица.

Nicht schnell [Не быстро] Соч. 104, № 3

Me - ня на - звал ты бед - ной, - о - шиб - ся ты, мой друг. Про -  
Du nennst mich ar - mes Mäd - chen; du irrst, ich bin nicht arm. Ent -

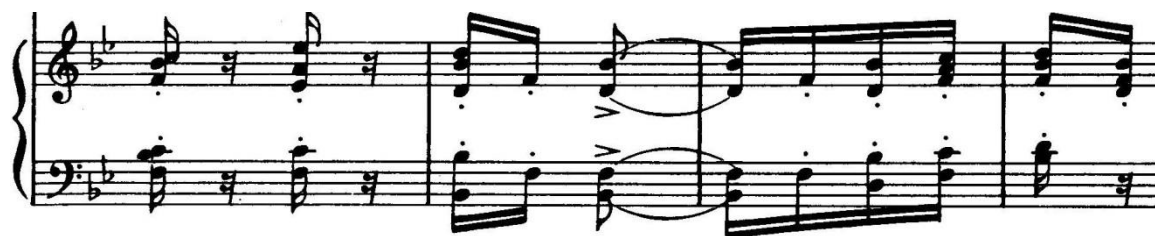
Смысловое наполнение второго образа (от такта 9) можно обозначить словами Шумана из его рецензии на этюды Э. Франка: «[...] говоря по-флорестановски, «ходишь по верх крыш» то есть попадаешь в стихию более высокую и тонкую»<sup>1</sup>.

#### №4. «Чижик»

«Песня, сложенная ею в раннем детстве, быть может, лет в одиннадцать. Стихотворения, относящиеся к этому времени (их около сотни), так прелестно наивны. В них особенно ярко отражен окружающий ее мир.»

<sup>1</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-A. — М., 1978. — С. 99.

Единственная песня цикла, в которой ощущение веселья и счастья ничем не омрачено, — выполняет роль скерцозного интермеццо. Фактура этой весьма несложной пьесы в свернутом виде содержит характерные атрибуты той особой группы произведений немецкой романтической традиции, где опоэтизированы стихийные фантастические силы природы. Под поверхностным реальным слоем наивного детского стихотворения — в фортепианной партии, как в глубинах подсознания, скрыты сигналы охотничьих рогов (например, так называемый «золотой ход валторн» в тактах 6-7, 12-13, 18-19), возникающие из быстро проносящихся равномерных отрывистых звучаний, подобных звучаниям быстролетных скерцозных эпизодов лесной фантастики Ф. Мендельсона-Бартольди.



Поскольку Шуман расположил тексты Кульман хронологически<sup>1</sup>, в первых четырех песнях цикла собраны стихотворения времен ее детства; они воплощают мысль Шумана (напечатанную им как афоризм «Из памятной и поэтической записной книжки Майстера Раро, Флорестана и Эвзебия»): «В каждом ребенке кроется чудесная глубина»<sup>2</sup>. Но в том же источнике есть на данную тему еще одно его высказывание — о 14-летней Кларе Вик, к которой, по мнению Шумана, был не применим уже масштаб возраста, а лишь масштаб искусства<sup>3</sup>.

Согласно одной из филологических гипотез, высказанной в начале XX века Л. П. Якубинским, стихи происходят из детской речи (детского лепета)<sup>4</sup>. Выстраивая цикл, Шуман как будто имел в виду именно такой вектор развития: от обаяния детской наивности к обая-

<sup>1</sup> Хронология приводится О. Лосевой: «Первые четыре стихотворения были написаны в 1819 г., пятое — в 1822, шестое и седьмое — в 1825.» (Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи /Ред. — сост. И.И.Никольская, Ю.Н.Хохлов. — М., 1996. — С. 104.)

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 80.

<sup>3</sup> См.: Там же.

<sup>4</sup> Якубинский Л. П. Откуда берутся стихи // Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. — М.: Наука, 1986. — С. 196.

нию высокой поэзии. Последовательность частей в либретто вокального цикла на стихи Е. Кульман и шумановский комментарий к песням могли бы служить аргументом для подтверждения подобной гипотезы. Шуман в предисловиях к первой и четвертой песням специально дает понять, что текст написан *ребенком* (и в мелодии имитирует особенности детской речевой интонации), а в послесловии финальной песни — говорит уже о *шедевре поэзии*.

Интонационное выражение мирочувствования ребенка — одно из новшеств, внесенных Шуманом в мировое музыкальное искусство (имеется в виду не *детская* музыка или музыка *для детей*, а сочинения, «созданные взрослым для взрослых»<sup>1</sup>).

Анализируя эту сторону шумановского новаторства всегда имеют в виду программные *фортепианные* пьесы. Именно поэтому Ц. А. Кюи ошибочно приписал М. П. Мусоргскому первенство в *вокальном* воплощении речи ребенка: «Задача «Детской» [Мусоргского] совершенно еще небывалая, никем не тронутая. Шуман писал детские сцены, но эти сцены писаны для фортепиано, без текста [...]»<sup>2</sup> Здесь Кюи не учитывает не только кульмановский цикл Шумана, в первых четырех песнях которого детская речь воплощена как раз в *вокальной* музыке с текстом, но и более популярный «Альбом песен для юношества» ор. 79 (сочинение 1849 года). Г. Головинский, стремясь вычленив шумановский луч из всего спектра романтической традиции, вслед за Кюи, к сожалению, тоже не замечает поздних опусов Шумана. Г. Головинский пишет: «Композитор вводит в профессиональное искусство мир детства, и это действительно целый своеобразный мир — трогательно-простодушный и мечтательный. Он предстает в той же мере в сочинениях для детей, сколь и в пьесах о детях; прежде всего в «Детских сценах» ор. 15, а также в «Альбоме для юношества» ор. 68 [...]. Гораздо дальше по пути, открытому Шуманом, — пишет далее Г. Головинский, — продвинулся Мусоргский в вокальном цикле «Детская» и некоторых сценах из «Бориса Годунова» [...]»<sup>3</sup>. Здесь исследователь заблуждается: можно уверенно утверждать, что театральный прием (знакомый всем по произведениям Мусоргского), при котором взрослая певица играет

<sup>1</sup> Выражение Шумана, относящееся к его «Детским сценам». Цит. по: Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 371.

<sup>2</sup> Кюи Ц. Избранные статьи. — Л., 1952. — С. 212.

<sup>3</sup> Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века. // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И.И.Никольская, Ю.Н.Хохлов. — М., 1996. — С. 67.



роль ребенка и воспроизводит мелодию, имитирующую интонации детской речи, принадлежит именно Шуману и был применен им в анализируемом вокальном цикле на стихи Е. Кульман. Приоритет Шумана тут бесспорен, поскольку Мусоргскому на момент написания шумановского цикла было еще только 12 лет отроду.

**№5. «Дай твою руку, туча!..»**

«Часто в ее стихах зримо присутствуют образы тех, кто навсегда разлучен с нею. С сердечной любовью привязана она к этому миру, его цветам, сверкающим созвездиям, благородным людям, повстречавшимся ей на коротком жизненном пути. Но она предчувствует, что скоро должна будет их покинуть.»

Драматическая кульминация цикла, находящаяся в зоне «золотого сечения». Сцена бури. Героине кажется, будто грозовое небо готово протянуть к ней руку — молнию, которая поднимет и унесет ее с Земли.

По мнению О. Лосевой, стихотворение, лежащее в основе этой песни, имело иной смысл, нежели тот, который придал ему композитор. Она пишет: «[...] тоска по умершим близким совсем не одно и то же, что предчувствие конца — мотив, введенный Шуманом в комментарии. Легкой перестановки акцента, с помощью которого перебрасывался мостик к двум последним песням цикла, связанным с образами смерти, оказалось достаточно, чтобы песня [...] — именно благодаря комментариям — окрасилась в мрачные тона.»<sup>1</sup>

Едва ли это зависело *только* от комментария. Здесь в музыке ощутимо то особое психологическое состояние, культивируемое в искусстве романтиков, которое можно определить как *трепет в предчувствии потустороннего*.<sup>2</sup>

Первое, что приковывает к себе внимание в этой песне, — странная (для середины XIX века), но весьма выразительная гармония (диссонирующее созвучие, оставленное без разрешения), которая возникает в начале третьего такта на слове *Wolke* (облако). С одной стороны, она несет изобразительную нагрузку (звуковое пятно — облако с нечеткими очертаниями и причудливой игрой цветовых оттенков) и, с другой стороны, — выражает обостренную напряженность, томящее желание взлететь ввысь. (Такая находка Шумана сродни ва-

---

<sup>1</sup> Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 91.

<sup>2</sup> Р. Шуман применил подобное выражение, говоря о впечатлениях от музыки Бетховена. (См.: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-A. — М., 1978. — С. 54.)

гнеровской гармонической технике, на тот момент новой, передовой, но еще только формирующейся.)

Mit Affect. Соч. 104, № 5

Ты про-тя-ни мне ру-ку, об-  
Reich mir die Hand, o Wol-ke, heb

*f* *sf* *sf*

Con Ped. \*

Мелодия вокальной партии начинается от верхнего кульминационного звука, который в дальнейшем будет взят еще трижды. Этот звук — как бы тот предел, выше которого героиня не в силах подняться. Достигается он тяжело, с напряжением, являясь потенциально нисходящим (как низкая терция трезвучия). За этот предел мелодия вырывается лишь один раз: в момент, когда воображению героини представляются образы небожителей (на словах «вблизи небесных врат»). В этом случае высокий звук не устремлен вниз, а как бы невесом (за счет того, что является терцией *Des-dur'*ного аккорда и потому лишен, в отличие от минорной терции, нисходящего — низводящего — тяготения).

Встречаются неожиданные мелкие детали фортепианной фактуры, на первый взгляд нелогичные, которые как бы выпадают из общего ряда. Но их выразительность как раз связана с театральностью замысла композитора.

*cresc.* *f*

b

Тонкая детализация проработки фактуры здесь свидетельствует о том, что фортепианная партия у Р. Шумана в определенные моменты берет на себя функцию жестикуляции.

## №6. «Цветок последний вянет...»

«Стихотворение, полное мрачных предчувствий смерти, относится, вероятно, к последнему году ее жизни. Возле ее “хижины” был маленький сад, в котором она из года в год растила цветы. Вблизи стоял тополь».

Мгновение тишины перед вспышкой отчаяния. Содержание внешне бессобытийно: печаль по увядающей жизни, сожаление и прощальный привет. Особенностью этой части является значительное несовпадение реального и музыкального времени. Время реального события, ощущения — короче, чем длится романс. Чтобы увидеть все, о чем сказано в тексте, достаточно бросить взгляд. Чтобы выговорить — достаточно двух слов: «Увы. Прощай». Время длилось одно мгновение. Но героиня успела ощутить, пережить многое. Чтобы воплотить эту особую тонкость и множественность ощущений, точнее, множество ощущений и оттенков чувств, протекающих одновременно, потребовалась особая изощренность при создании музыкальной ткани. Отсюда расслоение фактуры на самостоятельные выразительные голоса, отличные от мелодии вокальной партии. Композитор как бы растянул этот миг реальности, прожитый в самоуглубленном размышлении, приостановил бег времени, дал рассмотреть мгновенье. Важную роль для утверждения условного времени играют здесь динамика и темп: едва слышное пианиссимо, темповая заторможенность — дают ощутить медленное, тихое течение времени, создавая редкое по глубине состояние безысходной печали.

Соч. 104, №6

Langsam, mit tiefer Empfindung [Медленно, с глубоким чувством]

1. Цве - ты дав - но у - вя - ли, весь о - пу -  
2. У - вя - ли ге - ор - ги - ны, и ро - зы боль - ше  
1. Die letz - ten Blu - men star - ben; längst sank die  
2. Du keh - re Ge - or - gi - ne er - hebst nicht mehr dein

В этой песне — «тихая кульминация» цикла. (Тихая, ибо, говоря словами Шумана, «настоящее горе не кричит, даже у примитивных людей»<sup>1</sup>.)

**№7. «Смирить не в силах челн мой...»**

*«Написано, вероятно, незадолго до кончины. Скорая смерть казалась ей неизбежной, лишь мысль об оставляемой матери причиняла ей глубочайшую боль».*

Соч. 104, № 7

Сми-рить не в си - лах челн мой сле-пу-ю я - рость  
Ge-kämpft hat mei - ne Bar - ke mit der er - zürn - ten

Печаль расставания исчезла: ее развеял ужас конца. Авторское обозначение темпа и характера исполнения отсутствует. Однако, ясно, что интенсивность переживания предельна, взрывоподобна. И как всякий интенсивный процесс, эта вспышка отчаяния кратковременна. Исчерпывая себя, отчаянная судорожная порывистость утихает, умиротворяется. Ей на смену приходит безмятежное спокойствие. Блаженная мечта занимает последние мгновения жизни, полностью поглощает сознание. Героиня перестает произносить слова. Вокальная партия прерывается, но мелодия еще живет. До конца успевают прозвучать еще две фразы, как два последних вдоха. Жизнь угасает медленно: наступление последнего аккорда оттянуто долгим задержанием в трех голосах с неординарным затрудненно-восходящим разрешением. Эта особенность делает естественной постепенность, медлительность перехода к последнему аккорду. Звуки, разрешающиеся вверх, как бы постепенно облегчаются, освобождаясь от удерживавшей их тяжести. Звучание не обрывается вдруг, а медленно угасает на фермате. Разрешение последнего звука приводит, наконец, к заключительной гармонии.

<sup>1</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М., 1975. — С. 355. (Высказывание Шумана из его рецензии на песни Й. Клайна.)



Соотношение фортепианной и вокальной составляющей в фактуре шумановских сочинений можно во многих случаях определить как соотношение внутренней и внешней речи: внешняя речь выступает как следствие, порождение, продолжение внутренней речи. Но есть у Шумана и композиции, где прослеживается обратное: внутренняя речь становится продолжением внешней речи. Таковы фортепианные постлюдии в вокальных циклах «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта» и таково же завершение кульмановского цикла.

*«Она умерла семнадцати лет 19-го ноября 1825 года, до последних своих минут поглощенная творчеством. К стихотворениям последнего времени принадлежит также удивительное стихотворение «Вещий сон о моей смерти», в котором она сама описывает свою смерть. Это, быть может, один из наиболее выдающихся шедевров поэзии.»*

Трудно объяснить, почему столь замечательный во многих отношениях вокальный цикл, созданный зрелым мастером в последний период творчества, совершенно не освоен большинством певиц. Разумеется, исполнять его нелегко. (При всей технической простоте, о нем можно сказать то же, что Шуман говорил о песнях Бетховена: «Чтобы их спеть, нужен не столько певец, сколько поэт»<sup>1</sup>.) Произведение это искренне эмоциональное, истинно шумановское по настроению и тону. Благородно сдержанное, далекое от преувеличенной сентиментальности, оно, как выражался Врубель, «блестит слезами». (Шуман-критик имел в своем словесном арсенале особую формулировку для идеального произведения. Я хочу здесь употребить эту фразу применительно к музыке его кульмановского цикла: «чистейшее движение души в святой час»<sup>2</sup>.)

Для исполнения цикла Op. 104 на профессиональной концертной эстраде предпочтительно легкое сопрано. В других случаях воз-

<sup>1</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-Б. — М., 1979. — С. 22.

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. I. — М., 1975. — С. 285.

можно транспозиция. Например, для меццо-сопрано в редакции Альфреда Дерфеля предложено транспонировать №3 *in f-moll*, №4 *in As-dur*. Однако следует иметь в виду, что при исполнении всего цикла (а не отдельных песен) необходимо сохранять тональные соотношения в том виде, в каком они существуют в шумановском оригинале. Закономерный характер авторского тонального плана не вызывает сомнений: основная тональность *g-moll* (№№1, 3, 5, 6) чередуется с параллельным *B-dur* (№№2, 4) и лишь последняя песня, подобно резкому движению, уводящему за грань жизни, завершает цикл в иной тональной сфере — *Es-dur*.



При этом будущая тональность финала и отчасти его тематизм подготавливаются загодя, в предыдущей песне (сравните: №6, такты 14-16 и №7, такты 30-31).

Но судьба этой музыки, будущее, которое ее ждет, зависит не только от профессиональных концертирующих исполнителей. О. Лосева высказала мнение о том, что этот цикл вообще не может бытовать в традиционных формах концертной жизни. Она пишет: «Цикл «Семь песен Елизаветы Кульман» не пользуется и, вероятно, никогда не будет пользоваться популярностью. Для этого он слишком специфичен. Более того — убеждена, что для публичного исполнения он вообще не предназначен. Музыкант должен играть и петь для себя самого, вникая в тексты и комментарии, а после этого найти и прочесть стихи Елизаветы Кульман... Словом, популярным этот цикл не был и не будет, но тем не менее цель, которую ставил перед собой композитор, создавая его, — познакомить с Кульман музыкальный мир — была достигнута в той мере, в какой это вообще возможно.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Лосева О. Памятник поэтессе // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 103.

С этим можно согласиться, но с оговоркой: Шуман адресовал произведение *не музыкантам*. Он обращался к культурным, образованным, читающим людям, которые во все эпохи (кроме нашей) бывают музыкально грамотны и могут самостоятельно музицировать.

Действительно, главная и до сих пор не реализованная возможность — широкое бытование кульмановского цикла в условиях *любительского домашнего музицирования*, в первую очередь молодежного. Шуману вообще свойственно было самые сокровенные художественные идеи, самые смелые композиционные решения адресовать юношеству, молодым любителям музицирования, чье мышление не отягощено стереотипами. О том, что его расчет на понимание со стороны людей этой возрастной группы был правилен, свидетельствует мемуарная запись Людвиг Майнардуса: «В Дрездене, как и повсюду, безграничное и восторженное понимание Шуман находил лишь у части свободного от предрассудков юношества»<sup>1</sup> (курсив мой – Г. Г.). Именно для того, чтоб дойти до молодежной части публики, многие зрелые вещи Шумана бывают относительно просты в техническом отношении и легко доступны малоопытным, но эмоционально отзывчивым исполнителям-непрофессионалам. К числу таких сочинений относится и цикл на стихи Елисаветы Кульман.

\* \* \*

Цикл «*Стихотворения королевы Марии Стюарт*» Op.135 построен по несколько иному принципу, нежели кульмановский. Различие прежде всего в том, что здесь автору не понадобился словесный комментарий, который в предыдущем цикле выполнял ту же функцию, которую в опере номерной структуры несут речитативы: в них происходит движение сюжета, тогда как музыкальные номера образуют цепь остановок по ходу сюжетного развития. В цикле Op.135 для движения сюжета между номерами не применены ни речитативы, ни заменяющие их словесные предисловия. Композитор рассчитывал на то, что сюжет без подсказок протекает в воображении слушателя, заведомо знакомого с биографической канвой истории Марии Стюарт.

В отличие от истории жизни и смерти никому не ведомой тогда петербургской поэтессы Е. Кульман, биография королевы Марии

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 358.

Стюарт известна всякому образованному слушателю. Для поколения современников Шумана основными источниками сведений о ней служили трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт» и 7-томная публикация архивных документов, осуществленная русским дипломатом и историком князем А. Я. Лобановым-Ростовским в Париже в 1839 г. и в Лондоне в 1844-45 гг. (Слушатели XX века в большинстве случаев знают Марию Стюарт по роману Стефана Цвейга). Эмоциональную доминанту этого сюжета в шумановском цикле можно было бы сформулировать словами У. Морриса: «[...]самое худшее, что с нами может случиться [...] — это покорность злу, которое для нас очевидно».<sup>1</sup> Эмоция покорности злу – переживание, весьма редкое в психологическом спектре, воплощаемом в музыке XIX века. Коллизии, приводящие к такому переживанию, иногда встречаются в оперных сюжетах, но в жанрах камерной вокальной музыки шумановский цикл ор. 135 и воплощение в нем переживания эмоции покорности злу, можно рассматривать как уникальный опыт.

Среди музыкантов Шуман был не первым и не единственным, кто обратился к сюжету жизни и смерти королевы Марии Стюарт. Ее образ неоднократно вдохновлял композиторов-романтиков: для них история шотландской королевы — одна из бесчисленных вариаций на тему, связанную со страданиями и гибелью незаурядной личности в столкновении с враждебной силой роковых обстоятельств. Известно, например, что с образом Марии Стюарт был связан замысел «Шотландской» симфонии Ф. Мендельсона-Бартольди (1833), опера Г. Доницетти «Мария Стюарт» по Ф. Шиллеру (1835), нереализованный проект симфонии Г. Берлиоза «Последние минуты Марии Стюарт» (часть музыкального материала, сочиненного для этой симфонии, позднее перенесена в партитуру «Гарольд в Италии»).

История Марии Стюарт — один из нереализованных *оперных* замыслов Шумана, занимавших его еще в 40-х годах<sup>2</sup>. Лишь в 1852 г. этот замысел был им осуществлен, но уже не в виде оперы, а в жанре, который мы считаем промежуточным между вокальным циклом и монооперой. Литературной основой послужил ряд стихотворений Марии Стюарт, взятых из сборника староанглийской поэзии в немецких переводах Г. Ф. Финке. (Заметим, что, как и в предыдущем слу-

---

<sup>1</sup> Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма. — М.: Искусство, 1973. — С. 74.

<sup>2</sup> См.: Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 689.



чае, вокальный цикл quasi моноопера — по тематике снова оказался произведением «на смерть поэта».)

Сюжет произведения охватывает период протяженностью 26 лет. Таким образом, между номерами этого вокального цикла проходят годы, героиня меняется. Хронологические рамки сюжета устанавливаются на основании подлинных исторических фактов, которые фигурируют в тексте: отплытие Марии Стюарт из Франции происходило в 1561 году (№1), рождение сына, будущего английского короля Якова Первого (он же шотландский король Яков Шестой) — относится к 1566 году (№2), наконец, финальная «Молитва» (№5) датируется 8 февраля 1587 г., когда Мария Стюарт была казнена в замке Фотерингей после 18-летнего заточения. (Речь идет именно о молитве, а не об исповеди, поскольку, как известно, королеве было отказано в напутствии католического священника, а от общения с протестантским исповедником она отказалась).

Что еще (кроме пунктирно прослеживаемого сюжета и исторически конкретизированного, названного по имени персонажа) — позволяет говорить о театральности? Что добавилось, по сравнению с предыдущим циклом, в арсенал средств театрализации камерного жанра?

На этот вопрос позволяет ответить анализ фактуры песни №3 («Королеве Елизавете»).

Согласно сюжету, здесь должно быть выражено душевное волнение героини во время составления письма. Напряженность переживаний требует существенно усилить вокальную линию, уплотнив звучание средствами инструментального сопровождения, и ритмической порывистостью подчеркнуть остроту кульминационного момента. Казалось бы, Шуман так и делает. Набор приемов, который здесь используется, поначалу наводит на мысль, будто данная песня цикла «имеет своим [жанровым] прообразом арию мести»<sup>1</sup>. Но фортепианная партия в определенных местах вместо сопровождения основной линии, ведет «свою игру»: ответвляется таким образом, что инструментальные «восклицания» входят в диалог с вокальными и приобретают роль ответных реплик (вернее, фразы вокальной партии оказы-

---

<sup>1</sup> Инюточкина Н. Партия фортепиано как компонент музыкально-художественной ценности в вокальном цикле «Стихотворения королевы Марии Стюарт» Р. Шумана Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 34. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2012. — С. 49.

ваются в ряде случаев ответными по отношению к напористым возгласам, слышимым в аккомпанементе). Что несет такая диалогичность фактуры? Фортепианная партия дает нам почувствовать, что в воображении главной героини действует (и на высоких тонах спорит с нею) другой персонаж. Певица должна сыграть диалогическую сцену в отсутствие реального партнера, в «виртуальном» диалоге с партнером воображаемым.

Это коренным образом преобразует драматургию, приближая ее к театральной. Как только подразумеваемая собеседница (королева Елизавета) стала (условно) действующим персонажем и выполнила тем самым функцию антагониста, певица в роли Марии Стюарт начинает осуществлять функцию протагониста. В жанровой структуре камерного или концертного произведения такая драматургия в принципе невозможна: протагонист и антагонист – функции театрально-сценические.

**Leidenschaftlich [Страстно]**

В плену одной лишь мысли я живу;  
*Nur ein Ge-dan-ke, der mich freut und quält,*

В анализированном ранее цикле Шумана Op. 104 этот прием также был использован, хотя и несколько иначе (в квазидиалогической песне №3 «Меня зовешь ты бедной...»). Там воображаемым собеседником, который осуществлял функцию персонажа-антагониста, был тот, кто не чуток к поэтически-возвышенному (или возвышенно-поэтическому), то есть, по обычной для Шумана терминологии, – филистер. Воображаемая реплика антагониста пересказывалась, потом на нее давался ответ.

В обоих циклах жанропреобразующая мысль Шумана не остановилась на полпути. После включения в структуру содержания дополнительных, воображаемых персонажей с привнесением драматургических функций протагониста и антагониста (функции, которые камерным и концертным жанрам принципиально не присущи), в ре-

зультате чего возникла *театрализованная* модель лирико-психологической драмы, Шуман пошел по этому пути еще дальше. Он выбрал такие поэтические тексты и сгруппировал их таким образом, что драма приобрела смысл *трагедии*.

В чем разница? В трагедии к гибели героя приводят не действия человека (соперника, врага, злодея), а Судьба. Злодею герой мог бы противостоять, оказать сопротивление, победить, но Сила Рока (Судьбы, Фатума) – неотвратима.

Смысл мысленного диалога Марии Стюарт с королевой Елизаветой в анализируемой песне состоит как раз в том, что ею (и нами) осознается непреодолимая сила Судьбы (в тексте: «Не тебя боюсь я...»).

В следующей песне (№4 «Прощание с миром») композитор сплетает фактуру полифонически, с тем, чтобы настойчиво звучащая, многократно повторяющаяся скорбная тема в фортепианной партии, как голос Судьбы, слышалась независимо и отдельно от развертывания мелодии в вокальной партии. Сама эта тема для слушателей, знающих барочную традицию, легко понятна, она вводит в круг эмоций, связанных с переживанием фатальной неизбежности. Один из барочных аналогов этой темы – фраза из «Страстей по Иоанну» И. С. Баха: «Все совершилось» («все кончено, все решено) – в партии Иисуса, речитатив №57 (мелодия на словах «Es ist vollbracht!», такты 13-14).

Соч. 135, №4

Langsam [Медленно]

Что на доб-но е-ще ду-ше мо-ей? Те-перь чуж-  
Was nützt die mir noch zu-ge-mess'ne Zeit? Mein Herz er-

Цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» написан для меццо-сопрано, но исполним также и высокими женскими голосами. Певица, не имеющая в репертуаре этого произведения, не может считать завершенной свою работу над интерпретацией музыки Шумана. Вообще, проблематично качество исполнения Шумана теми вокалистами, которые имеют в репертуаре какой-нибудь один из его опусов (например, только цикл «Любовь и жизнь женщины»). Без опыта

прочтения более широкого и многопланового шумановского репертуара — опыта, позволяющего сориентироваться, освоиться в круге характерных для этого стиля эмоциональных состояний и утвердиться в знании манеры письма композитора, — певицы зачастую впадают в стилевое заблуждение и (вольно или невольно) «пуччинизируют» Шумана.

«Стихотворения королевы Марии Стюарт» — одно из последних сочинений Шумана и самый последний его вокальный цикл. В определенном смысле можно сказать, что это финальная часть грандиозного цикла циклов (начатого в 1840 г. «Кругом песен» на стихи Г. Гейне). Мария Стюарт — последний персонаж шумановского *песенного театра*, подтверждающий, что и в конце творческого пути его идеал не стал иным. Мария Стюарт заняла место в одном ряду с Элизабет Кульман не потому, что королева, а потому что поэтесса. Для Шумана восхищение талантом всегда было пусковым механизмом его страстей: и в творческом воображении, и в реальной жизни он влюблялся в талант, главные повороты композиторского, писательского, житейского поведения Шумана олицетворяют этот стержневой элемент романтического мироотношения — *культ гениальности*.

Для Шумана вообще характерен взгляд на произведение искусства как на репрезентацию личности автора. Когда Шуман берет в работу стихи, предметом его интереса является и то, что *за стихами*. Сквозь текст Шуман пристально смотрит на автора, вычитывает в стихах «портрет души», восторгается не стихотворением, а личностью. Впоследствии его музыка будет вызывать к себе такое же отношение среди музыкантов и слушателей нового поколения. Например, Н. Ф. Христианович (первый в России биограф Шумана), приступая к разговору о его музыке, напишет: «Личность Шумана отрадное явление в области искусства»<sup>1</sup>.

Цикл «Стихотворения королевы Марии Стюарт» создавался в то время, когда жизнь Шумана близилась к катастрофе. Понятно, что не шотландская экзотика и даже не мотивы тираноборчества занимали автора в такой момент, а тема приближающейся смерти. Если идейный мотив «Любви поэта» Гейне — Шумана, по формулировке Д. В. Житомирского, — «фатальная недостижимость счастья»<sup>2</sup>, то

<sup>1</sup> Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. — М.: Изд. П. Юргенсона, 1876. — С. 162.

<sup>2</sup> Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 574.

мотивом поздних шумановских циклов может быть названа «фатальная неотвратимость смерти».<sup>1</sup>

В творчестве многих композиторов эта тема приобретает оттенок автобиографичности (намеренной либо ненамеренной). Человек в преддверии конца как бы «прокручивает» в своем воображении множество раз и в разных вариантах сцену прихода смерти. Отсюда «сериальный» характер произведений, где разрабатывается этот сюжетный мотив. Так, например, М. П. Мусоргский в одном только сочинении (вокальном цикле «Песни и пляски смерти» на стихи А. Голенищева-Кутузова) дает четыре версии прихода смерти (если не считать еще четырех версий, сочиненных, но, к сожалению, так и оставшихся незаписанными). Во всех случаях приход смерти не только по-разному внешне обставлен, но, что главное, по-разному встречен умирающими персонажами. Именно различия в ощущениях умирающего пристально изучает художник, «пробуя» различные варианты. П. И. Чайковский в симфонической музыке постоянно разрабатывал тему «человек перед неотвратимостью смерти». Дважды (в Четвертой и Пятой симфониях) он уклонился от необходимости «досмотреть» развязку, довести сюжет до логического завершения. Строго говоря, Чайковский оставил в жанре симфонии только одну законченную версию темы прихода смерти — Шестую симфонию. Точнее: *пережил* единственную версию. Д. Д. Шостакович в одной только Четырнадцатой симфонии дает восемь вариантов прихода смерти...

Кто возьмется утверждать, что во всех этих произведениях не ощущается оттенок автобиографичности? Более того, подобные мартирологи (списки усопших) — «серии» гибнущих образов, носят характер своего рода «аутомартирологов» (то есть таких списков усопших, где многократно повторено одно только имя написавшего их). Такой «аутомартиролог» и составляют в творчестве Р. Шумана два имени, два парных образа — Элизабет Кульман и Марии Стюарт. Почему, однако, Шуман не ограничился каким-либо одним вариантом? Почему в этих «вокальных сценах» (как прежде это было в фортепианных сюитах и в журнальной полемике, где автопортреты Шумана проглядывали сквозь маски Флорестана, Эвзебия и прочих лиц) самоизображение автора раздваивается? Нечто похожее описано и

---

<sup>1</sup> Сочетание того и другого станет впоследствии концепционным элементом музыки П. И. Чайковского.

пояснено в рассуждении С. Волкова о пушкинском «Борисе Годунове»: «Пушкин ввел в эту пьесу автобиографический имидж Поэта, столь сложный и многомерный, что автор вынужден был распределить его разнообразные функции среди нескольких персонажей»<sup>1</sup>.

Академик А. И. Белецкий, говоря о произведениях романтиков, писал: «[...] существеннейшая для классиков проблема изображения характеров отодвигается на второй план. Байрон был не единственным среди романтиков писателем, который постиг «только один характер» — свой собственный; для романтических героев характерно, что все они, в большей или меньшей степени автопортретны [...]»<sup>2</sup>.

Почему же автобиографичными (а в определенном смысле и автопортретными) могли оказаться для Шумана *женские* образы? На такой вопрос поможет ответить пронизательное рассуждение С. Свириденко об особенностях психологии Шумана. Эта исследовательница усматривает *женственность* в самой человеческой натуре Шумана, закономерно выводя ее из тех обстоятельств, в которых он воспитывался. С. Свириденко пишет об этом следующее: «Роберт был младшим ребенком в семье; он рос в обстановке чуткой любви и бережной заботливости — в особенности женской заботливости. Слишком занятый отец не мог принимать большого участия в воспитании мальчика; мать и крестная мать растили его — и обе баловали — как баловали его впоследствии и почти все окружающие. Эта мягкая, привлекательная натура, с ее рано пробудившеюся даровитостью, располагала близких людей к тому, чтобы идти ей навстречу и предупреждать ее желания»<sup>3</sup>. Как следствие преимущественно женского воспитания С. Свириденко называет сказавшееся впоследствии в натуре Шумана «женственно-мягкое и женственно-прихотливое»<sup>4</sup>. (Ранее подобная мысль проскользнула у Р. П. Хоплита в рецензии на книгу В. Й. фон Василевского о Шумане. Ф. Брендель передает эту мысль так: «Хоплит [...] высказывает мнение, что Шуман, в противоположность трем нашим музыкантам будущего»<sup>5</sup>, был чувствитель-

---

<sup>1</sup> Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и царь. — М., 2005. — С. 93-94.

<sup>2</sup> Белецкий А. И. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм. Сборн. статей / Под ред. А. И. Белецкого. — Л.: Academia, 1927. — С. 14.

<sup>3</sup> Свириденко С. Шуман и его песни. — СПб., 1911. — С. 2.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Подразумеваются несомненно Ф. Лист и Р. Вагнер, композиторы *веймарской школы* — напривлечения, лозунгом которого было создание «искусства будущего», третьим имелся в виду Г. Берлиоз.

ной, скорее по-женски организованной натурой»<sup>1</sup>.) Далее С. Свириденко пишет: «Яркая впечатлительность, способность беззаветного увлечения прекрасным, страстное влечение к искусству в нескольких художественных областях одновременно, своенравие, прихотливость, самолюбие — наряду с этим мягкость и сердечность, доверчивое отношение к людям, развиваемое ласковою любовью окружающих: следовательно, неподготовленность к человеческой враждебности и пошлости, почва для непрактичного житейского идеализма, обреченного на горькие столкновения с действительностью... Человек с подобными задатками неминуемо обречен на *страдания* — как бы благоприятно ни сложились условия его существования; если же он одарен духом богатым и творческим, то обречен еще и на вечную борьбу. Для такой природы, как Шуман, страдания и борьба являлись неизбежным уделом»<sup>2</sup>. Здесь видна четкая аналогия с героиней цикла «Стихотворения королевы Марии Стюарт». В ее судьбе — подобное же несоответствие: предназначенная по рождению и воспитанию для безоблачного или, во всяком случае, щадящего жизненного пути, она вынуждена была провести жизнь в борьбе и лишениях, познав в полной мере нравственные и физические страдания.

Р. Шуман умер относительно молодым, но если исчислять не годами, а интенсивностью духовных процессов, то можно утверждать, что он *много прожил*. Эта парадоксальная двойственность ситуации (молодой и много проживший) преломлялась в его размышлениях о приходе смерти, обусловив появление *двух* версий (или двоих персонажей аутомартиролога). — В одном случае умирает человек юный, только вступивший в жизнь, полный стремлений и надежд (образ Элизабет Кульман). В другом случае — человек, проживший долгую, трудную жизнь, утомленный, обессиленный в борьбе (образ Марии Стюарт). Эта *пара образов*, взаимодополняющих друг друга, если их рассматривать параллельно, отражает сложное самоощущение автора, в котором объединились черты того и другого<sup>3</sup>. И если в начале траектории вокально-циклических жанров у Шумана была

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 99.

<sup>2</sup> Свириденко С. Шуман и его песни. — СПб., 1911. — С. 4.

<sup>3</sup> Н. В. Савицкая в рассуждении о последних (предсмертных) произведениях разных композиторов (среди таких произведений назван и цикл Р. Шумана на стихи Марии Стюарт), пишет: «Лебединые песни — оголение анатомии собственной души» (Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. — Львів: Сполом, 2008. — С. 234.)

«Любовь и жизнь женщины» и «Любовь поэта», то в конце траектории — смерть женщины-поэта.

Жанр вокального цикла у Шумана прошел сложный эволюционный путь и в каждом случае проявлялся по-новому. О циклах Шумана можно сказать теми же словами, какими Людвиг Финшер высказался о песнях Брамса: «Чрезмерная популярность сравнительно малого числа одних песен Брамса и почти полная неизвестность большинства других заслоняет для публики это уникальное разнообразие»<sup>1</sup>.

Замечание А. И. Белецкого о Байроне (постигшем, как он пишет, только один характер — свой собственный) косвенно объясняет и шумановское стремление создавать образы, являющиеся в определенной мере автопортретными, — не в театральном жанре, но в *театрализованном* (более сложном и неоднозначном) жанровом новобразовании, каковым являются опусы 104 и 135. Певица-актриса, воплощающая эти образы, играющая роли Элизабет Кульман и Марии Стюарт, одновременно, в обобщенно-психологическом плане, играет и роль самого автора музыки. Такое тонкое сочетание черт двух разноплановых образов в одной роли было бы невозможно осуществить в современных Шуману формах театрального спектакля, поэтому жанровое решение композитор искал на пути театрализации камерной лирики. В ходе этих поисков был по существу «сочинен» новый синтетический жанр.

Появление у Шумана новой жанровой разновидности, промежуточной между бытующими в его время жанрами, критика впервые отмечала уже в 1843 году в связи с премьерой его Поэмы для солистов, хора и оркестра «Рай и Пери», о которой рецензентом газеты «*Leipziger Allgemeine Zeitung*» было сказано, что «благодаря своей новой, своеобразной форме это сочинение стоит между ораторией и оперой, однако ближе к последней»<sup>2</sup>. В статье 1853 года (десять лет спустя после премьеры оратории) музыкальный критик и либреттист Рихард Поль высказал сомнение относительно жизнеспособности нового шумановского жанрового синтеза, он писал, что Шуман «в своих новых хоровых сочинениях [...] сделал попытку создать некий промежуточный оперно-ораториальный жанр, которому, однако, едва

---

<sup>1</sup> Финшер Л. Песни Брамса // Музыкальная академия. — 1999. — № 3. — С. 221.

<sup>2</sup> Цит. по: Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5.



ли уготовано длительное существование»<sup>1</sup>. Следуя этой трактовке жанра как промежуточного, дирижер (и переводчик либретто «Рая и Пери») Дж. Далгат в 1987 году утверждал, что «ряд эпизодов в шумановской оратории можно было бы назвать оперными сценами, подразумевая под этим не традиционную оперную статику, а действенность музыкальной драмы.»<sup>2</sup>

«Для талантов второго ранга, — пишет Шуман, — достаточно владеть традиционной формой; первоклассным талантам мы разрешаем ее расширять. Лишь гений вправе свободно рождать новое.»<sup>3</sup>

\* \* \*

Для исследования истории театрализации жанра вокального цикла представляют интерес и «Четыре гусарские песни» на стихи Н. Ленау, для баритона и фортепиано, Op. 117 (сочинение 1851 года). По-русски этот цикл издан единственный раз в переводе Эмилии Александровой. Это единственный цикл Шумана, где текст поется от лица отрицательного героя. Речь идет о некоем воине, наслаждающемся возможностью безнаказанно убивать (как бы ожившая иллюстрация к первой половине афоризма Ф. Шиллера «все солдаты — убийцы, все монахи — палачи»).

Писательница Э. Б. Александрова в частной переписке так прокомментировала свой перевод стихов Н. Ленау для русскоязычного исполнения песен Шумана: «Стихи полны междометий, коротких строк, односложных слов [...]. Но это лишь одна трудность из множества, о которых писать не в состоянии, ибо потребуется долгое исследование. Скажу лишь, что в нынешнем прочтении цикл опять произвел на меня сильное впечатление. Его свирепая веселость (другого определения не подберу) ошеломляет. Это вопль против жестокости, особенно яростный тогда, когда повествование идет от первого лица, т[о] е[сть] от самого гусара. Хорошо бы выяснить, знал ли Ленау, что воспользовался публицистическим приемом Паскаля, который в «Письмах Людовика де-Монтальфа разоблачает безнравственность иезуитов их же собственными устами? [...] Яростная экспрессия и парадоксальность цикла вряд ли оставят кого-либо равнодушным. Чего стоит одно только заглавие «Досадный мир»! В двух

---

<sup>1</sup> Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 405.

<sup>2</sup> Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5.

<sup>3</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. I. — М., 1975. — С. 197.

полярных смыслах слова – вся страшная сущность душевно изуродованного человека, который превращен войной в мародера и убийцу. На мой взгляд, в нынешнем нравственном (вернее безнравственном) социальном контексте «Гумарские песни» Шумана – Ленау звучат как нельзя более современно.»<sup>1</sup>

Среди факторов театрализации в этом цикле (в отличие от Opus'ов 104 и 135) нет указания *имени* персонажа, а лишь привязка к определенному социальному (профессиональному) статусу. Зато есть сугубо оперный прием: автор указал в нотах *вокальное амплуа* действующего лица (баритон).

Это означает, во-первых, что автор задумал и зафиксировал совершенно определенный психофизиологический тип персонажа со свойственным только ему характером и что для правильного актерского воссоздания именно такого образа предписывает соответствующий ему *сценический* тип. То есть Шуман здесь поступает, как оперный композитор.

Во-вторых, несвойственное камерным жанрам авторское указание («для баритона») исключает применение к данному произведению обычной у немцев практики свободного транспонирования песен для высоких или низких голосов и приближает исполнение к *театральной* практике, где нельзя (и не принято) оперные баритоновые партии или арии транспонировать для тенора либо баса.

Заметим, что в опере, даже если тесситура вокальной партии позволяет, не меняя тональность, исполнять баритоновую партию тенором, – этого не делают, потому что важна не столько взятая автором тональность арии, сколько предписанное автором *вокальное амплуа* (в этом понятии – не только тембр и диапазон голоса, но и психофизиологические особенности певца-актера, с которыми неразрывно связан характер сценического образа).

Особенность цикла ор. 117 в том, что высказывание персонажа построено в значительной мере на эмоциональных возгласах, междометиях, то есть на словесном и интонационном материале намеренно упрощенном, местами до примитивности.

---

<sup>1</sup> Александрова Э. Б. [Комментарий к переводу «Гусарских песен» Шумана – Денау] // Письмо Г. И. Ганзбургу от 21.08.1989. – Личный архив Г. И. Ганзбурга.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия имеет следующие тексты: *кровь! Blut!* и *Тра - па! Тра - ра!*. Музыкальные обозначения включают *sf*, *f* и *ff*.

О таких интонационно-речевых явлениях как о сугубо театральных, связанных с характерным сценическим поведением актера, подробно сказал С. Эйзенштейн: «Что волнует нас в зрелище человека, охваченного какой-нибудь большой страстью. Его слова? Иногда. Но что нас трогает всегда – это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые хрипы, бормотание сквозь зубы. И так как от наплыва страсти дыхание становится прерывистым и затуманивается голова, то слова распадаются на свои слоги, человек бросается от одной мысли к другой, начинает множество речей, не кончает ни одной из них, и, за исключением нескольких обрывков мыслей, которые он выбрасывает в нервном порыве и к которым непрестанно возвращается, все остальное представляет собою лишь <...> смутные возгласы <...>»<sup>1</sup>.

«Гусарские песни» Шумана малоизвестны, поскольку почти никогда не исполняются. Певцам кажется странным в концертном выступлении высказываться от лица столь несимпатичного персонажа-убийцы. Хотя в опере те же певцы охотно берутся за исполнение ролей отрицательных героев: это сценически выигрышно, ставит интересные актерские задачи и приносит успех у публики. Почему же они так неохотно берутся за «Гусарские песни» Шумана? Потому что не замечают *театральности* этого вокального цикла, продолжают по инерции мыслить в категориях камерной лирики и не видят здесь сценического приема *саморазоблачения персонажа* (того же самого приема, что и в знаменитом и хорошо освоенном певцами-актерами «романсе» А. С. Даргомыжского «Червяк»). На эту тему есть полезное для певцов-актеров рассуждение философа Максима Бутина:

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино // Театр. – 1988. – №7. – С. 120.

«Художник познается по способности воссоздавать чуждые ему вещи не менее художественно, чем родные и близкие, чем себя самого. Пока человек художественно выражает только себя – он не засвидетельствовал еще себя как художника, а лишь как художественно одаренного человека. Поэтому если стиль – это человек, то художественный стиль – это люди».<sup>1</sup>

### **Драматизация камерных жанров у Шумана**

Говоря о драматизации (неисследованной линии эволюции вокальных жанров, предшествовавшей у Шумана их театрализации), мы имеем в виду «Испанский лидершпиль» Ор. 74 на стихи Э. Гейбеля, «Любовные песни» Ор. 101 на стихи Ф. Рюккерта и «Испанские любовные песни» Ор. 138 на стихи Э. Гейбеля. Жанровое обозначение «лидершпиль» автор предпослал только одному из этих сочинений (Ор. 74). Однако общие для всех названных опусов особенности строения позволяют нам распространить это определение также на два других (тем более, что сам Шуман в письме в издательство «Фр. Кистнер» от 15 июля 1853 г. говорит об опусе №138 как о втором лидершпиле<sup>2</sup>).

По разъяснению Д. В. Житомирского в комментарии к указателю произведений Шумана, «лидершпиль — жанр, возникший в немецкой музыке в начале девятнадцатого века, объединяет черты песенного цикла (обычно в народном духе) и сюжетной кантаты»<sup>3</sup>. Упоминая свой «Испанский лидершпиль» в письме к К. Рейнеке от 1 мая 1849 года, Шуман особо оговорил, что это — «нечто оригинальное по форме».<sup>4</sup> Из письма Шумана в издательство «Фр. Кистнер» от 22 апреля того же года: «Мне кажется, что это не совсем уж плохая выдумка. [...] Думаю, что, может быть, именно эти мои песни получают наиболее широкое распространение».<sup>5</sup>

Драматизация нетеатральных жанров осуществлялась Шуманом сознательно и намеренно. Это видно, например, из его высказывания, касающегося оратории, в письме к Р. Полю от 14 февраля 1851 года:

---

<sup>1</sup> Бутин М. Афоризмы. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://library303.narod.ru/holo/yoga135.htm>

<sup>2</sup> См.: Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 343.

<sup>3</sup> Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 821.

<sup>4</sup> Шуман Р. Письма. Т. 2. — М., 1982. — С. 216.

<sup>5</sup> Там же. — С. 213.

«Следует по возможности избегать всего только повествовательного, умозрительного, предпочитая везде драматическую форму»<sup>1</sup>.

### Особенности «Испанского лидершпиля»

В «Испанском лидершпиле» Ор. 74 нет прямых сюжетных связей между номерами и нет единства персонажей. В произведении отражены любовные переживания в разнообразных жизненных ситуациях: в момент зарождения чувства (№1), в период ухаживания (№2) и т. д., — это является *содержательной* основой, объединяющей разнохарактерные пьесы. Отсутствие общности персонажей позволило композитору в рамках единого произведения охватить широкое разнообразие ситуаций, в том числе полярных: несчастливую любовь (№6), счастливую любовь (№7), любовь в разлуке (№8).

В композиции цикла прослеживается четко выраженное членение на две половины (или две стадии, соответственно №№ 1-5 и 6-9), грани композиции подчеркнуты сменой исполнительского состава. Любовные ситуации группируются таким образом, что в содержательном плане в первую половину цикла можно условно назвать «Влюбленность» (охватывает ряд ситуаций от зарождения чувства до соединения любящих), вторую — «Любовь». Рубежом между половинами цикла служит квартет (№5) и завершается цикл также квартетом (№9). Оба они по драматургической функции соответствуют хоровым эпизодам кантат, где хор — голос комментатора событий или автора. По составу имеются различия и между стадиями: если в первой части цикла все номера — дуэты, то во второй части два номера из трех (№№ 6, 7) — сольные. (См. схему)



<sup>1</sup> Там же. — С. 268.

№1. «Первая встреча». Два голоса (сопрано и альт), представляют одного субъекта высказывания, одного лирического героя: влюбленную девушку. Партии обоих голосов изоритмичны (нота против ноты). Характер произведения таков, что описание сцены первой встречи девушки с юношей можно истолковать скорее как пересказ сновидения, нежели описание реального события.<sup>1</sup>

№2. «Интермеццо» по содержанию относится к жанру серенады. Два мужских голоса (тенор и бас) здесь также трактуются как высказывание одного лирического героя, на сей раз — юноши, и обе вокальные партии изоритмичны.

№3. «Тоска любви» — второй дуэт женских голосов (сопрано, альт). Девушка, тоскуя о любимом, с некоторой аффектацией в испанском вкусе (первый же интервал в мелодии — восходящий скачок на нону) говорит о том времени, когда любовь пройдет и душа сможет, наконец, обрести желанный покой. В русском переводе текста Музы Павловой, напечатанном в Собрании вокальных сочинений Шумана, допущена существенная неточность, меняющая смысл высказывания: речь героини переадресована ко второму лицу («Пора придет — дух смятенный *твой* найдет покой»); в оригинале же — обращение к *собственной* душе, мысли («Gedanke mein»).

№4. «Ночью». Сильный и свежий эффект, всегда производимый этим дуэтом, свидетельствует о наличии в нем яркого художественного открытия. Ввиду театральной природы этого открытия, оно имеет прямое отношение к теме настоящей работы и поэтому требует более подробного обсуждения.

Оригинальность жанрового решения состоит здесь в том, что два голоса (сопрано и тенор) принадлежат двум субъектам высказывания, которые обращаются друг к другу, но не слышат один другого. Нельзя сказать, что такое решение типично для жанра камерного дуэта, где устоявшиеся разновидности можно свести к следующим четырем:

1) Дуэт неперсонифицированных голосов, высказывающихся о чем-то внешнем (например, дуэт Шумана на стихи А. Г. Гофмана фон Фоллерслебена «Весенняя песня» Op. 79, №19);

---

<sup>1</sup> Эквивалентный перевод, специально приспособленный для пения, выполнен Г. Ганзбургом.

2) Дуэт-единство, где оба голоса передают речь одного персонажа (таковы, например, только что рассмотренные первые три номера «Испанского лидершпиля»);

3) Дуэт согласия, где высказывание ведется от лица коллективного персонажа («мы»).

4) Дуэт-диалог, где голоса принадлежат двум действующим лицам, между которыми происходит общение (например, дуэт Шумана на стихи Р. Бернса «Под окном» Op. 34, №3).

Рассматриваемый дуэт «Ночью» не может быть причислен ни к одной из этих разновидностей и представляет собой особый случай дуэта: *дистанционный диалог*. Два действующих лица как бы отдалены друг от друга в пространстве (или между ними воздвигнута непроницаемая стена), так что непосредственный, реальный диалог между ними физически невозможен. Дуэт этот складывается из двух автономных монологов, можно даже сказать, из двух сольных романсов (Шуман зачастую писал романсы в форме обращения к воображаемому собеседнику). Параллельное развертывание этих монологов при их интонационном подобии и обращенности друг к другу создает зрительское представление о пространственной симметрии во взаиморасположении звучащих голосов, об их непреодолимой разделенности и о том, что слияние голосов в дуэте происходит не в реальном мире, а лишь в обоюдном синхронном воображении персонажей, и в сознании слушателя, то есть в мире грез.

Певцы-актеры должны разыграть особую психологическую «мизансцену» (пусть внешне и неподвижную): партнеры по диалогу не слышат друг друга в реальном мире, но каждый, пребывая в одиночестве, думает о партнере и мысленно к нему взывает. Общение происходит поверх реальности. В просторе духовных миров, в силовом поле движущихся каноном мелодий, то есть в сложно устроенном *звуковом мире* шумановского дуэта любящие души входят в связь и пребывают в единстве, вопреки разделяющим их в реальности расстояниям и преградам.

Таким образом, камерный вокальный ансамбль создает здесь особый, по существу, *театральный эффект*, какого не бывало даже на оперной сцене. Создает, заметим, *музыкальными* (и только музыкальными) средствами.

Оригинальность замысла, как всегда, влечет за собой использование неординарных средств, в данном случае — уникальных для жанра лирического камерного дуэта сложных («ученых») приемов

полифонической техники. Композиция по ряду признаков приближается к форме несимметричного канона.

Семитактовое фортепианное вступление основано на изложении краткого выразительного мотива и его вариантном развитии, что звучит для шумановской эпохи довольно архаично, напоминая по стилю изложения начальные фазы старинных периодов типа развертывания, вырастающих из темы-зерна в музыке барочного стиля.



На всем протяжении пьесы в фортепианной партии не прекращается процесс мотивно-тематического развития материала вступления. Это не сопровождение в обычном понимании (не аккомпанемент), а самостоятельный пласт музыкальной ткани, который контрапунктирует канону, образуемому вокальными голосами. Тематизм фортепианной партии может быть истолкован как своеобразное удержанное противосложение («свободный голос»). Следует только иметь в виду, что противосложение это развивается по собственной логике, и грани между волнами его развития не совпадают с границами между разделами канона в вокальных партиях.

Непрерывный ток противосложения — как непрекратимое глубинное движение чувства, объединяющего героев, — организуется по принципу вариаций типа прорастания (термин В. В. Протопопова), то есть каждый этап развития (а все они аналогичны построению типа развертывания, изложенному во вступлении) включает одинаковое начало (тему-зерно) и различные продолжения. Этапы эти неравновелики. Их протяженность (в тактах) такая:

6 (вступление) + 12 + 26 + 12 ... 6 (заключение).

В последовании этих величин просматривается закономерность: принцип концентричности.

Proposta в партии сопрано включает три раздела (такты 8-45, 46-83, 84-88). Risposta вступает в партии тенора в 46-м такте (расстояние между вступлениями 38 тактов) и включает разделы, аналогичные первому (целиком) и второму (усеченному) в Propost'e (такты 46-88). С 92-го такта 4-й раздел (Coda) с изоритмической синхронизацией движения голосов.



Таким образом, развитие музыки на уровне целого образуется тремя относительно самостоятельными действенными слоями: двумя голосами канона (сопрано и тенор) и «свободным голосом» — противосложением (партия фортепиано). Смысловое соотношение между вокальными линиями, с одной стороны, и фортепианной партией, с другой, может быть описано термином «единовременный контраст», введенным Т. Н. Ливановой для анализа некоторых специфических явлений барочной музыки.

Исполнители дуэта «Ночью» поставлены в условия, весьма необычные для жанров камерной лирики. Здесь требуется условное допущение, будто двое поющих рядом актеров не слышат друг друга. Такая условность чисто оперная, на ней основана ансамблевая техника в ее высших образцах: в операх Моцарта, Россини, Доницетти, Беллини, Верди. Более того: эта условность используется не во всех оперных стилях именно потому, что ее считали *чересчур* оперной, *нарочито* оперной, мешающей правдоподобию (из-за этого, например, Вагнер и «кучкисты» — Бородин, Мусоргский — изгоняли из своих опер подобные ансамбли). Однако, для камерных жанров Шумана данный дуэт, основанный на принятии чисто оперной условности и на создании сугубо оперной иллюзии, знаменует лишь *путь* к театрализации, лишь промежуточный этап между драматизацией и театрализацией жанра, поскольку здесь еще нет главного театрализирующего фактора — *индивидуализации ролей* и связанного с этим лицедейства актеров.

Тем не менее, рассматриваемый дуэт по жанровому и конструктивному решению остается уникальным не только в творчестве Шумана, но и во всей камерной вокальной литературе.

По мысли Г. Головинского, открытые Шуманом новые возможности («использование лирической кантилены с ее длительно выпеваемыми звуками в каноническом дуэте»<sup>1</sup>) оказали воздействие и на технику оперного ансамбля (таков дуэт-канон «Враги...» из «Евгения Онегина» П. И. Чайковского).

№5. Квартет «Не скрывать любви» — рубежный в композиции лидершпиля. Текст произносится от лица комментатора событий (признак эпического рода, к которому относится жанр кантаты). Фактура этого квартета является скорее хоровой, нежели ансамблевой: нет индивидуализированных партий, а некоторая независимость голосов отмечается лишь на участке кадансирования — в конце вступления перед началом нового куплета.

Итак, «хор» сообщил, что любовь героев взаимна, любящие соединились. Это открывает новую стадию своеобразного сюжетного движения: во второй части лидершпиля (№№ 6-8) представлены переживания любящих героев. Теперь, когда желанная цель достигнута, для дальнейшего сюжетного развития открываются две психологические возможности: отчаяние от душевной опустошенности или довольное умиротворение. Обе эти взаимоисключающие психологические возможности последовательно воплощены Шуманом в двух сольных номерах 6-м и 7-м.

№6. «Меланхолия». Первый в лидершпиле сольный номер (сопрано). Наиболее яркая в интонационно-мелодическом отношении пьеса, эмоциональная кульминация цикла. Редкостная даже для Шумана открытость проявления чувства, аффектированная порывистость, указывающая на испанский темперамент героини, в отчаянии призывающей смерть.

Напряженность поддерживается и нагнетается, в частности, взаимодействием противоречивых интонационных средств: возгласов декламационного типа и широкой кантиленной вокализации с применением длительных внутрислоговых распевов. Обращает на себя внимание выразительность аффектированных скачков на нону, дециму и ундециму в вокальной партии.

Эта исключительно редкая в вокальной практике, трудная для певцов «экстремальная» интервалика, несвойственна камерному музицированию. Применяя ее, Р. Шуман определенно приближает

---

<sup>1</sup> Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века. // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 71. (Автор ссылается здесь на одиннадцатый этюд из «Симфонических этюдов» Р. Шумана)

характер интонирования к выразительным приемам *сценической* речи, то есть к театру, где в наряженных моментах кульминационные возгласы могут произноситься с интонацией, срывающейся на крик. Подобную «экстремальную» интервалику в таком же значении применял в драматических ораториях Г. Ф. Гендель, например, в Арии Самсона (№4) из оратории «Самсон» (см. такты 28-29: нисходящий скачок на большую септиму; такты 31-32: три последовательных восходящих скачка, суммарно охватывающих большую нону).

Сопоставить:

№7. «Признание» — соло тенора. Эмоциональный тонус этой пьесы много ниже, чем предыдущей, нет резких взлетов и спадов. Здесь удивительным образом сочетается интенсивное любовное переживание и спокойная умиротворенность, что в целом можно определить как ощущение полноты жизни.

№8. «Весть» — дуэт (сопрано, альт). Трактовка двухголосия здесь аналогична трем первым пьесам лидершпиля, что вносит эле-

мент своеобразной репризности. Содержанием является переживание любовных чувств в разлуке с любимым.

№9. «Я любима»<sup>1</sup> — финальный квартет, завершающий композицию цикла праздничной сценой ликования любящих. Гимничность тона, развернутая форма — делают этот квартет подобным хоровому финалу кантатно-ораториального произведения.

Своеобразие «Испанского лидершпиля» ор.74 и других сочинений Шумана в этом жанре состоит в том, что автор исследует круг близких, тонко различающихся психологических состояний, точнее, круг *вариантов* одного и того же состояния. Проявление любовных чувств в различных жизненных ситуациях людьми разных темпераментов, широкий диапазон любовных переживаний — вот та реальность, которая находит отражение в лидершпиле, его тема. Идея — в приятии любви во всех ее проявлениях.

\* \* \*

Близкое жанровое решение Шуман дает в «Испанских любовных песнях» Ор. 138, — цикле, сочиненном в том же 1849 году и превосходящем рассмотренный выше цикл как по масштабам, так и по разнообразию задействованных исполнительских средств. Помимо сольных и ансамблевых вокальных номеров здесь имеются и две инструментальные пьесы: «Вступление» (№1), и «Интермеццо. Национальный танец» (№6)<sup>2</sup>.

Подобная идея — воплотить в циклической вокально-инструментальной композиции оттенки, варианты одного эмоционального состояния, создать «вариации на чувство» — обнаруживает близость к идее, воплощенной в свое время в оратории Генделя «О Радости, Печали и Мудрости»<sup>3</sup> на либретто Ч. Дженнинга по Дж. Мильтону (1740 г.). Состояние радости представлено в этой оратории четырнадцатью вариантами (радость труда, радость стремительного движения, радость созерцания красоты, радость коллективного веселья и т. д.), состояние печали —

---

<sup>1</sup> Перевод неточен: в оригинале определенность женского или мужского рода отсутствует (ich bin geliebt), что допускает произнесение одного и того же текста мужскими и женскими голосами. В переводе на русский язык эта особенность не могла быть сохранена.

<sup>2</sup> Тональный план этого произведения см.: Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов. Л., 1972. — С. 6.

<sup>3</sup> В другом переводе «Веселый, Задумчивый и Умиротворенный». О содержании этой оратории см: Далгат Дж. Предисловие // Гендель Г. О Радости, Печали и Мудрости. Л.: Музыка, 1973. — С. 3.

девятью вариантами, состояние умиротворенности — пятью. Аналогия шумановского замысла, воплощенного в Op. 74, 138 и отчасти 101, с генделевской ораторией вполне очевидна.

В литературе о Шумане есть критические замечания о связи его *хоровых* произведений с генделевской традицией. В. Зигмунд-Шульце пишет: «[Гендель] в качестве вокального композитора нашел довольно бледное подражание в хоровых произведениях позднего Шумана [...] Очень проникнута генделевским духом первая оратория Шумана «Рай и Пери», которую он создал «не для молельни, а для веселых людей»<sup>1</sup> Однако отмеченная нами аналогия между шумановскими лидершпилями и ораторией Генделя свидетельствует не о бледном подражании, а о новаторском продолжении традиции в оригинально трактованном жанре, промежуточном между вокальным циклом и кантатой.

### **Внемузыкальное в музыке Шумана**

Проникновение в музыкальное искусство новых элементов внемузыкальной реальности всегда приводит к активизации эволюционных процессов в синтетических жанрах, что типологически присуще главным образом сочинениям романтиков первого поколения. Новаторство в области синтетических жанров, проявившееся в позднем периоде деятельности Шумана (романтика второго поколения), знаменует начало нового этапа его творчества, который не имел завершения из-за преждевременной кончины композитора. Для объяснения специфических особенностей этого периода понадобится рабочая модель, упрощенно показывающая, как по-разному относятся к синтетическим жанрам представители трех поколений композиторов-романтиков.

Музыка романтического стиля создавалась тремя поколениями композиторов. Вводя понятие композиторского *поколения* (или *генерации*) как музыкально-историческую категорию, мы исходим из того, что авторы, живущие во всех странах (в разных социальных слоях и общественно-политических условиях), связаны между собою не только географической, этнической или социальной, но и иной общностью: единством поколения. Когда сопоставляешь даты жизни композиторов, поначалу кажется, что они расположены на шкале

---

<sup>1</sup> Зигмунд-Шульце В. Георг-Фридрих Гендель сегодня // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики. — М., 1960. — С. 130.

времени хаотично, но потом за цифрами видишь закономерность: приходят и уходят *поколения*, каждому из которых отведено строго определенное время активности. И композиторам каждого поколения свойственны, помимо индивидуальных качеств, также и общие *типологические* черты.

К первому поколению романтиков мы относим Вебера, Россини, Шуберта, Глинку<sup>1</sup>; ко 2-му поколению — Мендельсона, Шопена, Шумана, Листа, Вагнера; к 3-му поколению — Брамса, Бородина, Бизе, Чайковского (перечни неполные). Существует отчетливая типологическая общность между композиторами каждой из этих генераций. А различительным признаком может служить соотношение в их творчестве жанров синтетических (вокальных, театральных) и «чисто» музыкальных.

В. Дж. Конен в статье «История, освещенная современностью» и в книге «Театр и симфония», рассматривая внемузыкальное в музыке, указала на факт *регулярного чередования* исторических периодов, когда попеременно превалирует то музыка, связанная с внемузыкальными компонентами (главным образом словесными), то музыка, свободная от внемузыкальных компонентов.<sup>2</sup> Причина такого чередования лежит в механизмах формирования интонационного фонда эпохи.

Развив идею В. Дж. Конен, мы можем представить процесс следующим образом (для краткости излагаю предельно схематично):

1. При появлении каждого стиля, композиторы создают для воплощения нового, прежде не освоенного музыкой содержания, новые выразительные средства. До тех пор, пока эти средства публике не знакомы, композитору приходится связывать их с внемузыкальными элементами (словесным, сценическим) таким образом, чтобы приучать слушателя мысленно — сознательно, а потом и подсознательно — ассоциировать те или иные новые средства музыкального языка (интонационные, ладо-гармонические, метроритмические, темброво-колористические) с определенным набором понятийно-предметных соответствий. По ходу воздействия синтетического произведения

---

<sup>1</sup> См.: Ганзбург Г. И. Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения // Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали. — Харків: Прапор, 1998. — С. 207-212.

<sup>2</sup> См.: Конен В. Дж. Театр и симфония. 2-е изд. — М.: Музыка, 1975.; Конен В. Дж. История, освещенная современностью // Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. — М.: Музыка, 1975.

внемusикальные компоненты всякий раз расшифровывают, комментируют, семантизируют каждый из нововведенных элементов музыкального языка, приучая слушателя определенным образом на них реагировать. Накапливается некоторый опыт восприятия однократных или повторяющихся музыкально-словесных, музыкально-танцевальных, музыкально-сценических и т. п. устойчивых сочетаний, в результате чего собственно музыкальные элементы начинают приобретать в сознании и подсознании слушателей постепенно растающий «семантический ореол». Таким образом, для каждого элемента музыкального языка задается «алгоритм восприятия».

2. Позднее, когда в коллективном слушательском сознании (и подсознании) возникли устойчивые связи между соответствующими музыкальными и внемusикальными компонентами, появляется возможность их разъединить. При этом внемusикальные компоненты (слово, сюжет, зрительный ряд) выносятся за пределы звучащей ткани и образуют *программу* инструментального произведения, что создает более или менее контролируруемую автором цепочку ассоциаций.

3. Наконец, на последнем этапе элементы музыкального языка, характерные для данного стиля, уже настолько семантизированы (устойчиво связаны в сознании и подсознании массы слушателей с определенными образно-эмоциональными значениями), что становится возможным отказаться от каких-либо внемusикальных средств. Музыка и без их помощи вызывает у подготовленной аудитории адекватную реакцию условно-рефлекторного типа, основанную на предшествовавшем опыте восприятия синтетических произведений. Композиторы могут теперь оперировать исключительно музыкальными средствами и публика понимает без слов смысл происходящего в произведении, абстрагируясь от конкретных вербализованных понятий. В сознании и подсознании слушателя создается свободная цепь ассоциаций, не контролируемая автором. Только на этом, третьем этапе музыканты могут полноценно общаться со слушателями при помощи «чистого» инструментализма.

Однако этот долгожданный этап, раскрепощающий музыку, освобождающий ее от оков внемusикальной сюжетики, дающий композитору свободу действий, независимость от приземленной конкретизации, — именно этот этап всегда оказывается предкризисным. Стиль умирает, уступая место новому молодому стилю, которому предстоит пройти через такие же три стадии развития. Новые авторы изобретут свои языковые средства и все придется начинать сначала,

привязывая новые неизвестные, непонятные *интонации* и *созвучия* к старым, хорошо известным, понятным *словам*. Процесс повторится в каждом следующем стилевом цикле.

И сколь бы далеко ни зашел процесс семантизации музыкального материала (в ходе которого фонические элементы вбирают в себя образно-смысловой заряд словесности), музыка продолжает удерживать связь со словом.

Есть три уровня такой связи.

Первый уровень (непосредственная связь) проявляется в произведениях с участием *звучащего* слова;

второй уровень (опосредованная, дистанцированная связь) — в произведениях с участием вербального элемента, вынесенного за пределы музыкального текста (программность);

третий уровень (скрытая вербальность) — в произведениях с *незвучащим* словом («чистый» инструментализм).

Во всех трех случаях суть этого явления можно выразить одной фразой Р. Шумана: «Музыкальный звук есть вообще перевоплощенное слово».<sup>1</sup>

На разных этапах созревания стиля музыка может все дальше отходить, абстрагироваться от слова, ослаблять связь с ним, но лишь до определенного момента. Когда отдаление музыкального материала от слова достигнет критической степени, связь оборвется (или перестанет ощущаться) и стиль сменится новым, который будет опять непосредственно связан со *звучащим* словом.

Важна в связи с этим идея Э. Т. А. Гофмана о поступенном восхождении искусства к высотам художественной абстракции. Анализируя его идею, Д. В. Житомирский писал: «Стихи, которым уступает место проза, пение, которое вбирает в себя стихи и затем господствует над ними — все это, по Гофману, разные ступени *возвышенной речи*, которую с необходимостью порождает *возвышенное содержание*.»<sup>2</sup>

Если мы дополним этот перечень этапов последующими двумя стадиями, в ходе которых программный инструментализм вбирает в себя *пение*, а «чистый» инструментализм поглощает собою *программный*, то увидим все пять этажей историко-стилевой пирамиды и

<sup>1</sup> Цит. по: Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М., 1964. — С. 119.

<sup>2</sup> Житомирский Д. В. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана // Житомирский Д. В. Избранные статьи. — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 64.



приблизимся к пониманию причин того, почему эта пирамида, будучи достроенной до вершины, падает. (И уступает место молодому стилю, пирамида которого начнет возводиться снизу.)

Первые два этапа развития, перечисленные Гофманом (проза и поэзия), проходят в недрах *литературы* (словесности), остальные три принадлежат эволюции *музыкального* стиля и определяют функцию каждого из трех поколений композиторов, работающих в этом стиле.

На примере истории романтического стиля в музыке все три стадии эпохально-стилевого цикла прослеживаются достаточно ясно. В момент кульминации венского классицизма с его последним достижением — бетховенским инструментализмом, является Шуберт, и «неожиданно» центр тяжести переносится со сложной, высокоорганизованной композиции поздних классиков на — кажущуюся примитивной — романтическую песню (Lied): вокальную мелодию с фортепианным аккомпанементом<sup>1</sup>. «О романтиках первой половины девятнадцатого века, и о немецких в особенности, — пишет Д. В. Житомирский, — можно сказать, что они в известном смысле начали «сначала», то есть снова (как и предшественники зрелого классицизма) сделали центром внимания простые жанры и формы, заимствованные из «натуры»»<sup>2</sup>.

Таким образом, при смене музыкально-исторического стиля происходит движение к новому через *упрощение*. Потом, уже в ходе развития, «старения» стиля, движение к новому будет происходить через *усложнение*.

Второе поколение романтиков перенесет центр тяжести на программный инструментализм (Мендельсон, Шуман, Лист) и, наконец, третье поколение придет «на все готовое» и, используя устоявшийся интонационный лексикон, сможет, обходясь без внемusикальных вспомогательных средств, подняться к высоким духовным абстракциям «абсолютной» музыки — «чистого» инструментализма (Брамс, Франк, Брукнер, Глазунов).

---

<sup>1</sup> Такое происходило в истории музыки не раз. Например, в конце XVI века, в пору зрелости полифонического многоголосия, на фоне роскошного великолепия мадригалов Флорентийская камерата предлагает кажущийся примитивным прием сольного пения, сопровождаемого цифрованным басом. В результате в практику входит новый жанр — опера и новый музыкальный склад — гомофония, со всеми далеко идущими последствиями этих нововведений.

<sup>2</sup> Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. — С. 379.

Когда Гофман писал о музыке, которая — единственная из всех искусств — «имеет своим предметом бесконечное [...], открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»<sup>1</sup>, он (Гофман) мечтал именно о таком, третьем этапе эволюции музыкального стиля. Впрочем, «чистый» инструментализм никогда не бывает до конца «очищен» от влияния внемузыкальной образности («внешнего, чувственного мира»), поскольку семантизированная интонационность успела на предыдущих этапах становления стиля вобрать в себя образно-смысловой заряд словесности.

Тонкое понимание закономерностей такого рода высказано в статье Шумана 1839 года о Ноктюрнах и Салонных пьесах А.Феска. Тут имеется специальное рассуждение о том, в каком случае словесная программа нужна, а в каком нет, и почему: «[...] содержание своих «Салонных пьес», — пишет Шуман, — композитор уточнил эпиграфами из стихотворений Генриха Шюца. В ноктюрнах слов не потребовалось, так как все они выдержаны в старом, знакомом характере, полюбившемся нам еще со времен Фильда».<sup>2</sup>

Произошедшая с музыкальным языком семантизация — необратима. И для внесения в музыку новых смысловых сфер приходится обновлять и «перекодировать» набор языковых элементов, переходя при этом к новому стилевому нормативу.

Р. Шуман, стараясь помочь своим современникам осознать закономерность эволюции жанра симфонии от бетховенского «чистого» инструментализма (исключая Шестую симфонию) к программному инструментализму романтиков, дал разъяснение этого сложного музыкально-исторического вопроса почти беллетристично (в виде воображаемого диалога между дилетантом отсталых, консервативных взглядов, с одной стороны, и сторонником прогресса, с другой). В статье 1836 года он пишет: «Нередко случается, что мы, художники, честно просидев полдня за работой, попадаем в окружение дилетантов, и притом самых опасных, так как они знают симфонии Бетховена. «Сударь, — начинает первый, — истинное искусство в лице Бетховена достигло своей вершины; все, что выходит за эти рамки, — грех, мы непременно должны возвратиться на прежний путь».

<sup>1</sup> Гофман Э. Т. А. Избранные произведения в трех томах. Т. 3. — М., 1962. — С. 27.

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. II-A. — М.: «Музыка», 1978. — С. 240.

«Сударь, — отвечает другой, — вы не знаете молодого Берлиоза; с него начинается новая эра, музыка вновь вернется к тому, с чего она начала, то есть к речи и во имя речи». «Это намерение, — вставляет первый, — довольно ясно видно и в увертюрах Мендельсона».<sup>1</sup>

Описанная здесь схема стадияльной эволюции *эпохального* стиля может поначалу показаться противоречащей некоторым фактам истории *индивидуального* творчества ряда композиторов, поскольку, например, у Шуберта (романтика первого поколения) есть не только музыка с текстом, но и программно-инструментальные (фантазия «Скиталец»), и беспрограммные инструментальные сочинения (сонаты, симфонии). В свою очередь, у композиторов второго поколения имеются не только программные вещи. Например, у Шумана огромная часть наследия — синтетические литературно-музыкальные композиции (песни, вокальные циклы, лидершпили, оратории, опера). А в наследии композиторов третьего поколения — не только беспрограммный инструментализм (например, у Брамса помимо симфоний в изобилии песни, у Чайковского — программные увертюры-фантазии, романсы, оперы, балеты).

Означает ли это, что предложенная схема, не работает на уровне индивидуального композиторского стиля, а только на уровне стилевой эпохи? Нет, описанная логика последовательного перехода от текстовой музыки к программной, а от программной к «абсолютной» — действует одинаково на всех уровнях: эпохального стиля, индивидуального стиля и ниже — на уровне индивидуального стилистического периода. Если рассмотреть действие данной логики начиная с базового (серединного) уровня, то видно, что принцип становления индивидуального композиторского стиля универсален и продолжает работать как на микро-уровне (при чередовании периодов творчества одного композитора), так и на макро-уровне (при чередовании музыкально-исторических стилевых эпох).

Композитор любого поколения в своем творчестве не только использует музыкально-выразительные средства, выработанные искусством его эпохи, но и привносит индивидуальные новшества. Так, романтики второго поколения (Мендельсон, Шуман, Лист и др.) не только опираются на языковые средства, уже прошедшие начальный

---

<sup>1</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. Т. 1. — М.: «Музыка», 1975. — С. 281-282.

этап семантизации у романтиков первого поколения, создавая на этой основе программный инструментализм, но каждый из них помимо этого вносит свое новое содержание и вырабатывает для его воплощения собственные средства музыкального языка. Каким образом он может сделать свои языковые новации понятными слушателю? Для этого и композиторам второго поколения, как первопроходцам, — бывают нужны синтетические жанры, в которых новые музыкальные компоненты соприкоснутся с внемusикальными и *семантизируются*. Точно так же дело обстоит и с композиторами третьего поколения, когда они вносят индивидуальные языковые новации. Им приходится на какое-то время спуститься с высот «чистого» инструментализма и пройти через стадии текстовой и программной музыки. На протяжении творчества композитора такая ситуация, при которой приходится распрощаться с одними средствами и изобрести другие, может возникать неоднократно, из-за того, что, как пишет В. Соловьев, «чувство современности [...] требует открытий, а не повторений. [...] взгляд [...] на традиционный материал потому и влюбленный, что прощальный».<sup>1</sup>

Язык любого сочинения талантливого автора — компромисс между общепринятым и новонайденным. Композитор постоянно балансирует между старыми и новыми средствами, и когда такое балансирование нарушается в пользу одной из сторон, наступает сбой творчества, кризис, после чего необходима стилевая переориентация. При этом прежний стиль, отработавший свое, остается в руках у эпигонов, они по инерции продолжают говорить на том старом языке, на котором уже не скажешь ничего нового, а новатор временно оказывается «вне игры», поскольку его новый язык еще не научились понимать. Каждая следующая порция вносимого композитором нового содержания (а за ним и новых языковых средств) — требует для своего внедрения в культуру (и усвоения ею) очередного нового цикла поступенных переходов от вокальной музыки через программную к «абсолютной».

Случается и так, что композитор, успевший высказать новые художественные идеи в инструментальных жанрах (которые, как бы опередив события, включились прежде вокальных), потом бывает вынужден вернуться назад и восполнить недостающие звенья, сочи-

---

<sup>1</sup> Соловьев Вл. Грани реальности. Критический диалог // Дружба народов. — 1975. — №12. — С. 271, 272.

нениями в синтетических жанрах. Например, после периода работы преимущественно в сфере инструментализма Р. Шуман в 1840 году («год песен») рассуждает в письме к В. Г. Риффелю: «Только бы мне найти побольше людей, которые понимают меня, мой образ мыслей. С вокальными сочинениями, надеюсь, мне будет легче».<sup>1</sup> Такие отступления от обычного порядка следования событий осложняют взаимопонимание художника и его современников, но ничего не меняют для потомков, которые все равно должны осваивать его наследие, переходя последовательно от синтетических произведений к программным, а от них — к «чисто»-музыкальным.

Прочитую Реми де Гурмона: «Иметь свой стиль — значит в пределах общего для всех языка обладать особенным, единственным и неподражаемым диалектом, притом что это в одно и то же время язык всех и язык одного».<sup>2</sup> Процессы, которые превращают язык одного в язык всех — закономерны и протекают однотипно во все исторические эпохи.

Для понимания этих процессов важное значение имеет категория *периода творчества*, правильное применение которой дает возможность объективной периодизации деятельности композиторов.

Каждый период творчества — это время между двумя стилистическими сдвигами. А стилистический сдвиг связан с освоением некоей новой области душевных состояний. Новой в том отношении, что искусство прежде не охватывало ее, и слушатели еще не имеют опыта переживания таких состояний.

Композитор в определенный момент начинает ощущать, что призван расширить содержательный диапазон искусства. (Р. Шуман: «[...] поведать в музыке о печалях и радостях, которые сейчас волнуют мир, — вот, чувствую я, та роль, которой наделила меня судьба, избрав среди многих людей.»<sup>3</sup>)

Не каждый из слушателей может легко последовать за композитором через грань стилистического сдвига в область новых неизведанных переживаний, не всякий человек, освоившийся, например, среди произведений Ф. Шуберта первого периода и полюбивший эти произведения, сможет и захочет перестроиться на новые ощущения, характерные для второго периода и т. д.

---

<sup>1</sup> Шуман Р. Письма. Т. 1. — М.: Музыка, 1970. — С. 563.

<sup>2</sup> Реми де Гурмон. Литературные прогулки // Вопросы литературы. — 1990. — №4. — С. 107.

<sup>3</sup> Шуман Р. Письма. Т. 2. — М.: Музыка, 1982. — С. 222.

Отношение слушателей бывает парадоксальным: случается, что один и тот же человек любит композитора за произведения какого-либо определенного периода, будучи совершенно невосприимчивым, равнодушным или даже агрессивно-брезгливым по отношению к произведениям других периодов, как если бы речь шла о музыке разных авторов. Такое наблюдалось, например, в отношении последних квартетов Бетховена, поздних сочинений Скрябина и др. (Это разумееется, не исключает возможности — для людей с развитым широким вкусом — принимать и любить музыку такого композитора полностью, охватывая все его периоды.)

Иными словами, рост души, и связанная с этим ростом чувствительность к новым стилям в искусстве — для каждого индивидуальны. Однако путь освоения новых языковых норм одинаков для всех: композиторов, композиторских школ, исполнителей, критиков, слушателей. И любой человек — музыкант или слушатель — в своем индивидуальном развитии проходит последовательно (хотя и в более краткие сроки) все те стадии, которые проходило искусство в каждую стилевую эпоху. То есть для каждого вновь родившегося человека освоение эпохальных стилей барокко, классицизма, романтизма, индивидуальных стилей Баха, Моцарта, Шумана, Брамса, Малера, Равеля, Шостаковича — неизбежно повторяет путь от жанров словесно-музыкальных (вокальных) через программно-инструментальные к «чисто» инструментальным. (Если у кого-то познание музыки идет в иной последовательности, верное понимание произведений музыкального искусства для него надолго оказывается недостижимым.)

Изложенное здесь понимание историко-стилевых процессов в музыке связано с некоторыми элементами теории интонации Б. В. Асафьева, в частности с идеей «интонационного словаря» эпохи. Различие коренится в том, что Асафьев, насколько можно судить об этом по известному рассуждению в книге «Музыкальная форма как процесс», представлял путь, ведущий к чистому инструментализму, как однонаправленный, прямолинейный процесс. Он пишет: «Совершается длительное, веками измеряемое, освобождение музыки от совместных с ней «временных искусств». [...] Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) [...]. Этот путь музыкальной интонации к музыке как самостоятельному выявлению интонации идет [...] в близком взаимодействии с возникновением *всецело* музыкальных явлений и закреплении в общественном сознании качеств и форм только музыки

как непосредственного музыкального обнаружения человеческого интеллекта».<sup>1</sup>

Противоположным образом видит этот процесс Т. А. Курышева. Во Введении к книге «Театральность и музыка» она представляет дело так, будто прежде инструментальная музыка была самостоятельна и лишь в XX веке перестала быть таковой. Т. А. Курышева пишет: «В течение почти трехсот лет инструментальная музыка европейской традиции вырабатывала и шлифовала законы собственно музыкального мышления и была способна, подчиняясь им, в области чистого инструментализма приносить миру произведения искусства, отмеченные печатью высокой духовности [...]. В XX столетии эта замкнутая система практически нарушается. Характерное для нашего века активное взаимодействие различных художественных способов освоения мира втянуло и музыку в свою орбиту. Это проявилось в господстве внемusicalных стимулов при рождении многих идей и замыслов [...]».<sup>2</sup>

Не принимая схему *однонаправленного прямолинейного* движения от синкретизма к *только музыке* (по Асафьеву) и схему такого же *однонаправленного прямолинейного* движения от чистого инструментализма к господству синтетических жанров (по Курышевой), — мы представляем этот процесс как идущий по кругу, *циклический*, то есть как *круговорот* закономерно повторяющихся событий при переходах от синтетических жанров через программный и «чистый» инструментализм вновь к синтетическим жанрам.

\* \* \*

К обсуждаемому здесь вопросу о синтетических жанрах и принципе программности, при помощи которых семантизируется музыкальный язык, примыкает также вопрос о «музыковедческом писательстве» композиторов.

Словесная программа произведения в устах композитора всегда носит характер манифестации нового музыкального языка. Излагая программу, композитор средствами слова интерпретирует смыслы, то есть выступает в этот момент в роли музыковеда, беря на себя одну

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 212.

<sup>2</sup> Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. — С. 5.

из его функций. Н. Стрельников, комментируя авторскую открытую программу бетховенской Шестой симфонии, объясняет ее необходимость так: «Все должны знать, что означают новые звуковые мысли Бетховена. И вот сам автор дешифрует их [...]»<sup>1</sup>.

Гете говорил, что задача науки — сделать природу понятной всем<sup>2</sup>. Применительно к нашей теме это должно звучать так: задача музыковедения — сделать музыку понятной всем. Музыковедение — служба понимания музыки (здесь я перефразирую высказывание С. С. Аверинцева о филологии<sup>3</sup>). В арсенале композиторов-писателей музыковедческое высказывание (в виде музыкальной критики, эссеистики и публицистики) — дополнительное средство семантизации музыкального языка. Романтики второго поколения (Шуман, Лист, Вагнер) работали в области популяризаторского музыковедения так же страстно и с полной самоотдачей, как и в основной своей сфере. (О литературной деятельности Шумана Д. В. Житомирский замечает: «[...] ее окрылял тот же пафос, которым наполнена была музыка Шумана»<sup>4</sup>.) Это свойственно, разумеется, не всем романтикам второго поколения. Из воспоминаний В. Й. фон Василевского известно, что Ф. Мендельсон занимал особую позицию по отношению к писательству своих коллег. Он «придерживался того взгляда, что музыкант не должен писать о своем искусстве, а должен только играть и сочинять»<sup>5</sup>.

Помимо литературного творчества как такового бывали у композиторов замыслы синтетических, литературно-музыкальных книг. Известно о намерении автора «Альбома для юношества» сделать этот сборник произведением не только музыкальным. «Альбом для юношества», как пишет О. В. Лосева, «был сочинением музыкально-литературным, ибо “Домашние и жизненные правила для музыкантов” создавались как неотъемлемая его часть»<sup>6</sup> (Этот замысел не доведен до воплощения и обе составляющие — музыкальная и литера-

---

<sup>1</sup> Стрельников Н. Бетховен: Опыт характеристики. — М.: Гос. издат., 1922. — С. 21.

<sup>2</sup> Цит. по: Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете. — Ереван, 1983. — С. 7.

<sup>3</sup> См.: Аверинцев С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре. — М., 1988. — С. 8.

<sup>4</sup> Житомирский Д. В. Литературное наследие Шумана // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М.: Музыка, 1975. — С. 9.

<sup>5</sup> Василевский В. Й. Шуманиана // Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — С. 183.

<sup>6</sup> Лосева О. Воспоминания Роберта Шумана о Феликсе Мендельсоне-Бартольди // Музыкальная академия. — 1999. - №3. — С. 191.



турная — изданы отдельно. Тем не менее Б. Аппель называет литературные воспоминания Шумана о Мендельсоне, неоконченные и не опубликованные при жизни автора, «вербальной параллелью» к его фортепьянной пьесе «Памяти Феликса Мендельсона-Бартольди» из «Альбома для юношества». <sup>1)</sup> В этих не доведенных до конца попытках создать произведение одновременно и литературное, и музыкальное — видна тенденция, приведшая Шумана к кульмановскому циклу Op. 104, где словесный компонент органично и неотъемлемо вошел в структуру целого.

Когда Лист пишет книгу о Шопене и статьи о Шумане, когда Шуман пишет статьи о Шопене и Листе — это литературными средствами создает новаторской музыке дополнительную поддержку, наподобие той поддержки, которую обеспечивает инструментальному произведению его литературная программа. Причем элементы программности (разъяснение, толкование) возникают в таких случаях без деятельного участия автора музыки.

Есть прямое сходство в действиях композитора, сочиняющего словесную программу к своей симфонии, с действиями музыкального критика, формулирующего словами толкование этой симфонии. Таким образом, работа композиторов в синтетических жанрах и писательская деятельность композиторов — явления в определенном отношении однонаправленные и взаимодополняющие. Независимо от субъективной оценки, они объективно имеют целью семантизировать музыкальный язык и, тем самым, дать публике ключ к адекватному пониманию музыки. Здесь возникает явление, зеркально-симметричное по отношению к программной музыке. Писатель создает литературный текст, уже имеющий аналог в музыке (инобытие в звуке), подобно композитору, который создает музыкальный текст, имеющий соответствующий литературный аналог (инобытие в слове) — программу.

То, что во времена романтиков происходило между музыкой и литературой, — а это был двусторонне направленный процесс, — С. Маркус весьма точно назвал «многократным взаимоотражением». <sup>2)</sup>

В литературном наследии Шумана — обилие примеров сочинения программы к музыке других композиторов. Здесь в качестве образца такого рода творчества уместно привести фрагмент текста «Из

---

<sup>1)</sup> Там же. С. 191.

<sup>2)</sup> Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. — М.: Музыка, 1968. — С. 220.

критических книжек Давидсбюндлеров», расшифровывающий смысл программного фортепианного произведения «Музыкальные цветы» Генриха Дорна (бывшего учителя Шумана по теории музыки). Шуман представил воображаемые сюжеты пьес в лицах и придумал реплики персонажей:

«Так что же говорит Гиацинт? Он говорит: «Моя жизнь была так же прекрасна, как мой конец, ибо прекраснейший из богов меня любил и меня убил. Но из пепла возник цветок, который готов тебя утешить. Ибо в мире ином слезы становятся жемчужинами». А Нарцисс? Он говорит: «Помни обо мне, чтобы ты не возгордился своей красотой. Ибо когда я впервые увидел свой образ в ручье, я уже не мог забыть собственной прелести [...]. Поэтому боги превратили меня в этот бледный цветок, но я прекрасен и горд». Фиалка же рассказала: «Была прелестная лунная майская ночь, подлетела ночная бабочка, сказала: «Поцелуй меня!» Но я втянула благовонное дыхание в глубину своего венчика, и она сочла меня мертвой. Появился шаловливый ветерок, сказал: «Ты видишь, я всюду тебя нахожу, приди же в мои объятия и выйди на божий свет — там внизу тебя никто не видит». Когда я ответила: «Я спать хочу», он улетел и сказал: «Ты сонное, упрямое создание, тогда я поиграю с лилией». — Скатила на меня толстая росинка, сказала: «Уж очень, наверное, удобно лежать у тебя на лоне при свете луны». Но я покачала головой, так, что она упала и разлилась. Когда же издали подполз ко мне и лунный луч, я попросила жимолость меня спрятать; высокая лилия сказала мне: «Фу, стыдись, смотри, как я красуюсь, как меня целует бабочка, ветерок, росинка и лунный свет, и как люди передо мной останавливаются и называют меня «красивой» — тебя же в твоей норке никто не замечает». Отвечала я: «Оставь меня, высокая лилия!» — ибо рано утром ко мне пришел робкий прекрасный юноша и так мило сказал: «Как ты хороша — но подожди до вечера, я сорву тебя для *нее*». Лилия сказала: «Тебя он хотел сорвать? Какая ты зазнайка — он это мне обещал». Только я собралась ей ответить: «Ты лжешь, высокая лилия», как появился юноша с девушкой под ручку. Он наклонился ко мне, сказал: «Как ты похожа на *нее*» — и сорвал меня; но сорванная, я так охотно лежу у нее на груди.»<sup>1</sup> (Нельзя не заметить, что приведенный здесь текст статьи 1834 года по характеру творческой фанта-

---

<sup>1</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М.: Музыка, 1975. — С. 129-130.

зии, образному строю и тону родственен кульмановскому поэтическому циклу о цветах, который был впервые опубликован в 1835 и стал известен Шуману лишь в 1850 году.)<sup>1</sup>

Именно такого рода толкования музыки, приносящие литературно разработанные сюжеты в инструментальные произведения, имел в виду Шуман, говоря: «Мы [...] считаем высшей критикой ту, которая сама производит впечатление, подобное взволновавшему нас оригиналу»<sup>2</sup>. Аналоги шумановского словесного толкования музыки есть и в наследии других композиторов его поколения.

Интересна своей парадоксальностью роль Листа в процессе семантизации музыкального языка романтиков: хотя сам он провозглашал, что соединяет музыку с литературой, но в действительности, наоборот, отъединял слово от музыки, выносил его «за кадр». В результате возникали жанры программного инструментализма по типу симфонических поэм (вместо «словесно-музыкальных поэм», каковыми по существу являлись многие вокальные произведения той эпохи<sup>3</sup>).

За время творческой деятельности Ф. Листа, длившейся более шестидесяти лет, сменились не просто поколения людей: успел совершиться полный цикл чередования композиторских поколений, образующих стилевую эпоху. Лист был современником нескольких поколений композиторов: начал сочинять музыку, при жизни Бетховена, Вебера и Шуберта, в зрелости действовал параллельно с Мендельсоном, Шопеном, Шуманом, Вагнером, а в конце жизни оказался современником Пуччини, Дебюсси, Глазунова, Скрябина, Рахманинова. Вместе с тем, по основным типологическим особенностям Лист принадлежит именно (и только) второму поколению романтиков, являясь идеально полным воплощением этого композиторского типа. С наибольшей очевидностью принадлежность Листа ко второму поколению проявляется в его

---

<sup>1</sup> См.: Кульман Е. Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений. Пятидесятилетние опыты. / [Изд. 2-е]. — СПб., 1839 (1841).

<sup>2</sup> Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Т. I. — М.: Музыка, 1975. — С. 143.

<sup>3</sup> По отношению к ораториальным сочинениям Шумана В. Дж. Конен применяла выражения «хоровые поэмы» (Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3., 7-е изд. М.: Музыка, 1989. — С. 5.) и «вокально-драматические «поэмы»» (Конен В. Дж. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. — М.: Музыка, 1975. — С. 207.

отношении к синтетическим жанрам, а также в склонности к литературному творчеству музыковедческой тематики.

Одно из литературных произведений Ф. Листа Я. Мильштейн ставит в параллель его музыкальным произведениям: «[...] статьи-письма, объединенные общим заглавием «Письма бакалавра музыки» — своеобразные литературные близнецы фортепианных пьес [Листа] швейцарского и итальянского периодов».<sup>1</sup>

Опыты Жорж Санд по созданию литературного текста в параллель содержанию музыки в свое время вызывали удивление. Характерна изложенная в книге Мильштейна история о том, как Жорж Санд, «взволнованная музыкой [«Фантастического рондо» Ф. Листа], до того увлеклась полетом своей фантазии, что вообразила целую романтическую сцену. Всю ночь напролет она писала, по своему обыкновению, а на другой день прочла Листу и М. д'Агу лирическую сказку «Контрабандист», в которой воплотила образы, вызванные в ее воображении музыкой и игрой Листа».<sup>2</sup> «Насколько необычен был в то время поэтический пересказ музыкальной пьесы, — комментирует эту историю Я. Мильштейн, — показывают хотя бы высказывания Жюль Жанена, который [...] воскликнул с изумлением: «[...] удивительный поворот! — не музыкант пишет музыку на поэтическое произведение, а поэт на музыкальную пьесу...»».<sup>3</sup>

Такого плана литературные опусы композиторов и писателей романтического периода можно было бы назвать «программной» словесностью (или музыкальнозависимой литературой) по аналогии с программной музыкой, которая является (в большинстве случаев) *вербальнозависимой*.

Тяга к литературному творчеству — удел преимущественно композиторов второго поколения (среди романтиков это Берлиоз, Шуман, Лист, Вагнер). При них новые, непривычные элементы музыкальной речи только *обозначают* некую немзыкальную реальность, но не ассоциируются с ней. Поэтому для полноценного восприятия произведения бывает необходимо рационалистическое толкование. Вербализация в этом случае предшествует усвоению смысла звучащей композиции. В последующую эпоху, когда те же самые средства музыкальной речи легко, привычно, бессознательно ассоциируются с со-

---

<sup>1</sup> Мильштейн Я. Лист. Т. I. — М.: Музыка, 1971. — С. 199.

<sup>2</sup> Там же. — С. 205.

<sup>3</sup> Там же. — С. 757.

ответствующими им немусыкальными реалиями, происходит как бы непосредственное улавливание смысла звучащей композиции. Тогда рационалистическое толкование уже не требуется для акта восприятия искусства и перестает быть принадлежностью произведения. Вербализация смысла, предпринятая не до, а после акта восприятия, переходит из области художественного творчества в область научной мысли, теоретической рефлексии (поскольку толкование, стимулирующее процесс эстетического переживания — искусство, а толкование, стимулированное восприятием искусства — наука).

### **Некоторые выводы**

1. Жанр вокального цикла у Р. Шумана прошел сложный эволюционный путь и в каждом случае проявлялся по-новому. В результате рассмотрения поздних вокальных циклов ор. 104, 117 и 135 установлено, что в них особым образом осуществлен синтез музыки, литературы и театра. Результатом такого синтеза стали уникальные жанровые разновидности, промежуточные между вокальным циклом и монооперой. Это — оригинальный вклад композитора в вокальный репертуар и важное звено эволюции жанров в музыке XIX века, что позволяет констатировать в творчестве Р. Шумана рубежа 40-х и 50-х годов XIX века подъем, не упадок.

О песнях и циклах Р. Шумана можно сказать теми же словами, какими Людвиг Финшер высказался о песнях И. Брамса: «Чрезмерная популярность сравнительно малого числа одних песен Брамса и почти полная неизвестность большинства других заслоняет для публики это уникальное разнообразие» [231, с. 221]<sup>1</sup>.

Важным, а в ряде случаев и необходимым для понимания поздних вокальных циклов Р. Шумана видится углубленное изучение литературных первоисточников и связанной с ними предыстории шумановских произведений, знание героев и прототипов шумановского песенного театра. Проникнуть в замысел композитора позволяют соответствующие историко-литературные материалы (в том числе найденные в российских архивах), которые теперь могут стать доступными для исследователей Р. Шумана, исполнителей и слушателей.

---

<sup>1</sup> Финшер Л. Песни Брамса // Музыкальная академия. — 1999. — №3. — С. 221.

Рассмотренные произведения представляют собой особый вид внетеатрального спектакля, что предполагает сочетание и взаимопроникновение приемов камерного музицирования и квазитрагического лицедейства в исполнительской практике певца-актера. Недостаточная востребованность произведений шумановского песенного театра на протяжении десятилетий объясняется новизной и сложностью смысловой структуры. Трудность исполнительских задач (певческих, актерских и пианистических) может быть преодолена благодаря музыковедческой и либреттоведческой оснащенности интерпретаций.

2. Рассмотренные поздние произведения Р. Шумана в жанре лидершиля свидетельствуют о неустанном преобразовании жанров камерно-вокальной лирики путем ее драматизации. Векторы этого сложного преобразования направлены и в сторону концертных кантатно-ораториальных жанров, и в сторону оперы.

В лидершилях композитор избегает явной, жестко детерминированной сюжетности, создавая намеренно неопределенный «мерцающий» сюжет, допускающий неоднозначные толкования и требующий активного воображения и додумывания. Существует логичность и упорядоченность в последовании сюжетных событий и соответствующих им музыкально-композиционных единиц, но при этом также создается и впечатление непринужденных разрывов связей, некоторого «романтического беспорядка». В этом – следование принципу арабески в шлегелевском значении, то есть принципу, который «<...> определяет конструкцию произведений <...> как сложные и прихотливые циклы» [196, с. 88]<sup>1</sup>

3. Исследование показало, что в поздний период творчества Р. Шуман создал новые разновидности жанров, переходные, промежуточные между вокальным циклом, кантатой и оперой. Он опробовал и последовательно использовал средства драматизации и театрализации, что отразилось на всех элементах музыкальной композиции (включая форму, фактуру, интонационность) и на исполнительских средствах. При этом важно, что произведения, сочиненные в новых жанрах, приобретая некоторые свойства спектакля, не перестают оставаться концертно-камерными и не становятся собственно театральными.

---

<sup>1</sup> Рощенко О. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : Монография. – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – С. 88.

В чем же тогда смысл произведенной Р. Шуманом жанровой трансформации? Ведь были и есть в чистом виде музыкальный театр и камерный концерт, соответственно опера, кантата, песня (Lied) или цикл песен, а в исполнении – сценическое выступление и концертное или камерное музицирование. Что нового и ценного привнесено в музыкальную культуру промежуточными, смешанными, переходными формами, найденными Р. Шуманом, по сравнению с «чистыми» театральными и концертными? Почему композитор не превращает вокальный цикл в собственно оперу, а останавливается на полпути? В чем сила этих его «половинчатых» жанровых решений?

Ответить на такие вопросы помогает рассуждение С. Эйзенштейна о различии между театром и новым в его время искусством кинематографа: «Где разница? Казалось бы, в пустяке. В том обстоятельстве, что на кино мера выразительности не только не смеет превышать объема представляемого истинного переживания и чувства, но в недосказанности оказывается еще прекраснее. Тогда как на театре необходимым условием простой восприимчивости, лицезримости, доступности для зрителя является коэффициент преувеличения в выражении естественного чувства. <...> Печально прав Коклен, когда учит, что на сцене следует <...> не ходить, а выступать, не говорить, а вещать. Иначе – не видно. Иначе – не слышно. Иначе – непостижимо. Иное дело – на кино. [... На театре] то, что с галерки кажется „нюансом” мимики – страшная перенапряженная гримаса, то, что слышится в последнем ряду партера „полутонем” – на самом деле надсадный крик <...>» [264, с. 113–115]<sup>1</sup>

В эйзенштейновском сопоставлении действий актера на сцене с действиями того же актера перед кинокамерой – идеально точный аналог тех различий, которые дает шумановский «полу-театр», «*песенный театр*», по сравнению с обыкновенным музыкальным театром. Можем утверждать, что приняв новую модель вокального цикла, поздний Р. Шуман создает оперы не уменьшенные (малые), а *тонкие, утонченные*.

Освоить эту новую художественную ценность можно только с участием особым образом обученного певца-актера, обладающего иными, дополнительными навыками, нежели у камерных и оперных певцов. Такому певцу-актеру приходится представлять особую раз-

---

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино // Театр. – 1988. – №7. – С. 113-115.

новидность спектакля, сложившуюся в позднем творчестве Р. Шумана и названную в настоящей работе его «песенным театром».

Среди особенностей «песенного театра Р. Шумана» выделим следующие.

1) Сочетание в произведении лирической составляющей, свойственной жанру Lied, не только с драматической составляющей, что приближает вокальный цикл к моноопере, но также и с эпической. Элементы эпической драматургии, которые не типичны для вокального цикла и оперы, привносятся Р. Шуманом в связи с намерением воссоздать средствами вокальной музыки *биографию* персонажа, что наряду с драматичностью потребовало также и *повествовательности*.

2) Песенный театр Р. Шумана принципиально несценичен. Исследование этого феномена позволяет в дальнейшем ставить вопрос о «несценичной театральности» как самостоятельную музыковедческую и либреттологическую проблему.

4. Существует особого рода музыка: одновременно и *театральная*, и *несценичная*; такая функциональная противоречивость – следствие особых условий сложного синтеза искусств. Несценичность не во всех случаях может считаться недостатком, поскольку театральность вне сцены придает произведению *иные свойства*, нежели на сцене (а изменение свойств способно как обогатить, так и обеднить художественную палитру автора). Этот момент тонко зафиксирован в одном из писем П. И. Чайковского: отвергая проект либретто, он мотивировал свой отказ тем, что переживание, привлекавшее его в литературном первоисточнике, «вследствие необходимости сценической, перестало быть в полной мере поэтическим. <...> Оно, может быть, эффектно – но уж меня больше не пленяет» [162, с. 129]<sup>1</sup>.

Парадокс *несценичной театральности* может проявляться не только в концертно-камерной, но и в оперной литературе. Например, музыка «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки производит более сильное воздействие вне сцены, нежели в сценической постановке. Причина в том, что драматургически музыка этого оперного шедевра, безусловно, в высокой степени театральна, но при этом, как показывает полуторавековая театральная практика, – в такой же степени несценична. Несценичность эта не была у М. И. Глинки намеренной, а проявилась как непредвиденное следствие смелого эксперимента в

---

<sup>1</sup> Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М., 1958. – С. 129.



области эпической драматургии и ее применения к опере. Одним из результатов глинкинского эксперимента явился *эффект несценичной театральности* в новой разновидности оперного жанра. Возникшие в ту же эпоху новые жанровые разновидности, входящие в песенный театр Р. Шумана, демонстрируют вполне удавшийся опыт сознательного использования эффекта несценичной театральности в камерной вокальной музыке.

5. Новые ценные художественные качества, появившиеся в поздних вокальных произведениях Р. Шумана благодаря драматизации и театрализации камерной лирики, убедительно опровергают мнение о якобы деградации и творческом бессилии позднего Р. Шумана.

Вписывая найденные Р. Шуманом новые жанровые разновидности в общую историю и типологию жанров, получаем уточненную и обогащенную картину жанровой эволюции у романтиков. (В перспективе это поможет существенно продвинуться и в научном изучении последующих этапов видоизменений жанров вокальной музыки, в том числе кардинальных новаций М. Мусоргского Г. Вольфа, Г. Малера, и далее в XX веке вплоть до Д. Шостаковича, В. Гаврилина, Л. Десятникова.)

В связи с полученными результатами исследования песенного театра Р. Шумана требуется пересмотр и переосмысление многих устоявшихся представлений о наследии композитора в целом, о соотношении величин, о существующих пропорциях между составными частями наследия. В преподавании и изучении шумановской проблематики на всех уровнях музыкального образования нужны кардинальные концепционные изменения: равное внимание к новациям в фортепианных жанрах и вокально-инструментальных, к раннему, среднему и позднему периодам творчества.

## *Литература*

### **I. Печатные источники**

1. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. — М., 1981.
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986.

3. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. — М.: Наука, 1989.
4. Акимов Н. П. Выбор жанра и позиция художника // Нева. — 1976. — №10.
5. Амброс А. В. Роберт Шуман: Жизнь и творчество / Пер. с нем. А. Н. Серова. — М.: Музыка, 1988.
6. Анализ вокальных произведений: [учебное пособие]. — Л.: Музыка, 1988. — 349 с.
7. Андроников И. Л. Ступени человеческого опыта // Вопросы литературы. — 1973. — №10.
8. Аппель Б. Р. Можно ли услышать болезнь? Об отношении к позднему творчеству / Пер. с нем. О. В. Лосевой // Муз. академия. — 2006. — №4. — С. 160-162.
9. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). [Вступительная статья] // Р. Шуман. Песни: Для голоса с фортепьяно / Ред. П. Ламм. Тетр. III. — М., 1933.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
11. Асмус В. Ф. Музыкальная эстетика Шумана // Сов. музыка. — 1940. — №2. — С. 52-60.
12. Афанасьев В. В. Сказка о Золушке (Елизавета Борисовна Кульман. 1808-1825) // Афанасьев Викт. Вас. Свободной музы приношение: Лит. портреты. Статьи. — М.: Современник, 1988.
13. Ашукин Н. С. Чудесный ребенок: (Елизавета Кульман) // Мир женщины. — 1914. — №10.
14. Баевский В. С. Что такое жанр // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990.
15. [Без подписи] // Отечественные Записки. — 1850. — Т. 77. — №1. — Отд. 6. — С. 38-50.
16. [Без подписи] // Петербургский некрополь. — 1912. — Т.2. — С. 560.
17. [Без подписи] // Русские люди: Жизнеописания соотечественников, прославившихся своими деяниями на поприще науки, добра и общественной пользы. — Т. I. — СПб., 1886.
18. [Без подписи] // Русский архив. — 1876. — Кн. I. — С. 310.
19. [Без подписи] // Северная пчела. — 1835. — 23 сент. — №213. — С. 851.

20. [Без подписи] [Рец.] // Москвитянин. — 1850. — №16. — Отд. IV. — С. 122-125.
21. [Без подписи] Е. Кульман // Иллюстрированная Газета. — 1865. — №21.
22. [Без подписи] Елисавета Кульман, ея труды и талант в литературе // Библиотека для чтения. — 1834. — Ч. 1. — Отд. 1. — С. 166.
23. [Без подписи] Кульман // Краткая литературная энциклопедия. Т. 3. — М., 1966. — Стлб. 890.
24. [Без подписи] Кульман Е. // Новый энциклопедический словарь / Общ. ред. К. К. Арсеньева. Т. 23. — Пг.: Брокгауз-Ефрон. — [Б.г.] — С. 627.
25. Беленкова И. Я. Шуман и Мусоргский: иронически окрашенная интонационность // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 193-203.
26. Белецкий А. И. Очередные вопросы изучения русского романтизма // Русский романтизм: Сб. ст. / Под ред. А. И. Белецкого. — Л.: Academia, 1927.
27. Белецкий А. И. Тургенев и русские писательницы 30-60-х гг. // Творческий путь Тургенева: Сб. ст. — Пг., 1923.
28. Белинский В. Г. Песни Т.м.ф.а... Елисавета Кульман. Фантазия Т.м.ф.а. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. II. — М., 1953. — С. 76, 80-82.
29. Белинский В. Г. Пиитические опыты Елисаветы Кульман в трех частях. Второе издание... // Белинский В. Г. ПСС, Т. IV. — М., 1954. — С. 570-571, 660.
30. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году // Белинский В. Г. ПСС, Т. V. — М., 1954. — С. 580.
31. Белинский В. Г. Сочинения Зенеиды Р-вой // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. 5. М., 1979. — С. 250.
32. Белинский В. Г. Труды императорской Российской Академии // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. IV. М., 1954. — С. 558.
33. Белинский В. Г. Библиографические известия // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V. — М., 1954. — С. 174.
34. Билевич Н. И. Русские писательницы XIX в. Период Карамзинский, Период Пушкинский // Московский городской листок. — 1847. — №171. — С. 683-686. [Отд. оттиск].

35. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. науч. трудов. Серия Проблемы музыкознания. Вып. 2. — Л., 1989.
36. Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. — СПб, 2002. — 480 с.
37. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — СПб., 2001.
38. Бурнашева Е. Стихотворения Е. Кульман // Лучи. — 1853. — Т.7. — №3, 5, 6.
39. Білецький О. І. До питання про вплив Пушкіна на російську літературу ХІХ віку. Пушкін і російські письменники 1830-1860 рр. // «О. С. Пушкін»: (Статті та матеріали). — Київ, 1938.
40. Васильев А. К проблеме социологии жанра (социогенологии) // Методологические проблемы современного искусствознания: Сборн. науч. трудов. Вып. IV. — Л., 1985.
41. Васильковский А. Т. О содержательности жанровых форм как критерии классификации жанров // Вопросы русской литературы. Вып. 3 (15). — Львов, 1970.
42. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня ХІХ века. — М.: Музыка, 1966.
43. Венгеров С. А. Кульман Е. // Венгеров С. А. Источники словаря русских писателей. — Пг., 1914. — Т.3. — С. 333-334.
44. Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и царь. — М., 2005. — 636 с.
45. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. — М.: Музыка, 1966.
46. Воспоминания о Роберте Шумане / Составление, комментарии, предисловие О. В. Лосевой. Пер. А. В. Михайлова и О. В. Лосевой. — М.: Композитор, 2000. — 556 с.
47. Ганзбург Г. И. Антивоенный вокальный цикл Роберта Шумана // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том ХІ: по материалам ІІ Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART ІІ». Парадигма «война и мир». К 75-летию Победы. 7–8 мая 2020 года / Редактор-составитель А. И. Демченко. — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020. — С. 112-117.
48. Ганзбург Г. І. Вивчення пізньої творчості Роберта Шумана як педагогічна проблема // 3 музично-педагогічного досвіду: Збірка

статей. Вип 1. / Упорядники Г. Г. Газдюк, Г. І. Ганзбург, загальна редакція А. С. Зареченської. — Харків: Сага, 2008. — С. 102-114.

49. Ганзбург Г. И. Елисавета Кульман (материалы к библиографии). — Харьков: Институт музыкознания, 1997. — 8 с.

50. Ганзбург Г. И. К истории издания и восприятия сочинений Елизаветы Кульман // Русская литература. — 1990. — №1. — С. 148-155.

51. Ганзбург Г. И. Лейтмотив «Я» в музыке Баха, Шумана и Рахманинова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2015. — №1 (12). — С. 42-50.

52. Ганзбург Г. И. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана // Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. — Харьков, 1994. — С. 83-90.

53. Ганзбург Г. И. Музыкально-исторический процесс и смена композиторских поколений (на примере искусства романтизма) // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник трудов Международной научной конференции 23–28 апреля 2017 года [Текст, нот., илл.] / Ред.-сост. Г. Р. Консон. — М.: ООО Издательство «Согласие», 2017. — С. 811-819.

54. Ганзбург Г. И. Персонаж «гусарских песен» Роберта Шумана: особая исполнительская задача // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практик.: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (12-13 мая 2017) и Всероссийской научно-практической конференции, проводимой в рамках III Всероссийского конкурса пианистов имени С. С. Бендицкого «Фортепианное исполнительство и педагогика» (24 мая 2017). — Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2017. — С. 263-266.

55. Ганзбург Г. И. Персонажи песенного театра Шумана и их прототипы // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. Трудов. — Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 21-33.

56. Ганзбург Г. И. Песенный театр Шумана: герои и прототипы. Статья 1: «Между вокальным циклом и монооперой»; Статья 2: «Петербургская поэтесса Елисавета Кульман»; Статья 3: «Вокальный цикл «Семь песен Елисаветы Кульман. На память о

поэтессе»; Статья 4: «Шотландская королева Мария Стюарт» // Искусство [Москва]. — 1998. — №№5, 7, 8, 9.

57. Ганзбург Г. И. Периодизация творчества // Ганзбург Г. И. Статьи о Шуберте. — Харьков: РА, 1997. — 28 с. (Институт музыкознания. Шубертовское общество.) ISBN 966-7012-11-5.

58. Ганзбург Г. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия [Москва]. — 2005. — №1. — С. 106-119.

59. Ганзбург Г. Прогалини у вивченні творчості Роберта Шумана як проблема музичної освіти // Науковий вісник національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: збірник статей. Вип. 74. Естетика і практика мистецької освіти. — Львів: Олір : Сполом, 2008. — С. 104-112.

60. Ганзбург Г. Сочинения Елисаветы Кульман // Слянка часу / Zeitglas — №40 — Канів, 2006 — С. 112-121

61. Ганзбург Г. И. Статьи о поэтессе Елисавете Кульман. — Харьков: Институт музыкознания — РА, 1998. — 52 с.

62. Ганзбург Г. И. Театрализация в вокальных циклах Роберта Шумана: Исследование. — Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2012. — 128 с.

63. Ганзбург Г. И. Хронологический указатель литературы о поэтессе Елизавете Кульман. — [Б. м.]: Издательские решения, 2021. — 42 с.

64. Ганзбург Г. И. Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения // Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали. — Харків: Прапор, 1998. — С. 207-212.

65. Ганзбург Г. И. «Четыре гусарские песни» Р. Шумана: незамеченное предостережение // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по материалам XVI Междунар. науч.-практ. конф., 14 фев. 2020 г. / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В.Рахманинова. — Тамбов, 2020. — С. 22-27.

66. Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. — М.: Наука, 1974.

67. Гаспаров М. Л. Ю. М. Лотман: наука и идеология // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии — СПб., 1996.

68. Гельвеций К. А. Сочинения в двух томах, т. 1. — М.: Мысль, 1973.

69. Гладков А. На полях книги Андре Моруа // Прометей. Т.5. — М., 1968.

70. Глинка С. [?] [Рец.] // Русский Вестник. — 1841. — №8.
71. Глоцер В. Кульман Елизавета Борисовна // Русские писатели 1800-1917: биографический словарь. — Т.3. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. — С. 224-226.
72. Голицин Н.Н. Библиографический словарь русских писательниц. — СПб., 1889.
73. Головинский Г. Шуман и русские композиторы XIX века // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 52-85.
74. Гольдберг Л. Принципы строения вокальных циклов: Учебное пособие. — Л., 1972.
75. Гофман Э.Т.А. Избранные произведения в трех томах. — М., 1962.
76. Греч Н. Обозрения русской литературы в 1833 году // Греч Н. Сочинения. — Т.V. — СПб., 1838. — С. 202-203.
77. Громов В. Обзорение книг, вышедших в России // Журнал Министерства народного просвещения. — 1842. — ч. XXXVI, отд. VI. — С.240.
78. Гросгейнрих К. Елисавета Кульман и ее стихотворения. — СПб., 1849. Первоначально: Библиотека для чтения. — 1849. — Апрель-август.
79. Гросгейнрих К. Письмо к А.Х.Востокову // Сборник статей, читанных в отделении Русского языка и словесности Императорской Академии наук. — Т.5. — Вып. II. — СПб., 1868. — С. 334-336.
80. Гуревич С. Роберт Шуман: болезнь и творчество // Сов. музыка. — 1990. — №8.
81. Дав. Ив. Кульман // Русский биографический словарь. — СПб., 1903. — С. 545.
82. Далгат Дж. Предисловие // Гендель Г. О радости, печали и мудрости. Л.: Музыка, 1973. — С. 3-4.
83. Далгат Дж. Предисловие // Шуман Р. Рай и Пери. Л.: Музыка, 1987. — С. 5-7.
84. Данилевский Р. Ю. Немецкие стихотворения русских поэтов // Многоязычие и литературное творчество. — Л.: Наука, 1981. — С. 34-41.
85. Демченко А. И. Творчество Р. Шумана в системе романтического искусства первой половины XIX века // Роберт

Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 4-15.

86. Добролюбов Н. А. [Заметки и размышления по поводу лекций Степана Исидоровича Лебедева] // Шестидесятые годы. / Литературный архив. — Т.2. — М. — Л., 1940. — С. 104.

87. Дружинин А. В. Письма иногороднего подписчика о русской журналистике // Дружинин А.В. Собр. соч. — Т.6. — СПб., 1865. — С. 132-137.

88. Друскин М. С. Творческий метод Шумана // Сов. музыка. — 1956. — №7. — С 66-74.

89. Дурылин С. Н. Пушкин и Кульман // 30 дней. — 1937. — №2. — С. 87-91.

90. Дурылин С. Н. Русские писатели у Гете в Веймаре // Литературное наследство. — 1932. — Т.4-6. — С. 281-285.

91. Жилиев Н. С. Шопен и Шуман: Параллель // Жилиев Н.С. Литературно-музыкальное наследие. — М., 1984. — С. 58-65.

92. Жирмунский В. Теория стиха. — Л.: Сов. писатель, 1975.

93. Житомирский Д. В. Роберт и Клара Шуман в России. — М., 1962.

94. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. — М.: Музыка, 1964.

95. Житомирский Д. В. Избранные статьи. — М.: Сов. композитор, 1981.

96. Житомирский Д. В. [Комментарий] // Шуман Р. Письма. Т. 2. — М.: Музыка, 1982. — С. 456.

97. Зенкин К. В. О некоторых проблемах изучения музыкального романтизма // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы научных конференций. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 9-13.

98. Зигмунд-Шульце. Георг-Фридрих Гендель сегодня // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической республики. — М.: Музыка, 1960.

99. Иванова И. Л., Мизитова А. А. Принцип цитирования в произведениях Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. Трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 154-159.

100. Из жизни русских писателей. — СПб., 1882.

101. Инюточкина Н. В. Партия фортепиано как компонент музыкально-художественной ценности в вокальном цикле



«Стихотворения королевы Марии Стюарт» Р. Шумана // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 34. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М», 2012. — С. 43-54.

102. Ищенко Ю. Я. Моя гармония // Научный вестник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Збірка статей. — Київ, 2004. — С. 246-267.

103. Кабанов В. Т. Жизнь, легендой не ставшая // Альманах библиофила. — Вып.17. — М.: Книга, 1985. — С. 142-150.

104. Каверина Л. К. Цикличность как особенность музыкального мышления Р. Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 81-88.

105. Кадмин Н. [Абрамович Н.Я.] История русской поэзии. От древнейшей народной поэзии до наших дней. — Т. 1. — М., 1914. — С. 225-227.

106. Каменка-Страшакова Я. Творческий гений как категория эстетики и этики в романтической культуре // О Просвещении и романтизме. — М., 1989.

107. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. — М.-Л.: Музыка, 1965. — 352 с.

108. Карминский М. В. Драматургия жизни Роберта Шумана // Харківські асамблеї 1995. Міжнародний музичний фестиваль «Роберт Шуман і мистецька молодь»: Збірка матеріалів / Ред. — упорядник Г. І. Ганзбург. — Харків, 1995. — С. 7-18.

109. Карцев В. Кульман // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — Т. XVII. — СПб. 1896.

110. Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966.

111. Киреевский И. В. О русских писательницах // Киреевский И. В. ПСС, т. I. — М., 1861. — С. 119-120.

112. Козинцев Г. Пространство трагедии. — Л.: Искусство, 1973.

113. Козинцев Г. Из неосуществленных постановок. «Буря» // Искусство кино. — 1975. — №8.

114. Коломинов В. В., Файнштейн М. Ш. Храм муз словесных. (Из истории Российской Академии). — Л.: Наука, 1986. — С. 94-95.

115. Конен В. Дж. Вокально-драматические «поэмы» Шумана // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. 2-е изд. — М.: Музыка, 1975. — С. 207-214.
116. Конен В. Дж. Читая книгу о Шумане // Там же. — С. 214-224.
117. Конен В. Дж. Театр и симфония. 2-е изд. — М.: Музыка, 1975.
118. Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3., 7-е изд. М.: Музыка, 1989.
119. Коптяев А. К 50-летию смерти Р. Шумана // Мир Божий. — 1906. — №7. — Отд. 2. — С. 38-40.
120. Кранфельд У. Идея взаимосвязи искусств в эстетике Роберта Шумана // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы научных конференций. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 44-49.
121. Красношапкин Г. Елисавета Кульман [Сонет] // Библиотека для чтения. — 1836. — Т.18. — Отд.1. — С. 158.
122. Крохмаль-Орябинская М. П. «Любовь поэта» Шумана // Очерки по истории музыки: Западно-европейская музыка. — Л., 1940. — С. 100-153.
123. Крылова А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1988.
124. Кульман Е. Б. Пиитические опыты. — СПб., 1833, 1839.
125. Кульман Е. Б. Полное собрание русских, немецких и итальянских стихотворений. Пиитические опыты. / [Изд. 2-е.]. — СПб., 1839 (1841).
126. Кульман Е. Б. Сказки Елисаветы Кульман в трех частях. — СПб., 1839.
127. Куфаев М. Н. Проблемы философии книги. (Опыт введения в историю книги) // Куфаев М. Н. Избранное: Труды по книговедению и библиографоведению. — М., 1981.
128. Кюхельбекер В. К. Путешествие; Дневник; Статьи. — Л., 1979. — С. 352.
129. Кюхельбекер В. К. Елисавета Кульман // Кюхельбекер В.К. Избранные произведения в двух томах, т. I. — М. — Л.: Сов. писатель, 1967. — С. 281-284.

130. Ларош Г. А. Месса Роберта Шумана // Ларош Г. А. Избранные статьи. / Сост. А. А.Гозенпуд. Вып.4. — Л.: Музыка, 1977. — С. 46-49.
131. Ларош Г. А. [О сочинениях Л. Керубини и Четвертой симфонии Р. Шумана // Ларош Г. А. Избранные статьи. / Сост. А. А.Гозенпуд. Вып.4. — Л.: Музыка, 1977. — С. 79-82.]
132. Ларош Г. А. По поводу предстоящего исполнения «Рая и Пери»... // Ларош Г. А. Избранные статьи. / Сост. А. А.Гозенпуд. Вып.4. — Л.: Музыка, 1977. — С. 90-95.
133. Ларош Г. А. Четвертый концерт Русского музыкального общества // Ларош Г. А. Избранные статьи. / Сост. А. А.Гозенпуд. Вып.4. — Л.: Музыка, 1977. — С. 111-122.
134. Ларош Г. А. Шуман как фортепианный композитор // Ларош Г. А. Избранные статьи. / Сост. А. А.Гозенпуд. Вып.5. — Л.: Музыка, 1978. — С. 19-29.
135. Левенсон О. Я. В концертной зале: (Музыкальные фельетоны) 1878-1880. — М., 1880.
136. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М.: ГИХЛ, 1953.
137. Леве Е. Первая в России нефилологичка // Записки нефилологического общества при СПб. — университете. — 1915. — Вып.8. -С. 211-257.
138. Леве Е. Тезисы к реферату об Елисавете Кульман, читанному в Обществе Классической филологии и Педагогике 3-го ноября 1908 г. [СПб., 1908 (?)] — 6 с.
139. Лист Ф. Роберт Шуман // Лист Ф. Избранные статьи. — М. 1959. С. 350-413.
140. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. — М.: Сов. композитор, 1990.
141. Лосева О. В. Шуман и оперный театр // Сов. музыка. — 1985. — №8. — С. 85-90.
142. Лосева О. В. Поздний Шуман и его вокально-симфонические композиции (к истории немецкого музыкального романтизма). Автореферат дисс. ... доктора искусствоведения. М., 1987.
143. Лосева О. В. Шуман — педагог? // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: Науч. — практ. Конференция: 17-21 ноября 1992 г. /

Ред. — сост. Л. С. Дьячкова; РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — С. 124-134.

144. Лосева О. В. Памятник поэтессе: Роберт Шуман и Елизавета Кульман // Русско-немецкие музыкальные связи / Ред. — сост. И. И. Никольская, Ю. Н. Хохлов. — М., 1996. — С. 86-105.

145. Лосева О. В. Воспоминания Роберта Шумана о Феликсе Мендельсоне-Бартольди // Музыкальная академия. — 1999. - №3. — С. 190-194.

146. Лосева О. В. О русском путешествии Клары и Роберта Шуман // Музыкальная академия [Москва]. — 2002. - №2. — С. 122-144.

147. Лосева О. В. Что, кому и почему? Заметки о шумановских посвящениях // Муз. академия. — 2006. — №4. — С. 162-166.

148. “Люди почти никогда не проникают во внутреннюю суть моих вещей...»: Фрагменты из «Воспоминаний об Иоганнесе Брамсе» Рихарда Хейбергера / Перевод с немецкого, вступительный текст и примечания С. Рогового // Музыкальная академия. — 1999. - №3. — С. 222-237.

149. Ляпина Л. Е. Литературный цикл в аспекте проблемы жанра // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990.

150. Макарова С. М. Лиза Кульман. Рассказ // Задушевное слово. Чтение для детей старшего возраста. — 1884. — Т.9. — №23. — С. 494-496.

151. Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом сознании А.Блока // Блоковский сборник II. — Тарту, 1972.

152. Мальц А., Лотман Ю. Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Веранди // Блоковский сборник II. — Тарту, 1972.

153. Мальчукова Т.Г. К вопросу об антологическом роде в лирике А.С.Пушкина // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990.

154. Марек О. Фаустианская идея и ее воплощение а западноевропейской музыке XIX — начала XX веков (на примере «Сцен из «Фауста» Гете Шумана и Восьмой симфонии Малера // Музыка и миф: Сб. трудов /МГПИ им. Гнесиных. Вып 18. /Ред. — сост. Валькова В.Б. — М., 1992. — С 138-163.

155. Маркус С. История музыкальной эстетики. Т. 2: Романтизм и борьба эстетических направлений. — М.: Музыка, 1968.

156. Мартынов В. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002.
157. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. — 1980. — №9.
158. Меркулов А. М. Из наблюдений над звуковой символикой [Р. Шумана] // Сов. музыка. — 1985. — №8. — С. 91-96.
159. Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации). — М.: Музыка, 1991.
160. Мильштейн Я. Лист. Тт. I, II. — М.: Музыка, 1971.
161. Мириманов В.Б. Особенности трансминального сознания // Советское искусствознание. Вып. 22. — М.: Советский художник, 1987.
162. Михайлов А. М. Шуман // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: в 5 т. Т. III. М.: Искусство, 1967. С. 364–365.
163. Мокульский С. С. Категории стиля и жанра в театроведении // Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве. — М., 1979.
164. Мордовцев Д. Л. Елизавета Кульман // Мордовцев Д.Л. Русские женщины нового времени. Биографические очерки из русской истории. Женщины девятнадцатого века. — СПб., 1874. — С. 238-256.
165. Моррис У. Искусство и жизнь: Избранные статьи, лекции, речи, письма. — М.: Искусство, 1973.
166. Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений. М., 1958.
167. Мунт-Валуева А. П. Не от мира сего. Из жизни Е. Кульман. СПб., 1892, 1896, 3-е изд.: Екатеринбург, 1903.
168. Наухауз Г. Возвращение к слову: Поздние литературные труды [Р. Шумана] // Муз. академия. — 2006. — №4. — С. 166-171.
169. Некрасова Е. С. Елена Андреевна Ган (Зенеида Р-ва) 1814-1842 гг. Биографический очерк // Русская старина. — 1886. — №9. — С. 572.
170. Некрасова Е. С. Елизавета Кульман // Исторический вестник. — 1886. — Т. XXVI. — №12.
171. Нестьева М. И. Воплощая «старые и вечные состояния» // Сов. музыка. — 1975. — №7. — С. 84-88.

172. Никитенко А. В. Жизнеописание девицы Елисаветы Кульман. — СПб., 1835. (Первоначально: Библиотека для чтения. — 1835. — Т. VIII. — №12. — Отд.1. — С. 39-85.)
173. Никитенко А. В. Моя повесть о самом себе и о том, «чему свидетель в жизни был». Записки и дневники (1804-1877). — Т. I. — СПб., 1904. — С. 325, 528.
174. Никитенко А. В. Пиитические опыты Е. Кульман // Северная пчела. — 1833. — №239. — 21 окт. — С. 953-955.
175. Ноймайр А. Роберт Шуман // Ноймайр А. Музыка и медицина: На примере немецкой романтики. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. — С. 197-330.
176. Озеров А. П. За чайным столом. (Воспоминания об императоре Александре I.) // Русская старина. — 1893. — №6. — С. 512, 517-518.
177. Опатович С. И. Смоленское кладбище в С. — Петербурге. Исторический очерк // Русская старина. — 1873. — №8. — С. 198.
178. Пастернак Б. Л. Анна Ахматова // Русская речь. — 1989. — №4.
179. Полевой Н. [?] [Рец.] // Московский Телеграф. — 1833. — Т. 53. — С. 108-111.
180. Пономарев С. И. Наши писательницы. — СПб., 1891. — С. 8, 15, 17, 40.
181. Поспелов Г. Н. Общее литературоведение и историческая поэтика // Вопросы литературы. — 1986. — №1.
182. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII-XIX веков. М.: Музыка, 1965.
183. Протопопов Вл. [Комментарий] // Аберт А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество. / Пер. с нем. А. Н. Серова. — М.: Музыка, 1988. — С. 56. [То же] // Серов А. Н. Статьи о музыке. Выпуск 5. — М.: Музыка, 1989. — С. 312.
184. Рамм В. Западно-европейская художественная песня. — М., 1929.
185. Рассадин Ст. Удовольствие от подлинности // Вопросы литературы. — 1985. — №8.
186. Режко В. А., Фризман Л. Г. Стихи Кюхельбекера в его «Дневнике» // Романтизм: Открытия и традиции. — Калинин, 1988. — С. 108-109.

187. Рим В. Глубокая, прекрасная, великая // Сов. музыка. — 1985. — №2.
188. Розанов И.Н. Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца. Историко-литературные очерки. — М., 1914. — С. 373.
189. Романова Е.В. Музыкальная эстетика Роберта Шумана (к проблеме стилевой эволюции) // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. трудов /Сост. Г.И.Ганзбург. - Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 144-148.
190. Романова Е.В. Классицистские и романтические тенденции в творчестве Роберта Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии). Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. искусствоведения. — СПб., 1998.
191. Рощенко Е.Г. Лики Шумана в его песнях (по прочтении С. Свириденко // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. Трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. -Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 34-57.
192. Рощенко О. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : Монография. — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 286 с.
193. Русаков В. Русская Коринна // Знаменитые русские девушки. Биографические очерки Виктора Русакова. — СПб. — М., 1909. — С. 49-55.
194. Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сборн. науч. трудов. Ч.2. — Л., 1990.
195. Рыбакина Е. Музыкально-драматическая поэма «Манфред» Шумана // Из истории зарубежной музыки. Вып.3 / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. — М.: Музыка, 1979. — С. 29-54.
196. Рябухин Б. Одно лишь утро... // Литературная Россия. — 1981. — 21 авг. — №34. — С. 24.
197. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... док. мистецтвознав.: 17.00.03. — К., 2010. — 36 с.
198. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. [Текст] / Наталія Савицька. — Львів: Сполом, 2008. — 320 с.
199. Свириденко С. Лирика песен Шумана: Эскиз // РМГ. — 1910. — № 22-23.

200. Свириденко С. Шуман и его песни. Спб., 1911.
201. Сильман Т. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977.
202. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
203. Смиренский Вл. Забытое имя // Смена. — 1959. — №10. — С. 23.
204. Соловьев Вл. «Опыт драматических изучений» (к истории литературной эволюции Пушкина) // Вопросы литературы. — 1974. — №5.
205. Соловьев Вл. Грани реальности. Критический диалог // Дружба народов. — 1975. — №12.
206. Соловьев Вл. Поиски решений // Нева. — 1976. — №3.
207. Соловьев Вл. Сопричастность веку. Литературная эволюция и проблема жанра // Новый мир. — 1974. — №8.
208. Сообщения лечащих врачей Роберта Шумана // Ното Musicus: Альманах музыкальной психологии / Ред.сост. М.С.Старчеус. — М., 1994.
209. Сохор А. Н. Певвица Александра Николаевна Молаас (1844-1929) // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: Сб. статей. Вып. 2. / Ред. Л. С. Гинзбург, А. А. Соловцов. — М., 1958.
210. Сохор А. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М.: Музыка, 1971.
211. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.
212. Станкевич Н.В. Письмо к М.А.Бакунину // Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830-1840. — М., 1914. — С. 577.
213. Стрельников Н. Бетховен: Опыт характеристики. — М.: Гос. издат., 1922. — 57 с.
214. Тиандер К.Ф. Притчи Одина // Записки Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете. Вып. IV. — Спб., 1910.
215. Тимофеев А.В. Елизавета Кульман. Фантазия. Спб., 1835.
216. Толль Ф. Настольный словарь. Т.II. — Спб., 1864. — С. 611.



217. Тур Т.Н. Функция центральной кульминации в драматургии музыкального произведения (на материале малых форм). — Автореферат... канд. искусствоведения. — Л., 1985.
218. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. М.: Сов. писатель, 1965.
219. Файнштейн М.Ш. Писательницы пушкинской поры. Историко-литературные очерки. — Л.: Наука, 1989. — С. 5-24, 55, 136, 162.
220. [Федоров Б.] К портрету Елисаветы Кульман [Стихотворение] // Маяк. — 1842. — Т. I. — (Замечатель). — Кн. II. — С. 91.
221. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. — М.: МИК, 2004. — 368 с.
222. Ферман В. История новой западноевропейской музыки. Т. 1. М. — Л.: Госмузиздат, 1940.
223. Финкельштейн Э. К вопросу о специфике жанра // Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда. Л. — М.: Сов. композитор, 1972.
224. Финшер Л. Песни Брамса // Музыкальная академия. — 1999. - № 3. — С. 217-222.
225. Фишер К. История философии. Т. 7. Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение / Пер. Н. О. Лосского. — СПб., 1905.
226. Хмыров М. Русские писательницы прошлого времени: Анна Бунина, Мария Поспелова и Елисавета Кульман // Разсвет. — СПб. — 1861. — Т. XII. — № 12. — С. 213- 228, 257-274.
227. Хохлов Ю. Н. Строфическая песня и ее развитие от Глюка к Шуберту. М.: Куншт, 1997.
228. Хохловкина А. Берлиоз. М.: Музыка, 1960.
229. Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане. — М.: Изд. П. Юргенсона, 1876. — 285 с.
230. Царева Е.М. Р. Шуман. Песни // Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга вторая. /Ред. Т.Цытович. — М.: Музыка, 1990.
231. Царева Е.М. Слово в музыкальном тексте произведений Роберта Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. трудов /Сост. Г.И.Ганзбург. - Харьков: РА — Каравелла, 1997. — С. 16-20.
232. Цвейг С. Мария Стюарт // Цвейг С. Собр. соч. в семи томах. Т. IV. М.: Правда, 1963.

233. Цветаева М. Поэт о критике // Октябрь. — 1987. — №7.
234. Цебрикова М. Русские женщины писательницы // Неделя. — 1876. — №13-14. — С. 433-434.
235. Цыпин Г. Артист. Возраст. Творчество // Музыкальная академия. — 1992. — №1.
236. Чайковский П. И. Дневники / Подгот. к печати Ип. И. Чайковский. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н. Т. Жегина. — М.-Пг.: Гос. издат. Муз. сектор, 1923. — 294 с.
237. Черейский Л. А. «Прекрасное явление» // Нева. — 1979. — №8. — С. 217.
238. Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. — Л.: Наука, 1989. — С. 121-122.
239. Черкашина М. Р. Поэтика музыкальных жанров и социально-исторический процесс // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования. — Киев, 1988. — С. 1-24.
240. Черная Г. Песне — сценическое прочтение // Сов. музыка. — 1985. — № 7.
241. Числов М. Простор поэмы — простор поэзии // Вопросы литературы. — 1975. — №2.
242. Шабунова И. Музыкальные дневники эпохи романтизма // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Марериалы научных конференций. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 53-58.
243. Шаймухаметова Л. Н. Роль жанровых средств в драматургии цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины» // Вопросы музыкального романтизма: Сб. науч. трудов. Вып. 56. — М., 1979. (Моск. гос. заочн. пед. ин-т.)
244. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на материале творчества австро-немецких композиторов) // Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. статей /МГПИ им. Гнесиных. Вып. 106. — М., 1989.
245. Шатин Ю. В. Три аспекта жанровой теории // Проблемы литературных жанров. — Томск, 1990.
246. Шиллер Ф. Мария Стюарт // Шиллер Ф. Собр. соч. в 8 томах. Т. III. М. — Л.: Academia, 1937.
247. Шуман Р. «Семь песен [Елизаветы Кульман. На память о поэтессе.]»: Для голоса с фортепиано. Op. 104. /Пер. с нем.

М.Комарицкого // Шуман Р. Собрание вокальных сочинений. Т. 5. — М.: Музыка, 1969. — С. 55-68.

248. Шуман Р. [Девичьи песни Елизаветы Кульман: Для двух сопрано (или сопрано и альты) с фортепиано] / Пер. с нем. В. Хорват // Там же. — Т. 6. — М.: Музыка, 1972. — С. 102-109.

249. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей в двух томах. Тт. I, II-A, II-B. М.: Музыка, 1975, 1978, 1979.

250. Шуман Р. Письма. Т. 1. — М.: Музыка, 1970; Т. 2. — М.: Музыка, 1982.

251. Шуман Р. Воспоминания о Ф. Мендельсоне / Пер. с нем., комментарии О. Лосевой // Музыкальная академия. — 1999. — №3. — С. 194-206.

252. Шюре Э. История немецкой песни. — [СПб., 1884(?)].

253. Эйзенштейн С. Дидро писал о Кино // Театр. — 1988. — №7.

254. Якубинский Л. П. Откуда берутся стихи // Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование. — М.: Наука, 1986. — С. 194-196.

255. Ekkert W. In deine der Heimat // Heimatliche Weiten. — 1986. — №1. — S. 262-264.

256. Hansburg G. Aufsätze über Poetess Elisabeth Kulmann // Russland-Deutsche Zeitgeschichte unter Monarchie und Diktatur. — Band 4. — Fugabe 2004/2005 / Hrsg. A. Bosch. — Nürnberg, München, Grussburgwedel, 2005. — S. 76-126.

257. Kapp R. Studien zum Spätwerk Robert Schumanns. Tutzing, 1984.

258. Kapp R. Schumann nach der Revolution // Schumann in Dьsseldorf: Werke, Texte, Interpretationen: Bericht ьber das 3. Internationale Schumann-Symposion am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Dьsseldorf herausgegeben von Bernhard R. Appel. — Mainz; New York: Schott, 1993. — S. 315-416.

259. Kulmann E. Sämtliche Gedichte von Elisabeth Kulmann - S.Pb.,1835. См. также изд.: Leipzig, 1844, 1845, 1847, ... 1850., Frankfurt-am-Main, 1857.

260. Kulmann E. Dichtungen. Ausgewahlt und mit einer Einleitung versehen von Franz Miltner. — Heidelberg, 1875.

261. Kulmann E. Saggi Poetici di Elisabetta Kulmann. — Milano, 1845. См. также изд.: 1846, 1847.

262. Kulmann E. Mond, meiner Seele Lieblich: e. Ausw. ihrer Gedichte. -Heidelberg, 1981.

263. Lossewa O. Neues über Elisabeth Kulmann // Schumann Forschungen. Bd.4. Schumann und seine Dichter. — Mainz, 1993. — S. 77-86.

264. Цве E. (Цев?) Gedankenlese aus E.Kulmanns Briefen über Homer // Pedagog. Auzieger für Russland. — 1914, кн. X.

265. Mahlert U. Die Spuren einer himmlischen Erscheinung zurücklassend: zu Schumanns Liedern nach Gedichten von Elisabeth Kulmann op. 104 // Schumann in Düsseldorf: Werke, Texte, Interpretationen: Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf herausgegeben von Bernhard R. Appel. — Mainz; New York: Schott, 1993.

266. Martin N. Elisabeth Kulmann // Martin N. Les Poetes nontem — porains de l'Allemagne. — Paris, 1846. — S.292.

267. Miltner F. Die Dichterin Elisabeth Kulmann und ihr Lehrer Karl Grossheinrich aus Leutershausen // Kulmann E. Mond, meiner Seele Liebling: e.Ausw. ihrer Gedichte. -Heidelberg, 1981. S.XXI-XL.

268. J. de S.P. [Рец.] // Литературное прибавление к Русскому инвалиду. — 1834. — №5. — С. 39-40.

269. Miltner F. Elisabeth Kulmann // Dichtungen von Elisabeth Kulmann. — Heidelberg, 1875. — S.I-XXII.

270. Monnich. Elisabeth Kulmann. Eine biographische Skizze. — Nürnberg, 1842. (Jahresbericht der Handels-Gewerbschule in Nürnberg, 1842/43.).

271. Oehlmann W. [Schumann's] Letzte Lieder // Reclams Liedführer von Werner Oehlmann. — Stuttgart, 1993. — S.392.

272. Penzhorn S. Analitische Betrachtungen zu Schumanns «Mädchen-Lieder» Op.103. — // Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, 1982. 7. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung. — S.66-71.

273. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskys. — Мюнхен, 1973.

274. Schumann R. Sieben Lieder von Elisabeth Kulmann zur Erinnerung an die Dichterin für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Rob. Schumann. Op.104. — Leipzig.: Fr.Kistner, [1851].

275. Schumann R. Tagebücher. Bd.3. Haushaltbücher. T.2. — Leipzig, 1982. — S.562-563.

276. Struck M. Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns. Untersuchungen zur Entstehung, Struktur, und Rezeption. — Hamburg, 1984.

277. Thompson E. Elisabeth Kulmann. — St.Petersburg, 1910.

278. Thomson E. // St.Petersburger Zeitung. Montagsblatt №327-330. EK. Ein Kinderleben in St.Petersburg vor hundert Jahren. 1910. — S.42-43.

279. Thomson E. Elisabeth Kulmann // Jahresbericht der Schule der Reformierten Gemeinden für 1908/1909. — St. Petersburg, 1909. — S.3-58.

280. Timofeew A. «Elisabeth Kulmann»: Phantasie von A.Timofeew. Пер. на нем. K.Z.v.C. — 1837.

281. Walsh S. The Lieder of Schumann. — London: Kassel, 1971.

## **II. Рукописные источники**

282. Александрова Э. Б. [Комментарий к переводу «Гусарских песен» Шумана – Денау] // Письмо Г. И. Ганзбургу от 21.08.1989. — Личный архив Г. И. Ганзбурга.

283. Белецкий А.И. Эпизод из истории русского романтизма. Русские писательницы 1830-1860 гг. — Харьков, 1919. — РО ИРЛИ, ф. РІ, оп. 2, №44.

284. Бурнашева Е. Письмо к А.В.Никитенко. — РО ИРЛИ. 18446/СХХХV62. Лл.7-8.

285. Востоков А. Приписка к Мнению И.Мартынова. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.1, 1832 г., №37. — Л.395 об.

286. Ганзбург Г.И. Жанровая эволюция в позднем вокальном творчестве Р. Шумана. [Машинопись] . — Харьков, 1978. — Библиотека Харьковского государственного института искусств им. И.П.Котляревского.

287. Горнфельд А.Г. Записные книжки. — ОР ГПБ. — Ф.211. — Ед. хр. 163.

288. Гросгейнрих К. Письма к А.В.Никитенко. — РО ИРЛИ, 19764/СХХХV62.

289. Гросгейнрих К. Письмо к А.А.Краевскому. — ГПБ, ф.391, №307.

290. Гросгейнрих К. Письмо к А.С.Норову. — ГПБ, ф.531, №318.

291. Гросгейнрих К. Письмо к А.Шишкову. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.1, 1832 г., №37. — Лл.300-301, 303-304.

292. Гросгейнрих К. Письмо к Д.И.Языкову. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.3 (1836 г.), №89. — Лл.2-3.
293. Гросгейнрих К. Письмо к К.С.Сербиновичу. — ЦГИА, ф.1661, оп.1, №1024. — 2л.
294. Гросгейнрих К. Письмо к С. П.Шевыреву. — ГПБ, ф.850, №218.
295. Коломийцов В.П. [Перевод с нем.:] «Меня назвал ты бедной...». — ЛГИТМиК, ф.87, оп.1, №97.
296. Кульман Е.Б. «Добрыня» и «Волшебная лампада». Сказки на нем. яз. — РГАЛИ, ф.245, оп.1, №11. — 72 лл.
297. Кульман Е.Б. Пиитические опыты на нем. яз. — РГАЛИ, ф. 245, оп.1, №9. — 299 лл.
298. Кульман Е.Б. Пиитические опыты. Стихотворения. На рус. яз. — РГАЛИ, ф.245, оп.1, №10. — 391 лл.
299. Кульман Е.Б. Письма к К. Гросгейнриху. -РГБ, ф.183, №622, оп.1, №20. — 62 пп, 62 лл. (на итал. и англ. яз.).
300. Кульман Е.Б. Письма на нем., франц., испанск. греч. языках. — РГАЛИ, ф. 245, оп.1, №12-19.
301. Кульман Е.Б. Письмо к К. Гросгейнриху. — РГБ, ф.438, оп.3, №16. — 1 л. (На англ. яз.)
302. Кульман Е.Б. Русские сказки. — ГПБ, ф. 249, оп.194а, №45 (36?). — 70 лл.
303. Кульман Е.Б. Сказки заморские. — РГАЛИ, ф. 245, оп1, №8. — 67 лл.
304. Кульман Е.Б. Сказки. — РО ИРЛИ, 19756/СХХХV61. — 4 лл.
305. Кульман Е.Б. Стихотворения на немецком языке. Картинная галерея. — РГАЛИ, ф. 245, оп.1, №1-7.
306. Кульман Е.Б. Стихотворения. — РГБ, ф.183, №372. — 31 лл.
307. Лобанов М., Востоков А., Панаев В., Перевошиков В., Федоров Б. [Отзыв о сказках Е. Кульман]. Отчет Рассматривательного комитета. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.3 (1836 г.), №89. — Лл.4-5.
308. Мартынов И.И. Мнение о Пиитических опытах Елисаветы Кульман. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.1, 1832 г., №37. — Лл.395-395 об.

309. Михайлова А.Н. [Материалы для книги о Е. Кульман]. — РО ИРЛИ, ф.695. (См.: Ежегодник РО ИРЛИ на 1971 г. — Л., 1973. — С. 116.

310. Никитенко А.В. [Отрывок из биографии Е. Кульман]. — РО ИРЛИ, 19774/СХХХV62. — 1л.

311. Полторацкий С. Д. [Кульман Е.]. Био-библиографическая заметка. — ГБЛ, ф.57, №25. — Лл.37-39.

312. Протокол 48-го заседания Педагогического отделения Неофилологического общества при Санкт-Петербургском университете (1908 г.). — Научная библиотека ЛГУ им. М.Горького. Отдел рукописей и редких книг. — [Без шифра].

313. Реймерс А.А. Письмо к В.И.Далю. — РО ИРЛИ, 27271/СХСVI6.3. — Л.2 об.

314. Федоров Б. Письмо к А.В.Никитенко. — РО ИРЛИ, 19769/СХХХV62. — Л.3.

315. Ширинский-Шихматов П.А. Мнение о Пиитических опытах Елисаветы Кульман. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.1, 1832 г., №37. — Лл.396-396 об.

316. Шишков А. [Предложение]. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.3 (1835 г.), №17.

317. Шишков А. Предложение. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.1, №39. — Л.553.

318. Шишков А. Предложение. — ЛО ААН СССР, ф.8, оп.1, 1832 г. №37. — Л.394.

319. Kulmann E. «Italia, Italia mia». — ГПБ, ф. 608, № 4989. — 2 лл.

320. Kulmann E. Oserow's Oedip und Fingal. — ГПБ, Нем. Q. XIV, №65.

321. Kulmann E. Saggi poetici di Elisabetta Kulmann. — ГПБ (Итал. Q.XIV №31). — 257 л.

### *Список условных обозначений*

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М.Е.Салтыкова-Щедрина (ныне Российская национальная библиотека, С. — Петербург).

Л. — Ленинград.

ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ныне Российский научно-исследовательский институт искусствознания, С. — Петербург).

ЛО ААН — С. — Петербургское отделение Архива Академии Наук Российской Федерации.

М. — Москва.

Пг. — Петроград.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РГБ — Российская государственная библиотека (бывшая Библиотека им. В.И.Ленина, библиотека Румянцевского музея, Москва).

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук Российской Федерации (С.-Петербург).

СПб. — Санкт-Петербург.

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (С. — Петербург).



Татьяна Резницкая (Оренбург)

## О художественных ресурсах в песнях Хуго Вольфа

Камерно-вокальные сочинения составляют основу творческого наследия Хуго Вольфа. Более трёхсот песен композитора, среди которых центральное место занимают вокальные циклы на стихи Г.Гейне, Э.Мёрике, Й.Эйхендорфа, И.В.Гёте, Г.Келлера, Микеланджело Буонарроти, а также положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в переводе Э.Гейбеля и П.Хейзе, по праву входят в золотой фонд австро-немецкой *Lied*.

В полной мере отражая литературоцентристские тенденции своего времени, Вольф стремился к максимальному сближению вербального и музыкального компонентов, выбирая в качестве «исходной единицы» интонационную сферу слова, поэтической фразы. «*Литературный композитор*» («*der literarische Komponist*») [11, б], поставившей своей целью максимально точно представить образно-смысловую сферу сочинений, Вольф стал своеобразным «*музыкальным рупором поэта*» («*musikalisches Sprachrohr des Poeten*») [11, б], мастерски воплощая в своих вокальных миниатюрах творческий почерк автора стихов и его художественный мир.

Образная сторона поэтического текста явилась отправной точкой для воображения композитора, позволяя ему посредством характерной для его творческого метода «*музыкально-интонационной системы*» [3, 8] передать всё многообразие характеров, психологических портретов и эмоциональных состояний лирических героев его песен. Тому в немалой степени содействовало стремление Вольфа к максимально правдивому и многостороннему отображению заложенной в поэтическом первоисточнике художественной действительности, согласно им самим сформулированному принципу «*строгой, суровой, неумолимой правды – правды, доходящей до жестокости*» [4, 8].

Процессы интонационно-драматургического развёртывания в песнях Хуго Вольфа теснейшим образом связаны с закономерностями семантического уровня. Способность музыкальной интонации отде-

ляться от породившего её содержательного контекста и функционировать в качестве информационно-образной структуры наделяет её свойствами знака, позволяющего осуществлять связь между явлениями немusыкального порядка и собственно музыкальной сферой. Символическая, знаковая природа интонационных процессов, основанная на свойстве всякого символа *«указывать на неизвестные предметы путём какой-нибудь ясной и вполне известной конструкции»* [6, 155] прежде всего обращена к особенностям музыкального восприятия, которое обеспечивает *«постоянно встречающиеся в жизненной практике переходы звучащих объектов из видимой сферы в невидимую или обратно и создают связь слуховых пространственных и предметных ощущений и восприятий со зрительными»* [8, 111].

Основу интонационных явлений, наделённых семантической значимостью, составляют опирающийся на различные варианты взаимодействия зрительных и музыкальных образов принцип изображения и обращённый к эмоционально-психологическим процессам душевной жизни человека принцип выражения. Это согласуется с утверждением Б.Асафьева, обозначающим музыку как *«искусство обнаруживаемого в интонациях движения»*, во многом связанного со *«звуковым образом – интонацией, получившей значение зримого образа или конкретного ощущения»* [2, 204, 207]. Это подтверждает в своих исследованиях и В.Медушевский, подчёркивающий особую роль физиологических предпосылок, позволяющих в музыке передавать всё многообразие человеческих движений и посредством этого создавать богатейшую палитру эмоциональных состояний и психологических характеристик [7, 66–67].

Ярко проявляющееся в песнях Вольфа **изобразительное начало** тесно связано с характерными для композитора особенностями художественного восприятия, с его способностью мыслить яркими, динамичными образами, что позволяет исследователям говорить о присущей его творческому методу *«интонационной наглядности»* – воплощению на интонационном уровне связанных с реалиями действительности зрительных и слуховых представлений [4, 51]. Как указывает П.Вульфius, *«именно в способности Вольфа сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого и заложен секрет той многогранной наглядности, которая превращает каждую его песню в точно очерченное обособленное явление»* [4, 66].

Это наблюдение во многом перекликается с выводами В.Бобровского, который, опираясь на знаковую, информативную

природу как интонации, так и жеста, а также на общие для их оформления психофизиологические предпосылки закрепляет связь «слышимого и зримого», «знаковое подобие двух основных способов непосредственного самовыражения человека» в термине «зримая интонационность» [3, 92]. Выступая в качестве «внемзыкальных прообразов» [9, 16] подобные зрительные и слуховые ассоциации служат исходным материалом для интонационного претворения изобразительного начала в песенных миниатюрах композитора и затрагивают, прежде всего, сферу окружающего человека внешнего мира.

Дар композитора к воплощению реалий окружающей действительности ярко проявляет себя в разнообразных **пейзажных зарисовках**, где природа выступает в роли главного персонажа, является фоном для раздумий либо обрамляет собой некое действие. Одну из вдохновенных страниц музыкального пейзажа составляют проникновенные и завораживающие картины ночной природы.

Выразительным образцом музыкальной поэтики является написанное на стихи Й.Эйхендорфа сочинение «*Nachtzauber*» («*Ночные чары*»). Зыбкая, словно «дышащая» музыкальная фактура фортепианного сопровождения основана на «бесконечном», непрерывно развивающемся движении шестнадцатых. Пронизанная мягкими, окрашенными тёплым баритональным тембром «вздохами» пунктирного ритма, утратившего в таком контексте свою обострённую напряжённость, и глубокими «педальными» басовыми задержаниями, она создаёт ощущение трёхмерного пространства. Дополнительный оттенок вносят тембровые особенности среднего и низкого регистров, окрашивая музыкальный пейзаж в матово-приглушённые тона.

Ритмическая неустойчивость фигурации, остинатным звеном которой является триольный мотив с постоянно смещающейся мелодической опорой, а также размывающие устойчивость первой доли синкопы басовой линии, либо усиливающие «весомость» второй доли интонации вдоха тесно связываются в восприятии с неясными очертаниями предметов в освещённом лишь звёздами ночном пространстве.

Различные модификации «ночных образов» можно наблюдать в песнях «*Um Mitternacht*» («*В полночь*») на стихи Э.Мёрике и «*Die Nacht*» («*Ночь*») на стихи Й.Эйхендорфа. В первом случае композитор подчёркивает статику, устойчивое равновесие, заложенное и в названии, подразумевающим некую середину, точку отсчёта, и в тексте стихотворения, метафорически представляющем границу пе-

рехода дня и ночи в виде «золотых весов времени, чаши которых покоятся в равновесии» («*ihr Auge sieht die golden Wage nun der Zeit in gleichen Schalen ruhn*»). Содержащийся в мелодическом остове триольной фигурации элемент колыбельности создаёт ощущение неизменного, закруглённого движения, в которое иногда, подобно мерцанию звёзд, колористически вплетаются отдельные звуки гармонии. А их регистровая отдалённость, обуславливая постоянное чередование высоких и низких тембров, способствует созданию пространственной перспективы.

Центральный образ песни «*Die Nacht*» («Ночь») на стихи Й.Эйхендорфа – «мерно ударяющиеся о берег морские волны, в которых странным образом переплетаются и радость, и страдание, и любовные жалобы» («*Lust und Leid und Liebesklagen kommen so verworren her in den linden Wellenschlagen*»). Создавая в аккомпанементе завораживающий морской пейзаж с набегающими на берег и вновь отступающими от него волнами, Вольф «иллюстрирует» текст, опираясь на сменяющие друг друга в восходящем и нисходящем движении «волны» мелодической фигурации.

Многообразие изобразительных приёмов для воплощения одной и той же темы, в зависимости от контекста стихотворного первоисточника можно наблюдать и в сочинениях, где пейзаж занимает центральное место («*Im Frühling*» («Весной»), «*Er ist's*» («Приход весны») на стихи Э.Мёрике), и в музыкальных картинах, где мотив природы выполняет фоновую либо сопутствующую действию функцию («*Fußreise*» («Песня путника») «*Auf einer Wanderung*» («В дороге») на стихи Э.Мёрике, «*Verschwiegene Liebe*» («Затаённая любовь») на стихи Й.Эйхендорфа «*Frühling über's Jahr*» («Вечная весна») на стихи И.Гёте).

Картинность проявляет себя в сочинениях композитора даже на уровне передачи **внешних свойств предметов**. В открывающем вокальный цикл «Итальянская книга песен» сочинении «*Auch kleine Dinge können uns entzücken*» («И небольшое может быть прекрасным») Вольф с исключительным искусством передаёт в фортепианном вступлении переливы играющего на солнце жемчужного ожерелья, которое «хотя и невелико по размерам, но обладает большой ценностью» («*sie werden schwer bezahlt und sind nur klein*»). Предпосылая этот номер в качестве эпиграфа всему циклу, Вольф сравнивает составляющие его вокальные миниатюры с дорогими жемчужинами, каждая из которых играет своими неповторимыми красками.

Поразительными «световыми переливами» отличается фактура фортепианного сопровождения в песне «*Und willst du deinen Liebsten sterben sehen*» («*Коль хочешь ты, чтоб я сгорел от страсти*») из этого же цикла. Будучи не в силах оторвать свой взгляд от золотистых локонов своей возлюбленной, струящихся по её плечам, словно нежные шёлковые нити из чистого золота, очарованный герой песни настолько проникается их прелестью, что не его высказывание, а описываемый им светлый образ становится смысловой доминантой песни. «Струящиеся» арпеджированные аккорды фортепианного сопровождения, широкие, занимающие весь регистровый диапазон гармонические фигурации, светотень тональных смещений позволяют сделать видимым образ, словно бы сошедший с полотен великих итальянских мастеров.

Стремясь «оживить» пространственную перспективу своих песен, Вольф активно использует способность музыкальной интонации к **звукоподражанию**. Изображение шумов окружающего мира (звук выстрела, крик животного) и многочисленных явлений природы (плеск волн, гул ветра, шелест листвы, жужжание пчелы, щебет птиц), имитация звучания музыкальных инструментов (гитара, лютяня, арфа, валторна), которое встречается в таких сочинениях, как «*An die Aolsharfe*» («*К эоловой арфе*»), «*Lied des Windes*» («*Песня ветра*») на стихи Э.Мёрике, «*Das Ständchen*» («*Серенада*»), «*Der Freund*» («*Друг*») на стихи Й.Эйхендорфа, «*Das Vöglein*» («*Птичка*») на стихи Ф.Геббеля и многих других, позволяет композитору внести в контекст песни действенный сценический элемент, создающий эффект объемности ситуативного фона.

Один и тот же изобразительный приём может неоднократно применяться композитором, принимая разные контекстные значения.

Это наглядно просматривается на примере использования приёма звукоподражания ослиному крику, который впервые используется композитором в его раннем сочинении «*Leid des transferierten Zettel*» («*Песня заколдованного ткача*») на текст У.Шекспира, взятый из его комедии «*Сон в летнюю ночь*».

Персонаж песни, превращённый богом Обероном в осла, исполняет незатейливую песенку, припевом которой служат издаваемые им ослиные выкрики, мастерски имитируемые Вольфом при помощи интонации нисходящей уменьшённой дуодецимы. Этот крайне немелодичный, противоречащий всем нормам вокализации ход, устремлённый от *ля* второй октавы до *ре диез* первой октавы, который компози-

тор сопровождает авторской ремаркой «*mit der Stimme überschlagend*» («исполнять с эффектом срывающегося голоса»). Более умеренный интонационный вариант этих реплик (увеличенная септима) композитор помещает в небольшом трёхтактовом вступлении песни, словно бы заранее «прорисовывая» ослиный облик перевоплощённого персонажа.

Та же «ослиная интонация» возникает в новом контексте в нескольких, объединенных общей сюжетной канвой номерах «*Итальянской книги песен*». Герой первого из них «*Nicht länger kann ich singen*» («Я больше петь не в силах») – неудачливый поклонник, поющий серенаду под окном предмета своего обожания. Партия героя песни не пленяет мелодической красотой. Вольф сознательно насыщает её «срывающимися» интонациями, которые нарушают плавность мелодического развития, словно бы подчёркивая, что незадачливый ухажёр явно не обладает ни музыкальными, ни в частности вокальными данными.

Но если в этой песне семантика интонации не «расшифрована» содержанием текста, то в следующем за ней номере «*Schweig' einmal still*» («Эй, замолчи!»), героиня которого прогоняет незадачливого певца от своего балкона, значение интонационного рисунка его партии истолковывается однозначно. В раздражении девушка передразнивает неумелую серенаду героя, используя интонацию уменьшённой квинты (имеющую явное родство с упоминаемой выше дуодецимой), которая приходится на слова фразы «*Zum Ekel ist mir dein verwünschtes Singen*» («Противно мне твоё дурное пение»), а затем, нимало не церемонясь, насмешливо утверждает, что ослиная серенада куда приятнее, чем эти несносные звуки.

Отдельного внимания заслуживает широко представленный в песнях Хуго Вольфа **фактор движения**. Преломляясь в метроритмических, темповых, динамических параметрах интонационных структур, различные виды движения, связанные с внутренним ощущением протекания природных процессов во времени, с их пространственной протяжённостью, являются для композитора важнейшим средством драматургического развития образа.

Пронизывающая песню «*Begegnung*» («Встреча») на стихи Э.Мёрике стремительная полётность в первую очередь связана с сюжетным фоном описываемой в ней сценки, герои которой – молодые влюблённые словно бы случайно встречаются на одной из улочек города, после отбушевавшей ночью грозы. Короткие двухтактовые ме-

лодические волны вокальной партии построены по принципу нарастания - спада и усилены триольной пульсацией восьмых, «раздробленных» в фортепианном сопровождении на ещё более мелкую пульсацию шестнадцатых в результате синкопированного смещения. Они создают явные ассоциации с порывами ветра, оставшегося от едва стихнувшей к утру грозы.

Движение иного свойства отличает песню «*Ganymed*» («*Ганимед*»), написанную на стихи И.Гёте, который используя античный сюжет о похищении Зевсом прекрасного мальчика Ганимеда, интерпретирует его в духе своих философских воззрений. Его герой тянется к некой всемогущей божественной силе, в блаженном экстазе сливаясь с тем, что выше и могущественнее его, с тем, что Гёте сравнивает с вечной весной и вечным обновлением.

Душевное устремление героя к «*вселюбящему отцу*» («*al-liebender Vater*») в процессе развития сюжета песни постепенно «оформляется» в некое парящее движение, властно подхватывающее его и уносящее в благодатную небесную высь. Проникающие в музыкальное развертывание пространственно-временные закономерности, обуславливают развитие от статики в начальной фазе песни к динамике в её завершающем разделе.

Важную образно-драматургическую функцию в сочинениях композитора выполняет изображение особенностей движения различных персонажей – животных, сказочных существ, людей. При этом особую роль играет взаимодействие жесто-пространственных двигательных представлений и особенностей интонационного структурирования, что обуславливает отмечаемое В.Конновым «*ассоциативное проявление “наглядности” музыкального образа*», характерное для композиторской манеры Вольфа [5, 66].

Стремление изобразить характер движения того или иного героя песни рождает музыкальную «галерею» различного рода всадников с характерными для каждого музыкально-семантическими фигурами. Это и мечтающий о бравой романтической жизни молодой человек из песни Й.Эйхендорфа «*Lieber alles*» («*Лучше всего*»), в своих фантазиях представляющий себя лихо гарцующим рыцарем с мечом на поясе и лютой в руках. Эти и лихой солдат из песни «*Soldat I*» («*Солдат I*») на стихи того же поэта, навещающий в часы досуга милую сердцу подружку, это и его «собратье» из песни «*Soldat II*» («*Солдат II*») также на стихи Й.Эйхендорфа, спасающийся от настигающей его по пятам смертельной погони.

Немало разнообразных вариантов и в песнях на стихи Э.Мёрике. Достаточно вспомнить прелестную всадницу, проезжающую на своей маленькой лошадке мимо зачарованно глядящего ей вслед садовника из песни «*Der Gärtner*» («*Садовник*»), или вселяющего ужас своей потусторонней силой Огненного всадника из одноимённой песни «*Der Feuerreiter*». Не менее выразителен в своих благородных манерах гордо держащийся в седле славный рыцарь Курт из песни «*Ritter Kurt's Brautfahrt*» («*Свадебное путешествие рыцаря Курта*») на стихи И. Гёте.

Вольф мастерски изображает персонажей в своих песнях-сценках, трансформируя в звуковые формы особенности их движения. При этом многообразие приёмов естественным образом отвечает многообразию сюжетов. К примеру, в песне «*Nixe Binsefuß*» («*Никсерусалка*») на стихи Э.Мёрике короткие, расположенные в верхнем регистре восходящие хроматические мотивы передают скольльзящие движения русалки, кружащейся на льду замёрзшего пруда, а стремительный «обвал» сорвавшихся вниз после акцентированного аккорда ломаных октав в песне «*Abschied*» («*Прощание*») на стихи того же Э.Мёрике великолепно ассоциируется с таким же стремительным падением некоего рецензента, спущенного с лестницы не слишком церемонящимся с ним поэтом.

С необычайной тонкостью живописует композитор даже не вполне типичные для образов вокальной миниатюры движения птиц и насекомых. Песня «*Zitronenfalter im April*» («*Бабочка-лимонница в апреле*») на стихи Э.Мёрике являет собой пример «ожившей» в музыкальных звуках живописной миниатюры, тонкость «мазка» и тщательность отделки которой сравнимы, пожалуй, лишь с обаянием «тихой жизни природы», увековеченной в картинах мастеров эпохи Возрождения.

С такой же тщательностью Вольф выписывает особенности движения птички в вокальной миниатюре «*Das Vöglein*» («*Птичка*») на стихи Ф.Геббеля. Маленький, проворный персонаж песни шустро скачет с ветки на ветку, клюёт приготовленный для неё на ладони корм, но не даётся в руки. Присущая птичке подвижность вкупе с частой сменой мелких движений «отзывается» в интонационном и ритмическом строении, как вокальной, так и фортепианной партий, обуславливая собой простоту и краткость постоянно меняющихся направление своего движения мотивов, скрепленных остиной ритмоформулой, в которой лёгкое порхание триольного ритма сов-



мещается с резкостью пунктирного ритма. Мелкая, многосоставная, исключая плавные переходы пластика птички, которая «спускается с ветки вниз и тотчас вспархивает обратно, то вылетит из ветвей, то спрячется, то вновь появится вблизи, шутливо поддразнивая» («*Vöglein vom Zweig gaukelt hernieder; lustig sogleich schwingt es sich wieder*»), определяет собой интонационную пластику мотивов, дополненных имитирующими птичье пение трелями и стремительными пассажами шестнадцатых в партии сопровождения.

Изображение движения таких персонажей само по себе не является конечной целью композитора. Как правило, в основе сочинений лежит аллегорический или метафорический смысл, а за каждым из персонажей можно разглядеть тот или иной психологический образ.

Дополнительный семантический контекст при обращении композитора к приёмам изобразительности создают «устойчивые интонационные формулы», обладающие закрепившимися в результате длительного отбора и музыкально-исторического развития значениями [10, 11]. Среди них в первую очередь можно выделить интонации, которые либо напрямую связаны с движением и пластикой, либо так или иначе репрезентируют фактор пространства и связанную с ним трёхмерность изобразительного фона. В песне «*Sie haben heut'Abend Gesellschaft*» («*Гостей вы созвали на вечер*») на стихи Г.Гейне дополнительную смыслообразующую функцию выполняет интонационная формула «золотого хода валторн», объединённая с ритмоформулой жанра мазурки.

Лирический герой стихотворения – безответно влюблённый юноша – наблюдает из глубины тёмного сада за ярко освещёнными окнами дома своей возлюбленной, где празднуется некое торжество. И хотя стихи Гейне не изобилуют изобразительными подробностями, представляя собой концентрирующееся исключительно на переживаниях героя лирическое высказывание, однако благодаря введённому Вольфом «интонационному контексту» сюжетная ситуация дополняется не указанными в тексте подробностями, рисуя картину весёлого празднества с бальными танцами и возможно даже приглашёнными гусарами, на что указывает отнюдь не случайно использованная Вольфом «роговая» интонация валторн, семантически связанная с воённой темой.

Одновременно с этим «золотой ход валторн» вносит и пространственный колорит, благодаря закрепившейся за ним (вследствие связи с «охотничьей» темой) символикой природы, словно бы заполняя

пространство тёмного сада эхом-отзвуком весёлой мазурки, которая резким диссонансом откликается в страдающей душе героя песни.

Порой в качестве дополнительной детали внешнего облика героя Вольф использует музыкально преобразованные паралингвистические речевые средства (смех, шёпот, эффект срывающегося юношеского фальцета, скороговорка) и даже такие сопутствующие речи факторы, как чихание или национальный колорит языковой интонации. Подобные интонации Вольф может включать и в вокальную, и в фортепианную партии.

Использование их в партии солиста, как правило, динамизирует образ главного героя. Так, дерзкая, свободолюбивая натура цыганки из одноимённой песни на стихи Й.Эйхендорфа «*Die Zigeunerin*» ещё более ярко проступает в образе героини, когда та заливается смехом в ответ на попытку заносчивого кавалера приструнить её независимый нрав. Срывающийся фальцет на слове «*lang*» («длинный»), произносимым одним из трёх персонажей песни «*Eriphanias*» («Богоявление») на стихи И.Гёте, монаха, хвастающегося своим высоким ростом, с одной стороны, пародийно живописует его чрезмерную высоту, если не худощавость, а с другой – выдаёт несостоятельность его попыток приукрасить свой внешний вид. А слегка сдавленный, выписанный мелодически однообразными, но ритмически неровными тридцатьвторыми длительностями полуговор – полушёпот персонажа песни «*Zur Warnung*» («Предостережение») на стихи Э.Мёрике, проснувшегося утром после изрядно принятой накануне дозы спиртного, усиливает комизм ситуации, в которой герой пытается сравнить это физическое состояние с наплывом поэтического вдохновения.

Перенос подобных, высоко экспрессивных паралингвистических элементов в партию сопровождения, как правило, выявляет наличие ещё одного персонажа действия, чьи реплики имитируются возможностями фортепиано и динамизируют действие, посредством введения элемента диалога.

Один из таких «безмолвных персонажей» – Амур, подтрунивающий над героем песни «*Unfall*» («Несчастный случай») на стихи Й.Эйхендорфа и смеющийся над неуклюжими попытками сопротивляться его быстрым стрелам. А в песне «*Ritter Kurt's Brautfahrt*» («Свадебное путешествие рыцаря Курта») на стихи И.Гёте композитор мастерски передаёт национальный языковой колорит, имитируя в фортепианной партии речь евреев-ростовщиков, обступивших славного рыцаря с требованиями оплатить давние долговые обязатель-

ства. Такое воплощение Вольфом интонаций еврейского говора обнаруживает явное сходство с музыкально-выразительными средствами, используемыми М.Мусоргским для отображения речи одного из персонажей в его пьесе «*Два еврея, богатый и бедный*» из фортепианного цикла «*Картинки с выставки*», обозначая своеобразную параллель с этим близким ему по творческим принципам композитором.

Чуткое восприятие интонаций речи и особенностей её поэтического претворения позволяет Вольфу создавать яркие по эмоциональному наполнению и образной экспрессии музыкальные портреты. Что позволяет говорить о высоком градусе погружения во внутренних мир персонажей песен в аспекте **выразительности**.

Максимально достоверное отражение особенностей речевого интонирования возможностями музыкальной интонации позволяет композитору достичь высокой степени наглядности в передаче связанных с речью персонажа песни мимических особенностей, жестов или поз, а они, в свою очередь, являются составными элементами его общей психологической характеристики.

При этом композитор чутко улавливает не только характерные грамматические и стилистические приёмы отображения эмоционального фона песни, но сопровождающие высказывание того или иного персонажа паралингвистические факторы. Не включённые в языковую систему, отражающие индивидуальные особенности произнесения на уровне фонации (тембровые, темповые, динамические характеристики, особенности членения речевых структур, мелодизм) и на уровне кинетики (жесты, позы, мимика) средства предоставляют композитору широкие возможности для акцентирования психологических особенностей своих лирических героев.

Подтверждением тому служит яркая галерея самобытных образов из циклов на стихи Э.Мёрике – «*Storchenbotschaft*» («*Аусты-вестники*»), «*Zur Warnung*» («*Предостережение*»), «*Abschied*» («*Прощание*»), Й.Эйхендорфа – «*Die Zigeunerin*» («*Цыганка*»), «*Seemanns Abschied*» («*Прощание моряка*»), «*Der Schreckenberger*» («*Капитан Бесстрашный*»), «*Der Glücksritter*» («*Любимец Фортуны*»), И.Гёте – «*Guttmann und Guttweib*» («*Добрый муж и добрая жена*»), колоритные персонажи «*Итальянской книги песен*» и «*Испанской книги песен*».

В этих и других подобных им песнях средства паралингвистики часто соседствуют с экспрессивной лексикой, междометиями, либо повышающими эмоциональный уровень высказывания синтаксиче-

скими конструкциями, дополняя различного рода восклицания, вопросы, обращения, призывы зрительными и двигательными ассоциациями.

Персонаж песни «*Mausfallen-Sprüchlein*» («Мышеловка») на стихи Э.Мёрике – ребёнок, произносящий возле мышеловки слова «волшебного заговора», искренне веря в то, что они помогут ему выманить из норки мышь, чтобы вдоволь с ней наиграться, став её хозяином. Зазывая мышонка, маленький герой песни даёт ему наказ, «забежав в домик, аккуратно закрыть за собой дверь, чтобы не повредить себе хвостик» («*Mach' aber die Tür fein hinter dir zu... Dabei hüte dein Schwänzchen!*»), перемежая свои фразы нравоучительно-назидательным вопросом «*Hörst du?*» («Слышишь ты?»). Нисходящий квинтовый ход, выбранный композитором для отображения такой специфической вопросительной интонации, вызывает ассоциации с соответствующим ему указательным жестом, которым взрослые грозят малышам, читая нравоучения.

Примечательна и другая выписанная интонационными средствами реплика персонажа. Обещая мышке после сытного угощения весёлую игру с танцами и прыжками, маленький шалун предупреждает её о своей кошке, которая наверняка станет участником этой игры: «*Witt, witt! Meine alte Katze tanzt wahrscheinlich mit*» («Но, тсс! Моя старая кошка, конечно, пойдёт танцевать, берегись»). Открывающая фразу звукоформула «*witt, witt*», которая лишь с определённой долей условности может быть переведена на русский язык, как «Тсс, тсс!» или «Но, чу!» сходна с теми, что используются при предостерегающих жестах, когда говорящий, к примеру, сообщая нечто важное, подносит палец к губам.

Озвученная повторяющимся ре-бемоль первой октавы, звучащим резко диссонантно в ясной, тонально устойчивой фа-мажорной окраске песни и также отчётливо «выпадающим» из тесситурно высоко расположенной темы вокальной партии, эта реплика заметно выделяется из общей интонационной канвы, притягивая к себе внимание. Понимая ограниченность возможностей лёгкого, близкого по тембровой окраске к колоратурному, сопрано на низких звуках первой октавы, Вольф осознанно использует этот регистр, усиливая данный приём авторской ремаркой «*rauh*», что применительно к окраске голоса дословно переводится как «хриплый, силый». Тем самым композитор делает попытку вывести эту интонацию за рамки собственно пения, подчёркивая в ней специфический низкий тембр, ча-

сто применяющийся для эмоциональной окраски речевых сообщений, связанных с некой опасностью и угрозой.

Таким образом, Вольф дополняет скрытой в интонации жестикуляцией заранее обозначенный в подзаголовке к песне сценарий действия, согласно которому маленький «чародей» «*трижды обходит вокруг заветного “домика для мышки”, произнося слова своего заклинания*» («*Das Kind geht dreimal um die Falle und spricht*»). Опираясь на интонационные средства, композитор даёт психологическую характеристику персонажу песни – очаровательному в своём искреннем любопытстве и наивности юному созданию, которое при этом способно быть жестоким в своих шалостях и не всегда руководствоваться добрыми помыслами в их осуществлении.

Идущую от жеста и мимики психологическую информацию транспортируют разного рода восклицания, вплетающиеся в интонационный поток. Яркой наглядной информативностью отличается фраза «*Aufs Wohlsein meiner Dame!*» («*Здоровье моей дамы!*»), открывающая песню «*Der Schreckenberger*» («*Капитан Бесстрашный*»), герой которой – бахвалящийся на пирушке своей неустрашимой удалью вояка. Являясь характерным зачином жанра застольной песни, она начинается с ямбического квартового хода, мгновенно вызывающего зрительные аналогии с жестом поднятого в приветственном тосте бокала с вином.

Порой интонация восклицания органично вписывается в музыкальную ткань даже в не предусмотренных строением текста местах. Открывая произведение «*Hoffärtig sind Ihr, schönes Kind*» («*Гордость чрезмерна Ваша, милый друг*») из «*Итальянской книги песен*», Вольф усиливает смысловую значимость начального слова стихотворения, выбирая для его озвучивания сразу три вида акцентного выделения. Объединяя звуковысотный, ритмический и динамический акценты, благодаря которым кульминационная точка фразы возникает непосредственно в её начале, композитор использует эти средства в качестве своеобразного «интонационного курсива».

Смещая ударение слова и выделяя первый, безударный слог лексемы, вписанной в ямбический ритм стиха, композитор подчёркивает высокий эмоциональный градус высказывания и особую значимость слова «*hoffärtig*» («*гордый*») как центрального понятия для песни-сценки, герой которой упрекает чрезмерно заносчивую юную особу в нелюбезном обращении со своим кавалерами. Акцентированная мелодическая вершина фразы, за которой следует резкий «обвал»

интонации вкупе с предшествующим ей мелодическим взлётом короткого однотокового фортепианного вступления, связана с приливом гнева в душе говорящего. Одновременно она отражает манеру держаться и мимику привередливой героини, которая пренебрежительно поднимает подбородок, спесиво поглядывая сверху вниз на усердие своих кавалеров.

В камерно-вокальных сочинениях лирико-философского склада, песнях-размышлениях, песнях-монологгах, песнях-исповедях поэтически возвышенный речевой стиль, воплощённый средствами мелодизированной декламации, позволяет следовать всем нюансам рефлексирующего самосознания («*Grenzen der Menschheit*» («*Границы человечества*»)) на стихи И.Гёте, цикл «Три стихотворения на стихи Микеланджело»). Особенности речевого изложения в таких сочинениях сближают его с типом внутреннего монолога, в котором автор словно бы сливается с образом лирического героя, предоставляя ему право в форме «Я-высказывания» последовательно выстраивать ход своих мыслей. При внешней статичности такого повествования, оно наполнено внутренней динамикой, связанной с драматургическим выстраиванием возникающих в сознании психологически насыщенных образов и представлений.

Раскрытию психологической стороны музыкального образа могут служить и описанные выше изобразительные элементы, которые, согласно «*перемене семантических функций*», выраженной в «*переводе изобразительных элементов в психологический план, символизации звуковых образов*» [9, 28], способны принимать метафорическое значение и переходить в разряд выразительных элементов. Это позволяет в некоторых случаях говорить о пейзаже-настроении либо трактовать движение с точки зрения выражаемого им эмоционального состояния.

Порой символическое значение приобретают образцы песенных и танцевальных жанров, широко представленные в камерно-вокальном творчестве Вольфа. Выполняя функцию *обобщения через жанр* [1, 105], они являются теми музыкальными прообразами, которые существенно расширяют музыкальную характеристику посредством связанных с ними ассоциаций.

Жанр баркаролы, с присущей ему лирической окраской и характерной «покачивающейся» триольной ритмоформулой часто используется композитором для придания музыкальному образу оттенков романтически возвышенной мечтательности, блаженной неги («*Heb'*

*auf dein blondes Haupt und schlafe nicht*) («О, не смыкай своих прекрасных глаз») из «Испанской книги песен»).

Иначе трактуется жанр баркаролы в песне «*Trau' nicht der Liebe, mein Liebster, gib acht!*» («Нет, доверяться любви не спеши!») из «Испанской книги песен». Композитор предназначает её для женского персонажа, что вносит определённое отличие в первичные признаки жанра, изначально сформировавшегося как песня, звучащая в мужском исполнении. Героиня песни не столько признаётся в своих нежных чувствах, сколько предостерегает своего легкомысленного возлюбленного от небрежительного отношения к любви, которая, подобно лику луны, изменчива настолько, что «завтра может принести слёзы тем, кто сегодня ещё смеялся» («*Und Liebe, gib acht! Sie macht dich noch weinen, wo heut' du gelacht*»). Выбирая баркарольную ритмоформулу в качестве основы для проникнутого тревожным, отчасти сумрачным колоритом сочинения, Вольф вносит в высказывание девушки оттенок теплоты и мягкости, подчёркивая тем самым, что за её предостережением, несомненно, кроется нежное чувство к своему любимому.

В сочинении «*Lieber alles*» («Лучше всего») на стихи Й.Эйхендорфа, баркарола абсолютно теряет свои смысловые связи с лирико-бытовым содержанием. Герой песни – молодой человек, размышляющий над тем, какой жизненный путь ему выбрать, мечтает о романтической стезе «благородного рыцаря», разъезжающего на бравом скакуне с лютней в руках и шпагой на боку. «Иллюстрируя» его фантазии включением в музыкальную ткань баркарольных признаков, Вольф подчёркивает идеализм юного мечтателя, его романтические представления, не имеющие ничего общего с реальной действительностью.

Активная, безудержная динамика, составляющая отличительную черту жанра тарантеллы, наравне с присущим ей характерным ритмом, дают основание композитору использовать эти признаки там, где необходимо подчеркнуть яркость, броскую выразительность образа. В общую музыкальную характеристику персонажа песни «*Rattenfänger*» («Крысолов») на стихи И.Гёте ритм тарантеллы вносит дополнительный оттенок удалства, задора, лихого веселья, пусть даже и окрашенного в «демонические» тона.

Порой Вольф обращается к этому жанру, чтобы представить персонаж песни в гротесковом виде. Героиня сочинения «*Das Köhlerweib ist trinken*» («У угольщика спьяну поёт жена») на стихи Г.Келлера

наделена трагедийными чертами. Утяжеляя лежащие в основе танца скачкообразные мотивы октавным, либо аккордовым изложением, располагая их чрезмерно удалённо друг от друга, Вольф преувеличивает жанровые особенности, тем самым «иллюстрируя» неловкое, грубовато-тяжёлое приплясывание подвыпившей женщины.

Не менее интересны примеры использования Вольфом признаков песенности. В анализируемом выше сочинении «*Zur Warnung*» («Предостережение») на стихи Э.Мёрике, композитор прибегает к песенным средствам для того, чтобы передать ограниченность дарования, считающего себя поэтом героя сочинения, который, принимая своё похмельное состояние за творческое вдохновение, просит музу ниспослать ему поэтический шедевр. Но вместо этого в его похмельном мозгу возникает лишь примитивная, бессмысленная нелепица «*Es schlägt eine Nactigall am Wasserfall; und ein Vogel ebenfalls, der schreibt sich Wendehals, Johann Jakob Wendehals; der tut tanzen bei den Pflanzen ob bemeldten Wasserfall*», которую с учётом языковых особенностей можно перевести, как «У водопада поёт соловейко, и ещё одна птица, которая пишется вертишейка, Марья Ивановна Вертишейка. Она танцует до упада возле того самого водопада».

Откликаясь на заложенный в содержании комический контекст, композитор выбирает для музыкального воплощения песенные средства, лишённые всякого интонационного разнообразия и преувеличенно выхолощенные гармонически и мелодически. Такой приём даёт ему возможность яркими и экономными средствами подчеркнуть примитивность и пустоту внутреннего мира так называемого поэта.

Для выявления особенностей психологического портрета своих героев Вольф также активно использует и маршевые признаки. Темой бодрого маршевого шага открывается песня «*Selbstgeständniss*» («Признание») из цикла на стихи Э.Мёрике. Короткое афористичное высказывание, данное от лица персонажа песни, который, будучи единственным ребёнком в семье получал заботу и любовь «ещё и за тех шестерых или семерых, которые должны бы были родиться, но не родились» («*ich weiß nicht wie viel, die Sechs oder Sieben, ist eben Alles an mir hängen blieben*»). Всё было бы замечательно, если бы не то обстоятельство, что и наказание ему приходилось также получать за семерых. Черты маршевого жанра используются композитором лишь в начале песни, представляя внешнюю, положительную сторону обстоятельств жизни героя, и исчезают в процессе поворота сюжета к описанию негативных последствий.



Активно обращаясь к приёму жанрового обобщения, Вольф использует в целях создания метких психологических характеристик и такие жанры, как вальс («*Abschied*» («Прощание») на стихи Э.Мёрике), лендлер («*Storchenbotschaft*» («Аусты-вестники») на стихи Э.Мёрике), полька («*Seemanns Abschied*» («Прощание моряка») на стихи Й.Эйхендорфа), мазурка («*Sie haben heut' Abend Gesellschaft*» («Гостей вы созвали на вечер») на стихи Г.Гейне). Обладающий яркой смысловой окраской жанр куплетов, проникает с театральных опереточных подмостков в песни Вольфа, ассоциируясь с лёгким, неглубоким содержанием как непритязательно шутливого («*Gesellenlied*» («Песня подмастерья») на стихи Р.Райника), так и поверхностно примитивного толка («*Auftrag*» («Поручение») на стихи Э.Мёрике).

В связи с развитыми формами фортепианного сопровождения, часто приводящими к его полной независимости от вокальной партии, в песнях композитора усиливается роль инструментальных жанров. Характерный признаки фортепианного скерцо наблюдаются в песне «*Waldmädchen*» («Лесная дева») на стихи Й.Эйхендорфа, развёрнутая прелюдийная форма лежит в основе фортепианного аккомпанемента песни «*Geh' Geliebter, geh' jetzt*» («Ах, ступай, любимый») из «Испанской книги песен». Черты балетной музыки, с явным тяготением к рафинированной танцевальности проявляются в песнях «*Zitronenfalter im April*» («Бабочка-лимонница в апреле») на стихи Э.Мёрике, «*O, wär dein Haus durchsichtig wie ein Glas*» («О, будь твой дом прозрачен, как стекло») из «Итальянской книги песен».

Составляющие словарь сложившейся к XIX веку интонационной лексики *мигрирующие интонационные формулы* [10, 9] также используются композитором для выявления образно-эмоционального подтекста при создании музыкальной характеристики. Существенными средствами портретной психологической зарисовки в песне «*Die Zigeunerin*» («Цыганка») на стихи Й.Эйхендорфа являются так называемые «венгерские интонации» и интонационная формула «золотого хода валторн». Используя эти средства для «прорисовки» индивидуальных черт некоего кавалера, пытающегося проучить героиню песни – своенравную и свободолюбивую цыганку, Вольф выделяет его молодцеватую удаль и напористо-дерзкий нрав. Однако, используя устойчивые интонационные фигуры чрезмерно часто, композитор словно бы утрирует их смысл, подобно тому, как и сам герой с чрезмерным самолюбием подчёркивает собственные достоинства, возвы-

шаясь в собственных глазах, но не во мнении цыганки, высмеивающей его напыщенный героизм.

Не менее ярки в применении интонационные формулы роговых сигналов и фанфар, вносящие дополнительный смысл в содержательный контекст («*Es blasen die blauen Husaren*» («Трубят, уезжая гусары») на стихи Г.Гейне, «*Ihr jungen Leute, die Ihr zieht ins Feld*» («О вы, которым уходит в поход») из «Итальянской книги песен», «*Eiphanias*» («Богоявление») на стихи И.Гёте), интонации «этикетных формул», используемых также в характерологическом аспекте («*Du sagst mir, daß ich keine Fürstin sei*» («Ты говоришь, что не княгиня я...»), «*Ich ließ mir sagen und mir ward erzählt*» («На мой вопрос мне вот что рассказали...»), «*Hoffärtig sind Ihr, schönes Kind*» («Гордость чрезмерна Ваша, милый друг») из «Итальянской книги песен», «*Der neue Amadis*» («Новый Амадис»), «*Philine*» («Филина») на стихи И.Гёте).

Создавая психологические портреты своих персонажей, воссоздавая внутренний мир лирических героев своих песен, Вольф стремится раскрыть их во всей полноте и многообразии, привлекая весь возможный спектр речевого интонирования, элементы музыкально-изобразительной сферы, обобщающую символичность жанровых структур и семантические свойства устойчивых интонационных формул. Семантические аспекты интонационного развития в камерно-вокальных сочинениях Вольфа проявляют себя в единстве внешнего, изобразительного и внутреннего, психологического компонентов, ярко обозначая тенденцию к театрализации камерно-вокального жанра.

### Литература

1. Альшванг А. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1959. – 314 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-я и 2-я / ред, вступ. статья и коммент. Е.М. Орловой – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: Вып. 1 / Отв. редактор и автор предисл. Е.И. Чигарева. Изд. 2-е доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 272 с.
4. Вульфюус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». – М.: Музыка, 1970. – 72 с.
5. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
6. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

7. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
8. *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
9. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. – М.: Музыка, 1977. – 158 с.
10. *Шаймухаметова Л.* Семантические процессы в музыкальной форме. Автореф. дисс...докт.иск. – Уфа, 2000. – 44 с.
11. *Tausche A.* Hugo Wolfs Mörikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag. – Amandus-Edition, Wien, 1947. – 207 S.

## Сведения об авторах

**Ганзбург** Григорий Израилевич (Украина/Швейцария) – кандидат искусствоведения, директор Института музыкознания.

**Decker-Voigt Hans-Helmut (Germania) (Декер-Фойгт** Ганс-Гельмут, Германия) – доктор терапии творческим самовыражением, профессор, соучредитель Института музыкальной терапии Высшей школы музыки и театра Гамбурга (Германия) и его директор (1990–2010), Президент Академии постдипломного обучения музыкальной терапии Фонда Герберта фон Караяна в Кёльне, основатель и учредитель журнала «Музыка и здоровый образ жизни», писатель, приглашенный профессор университетов США, Китая, Японии, Венгрии, Эстонии, России. Писатель (романы/рассказы), научный редактор и автор книг, включая переводы на 16 языков. Основатель Ассоциации немецких писателей и член Союза немецких журналистов. Почётный президент Венгерской ассоциации музыкальной терапии, почётный член Российской психотерапевтической ассоциации и др. международные награды.

**Демченко** Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха.

**Донина** Роксана Леонидовна (Донецк) – старший преподаватель кафедры фортепиано Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

**Зайцева** Татьяна Андреевна (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова и Санкт-Петербургской Духовной академии, заслуженный работник культуры России, член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

**Калашников** Артём Геннадьевич (Донецк) – студент Института педагогики Донецкого национального университета.

**Комарницкая** Ольга Виссарионовна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, лауреат Международного конкурса Фулбрайт (США).

**Лу Вэньчжу** (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена

**Лю Цзыхао** (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

**Лю Чжэньвэй** (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

**Миньжэ Янг** (Республика Корея) – аспирант Сеульского национального университета.

**Мстиславская** Елена Васильевна (Саратов) – кандидат педагогических наук, доцент Саратовской государственной консерватории.

**Назаренко** Лилия Андреевна (Луганск) – преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

**Резницкая** Татьяна Борисовна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

**Соловьёва** Кристина Васильевна (Саратов) – преподаватель иностранных языков музыкального училища при Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, заведующая отделением «Гуманитарные дисциплины», преподаватель первой квалификационной категории.

**Стецкая** Любовь Антоновна (Донецк) – заведующая кафедрой фортепиано, старший преподаватель Донецкой государственной музыкальной академии имени С.С.Прокофьева.

**Тарасов** Сергей Васильевич (Астрахань) – кандидат искусствоведения, доцент Астраханской государственной консерватории.

## Содержание

|                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Александр Демченко (Саратов)<br>Картина мира начала XX века. Очерк пятый .....                                                                                        | 3   |
| Лилия Назаренко (Луганск)<br>Формулы большого распева, как базис построения<br>мелизматической древнерусской певческой культуры .....                                 | 46  |
| Ольга Комарницкая (Москва), Миньжэ Янг (Республика Корея)<br>Итоговый фортепианный цикл.....                                                                          | 55  |
| Елена Мстиславская (Саратов)<br>Из истории отечественного музыкального образования.....                                                                               | 80  |
| Лу Вэньчжу (Китай)<br>Этнокультурный компонент современного музыкального образования:<br>теоретико-философский аспект .....                                           | 98  |
| Роксана Донина, Любовь Стецкая (Донецк)<br>Методические рекомендации к изучению и исполнительской<br>интерпретации фортепианных произведений старинных мастеров ..... | 101 |
| Татьяна Зайцева (Петербург)<br>Произведения Г.Берлиоза в библиотеке М.А.Балакирева .....                                                                              | 112 |
| Лю Цзыхао (Китай)<br>Структурные особенности вокального мастерства .....                                                                                              | 118 |
| Лю Чжэньвэй (Китай)<br>Проблема стиля в исполнении сочинений И.С.Баха на гитаре .....                                                                                 | 123 |
| Артём Калашников (Донецк)<br>Формирование профессиональной компетентности<br>учащихся учреждений дополнительного образования.....                                     | 128 |
| Кристина Соловьева (Саратов)<br>В помощь межнациональному общению музыкантов .....                                                                                    | 133 |

|                                                                                                                                                                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Hans-Helmut Decker-Voigt (Germania)/<br>Ганс-Гельмут Декер-Фойгт (Германия)                                                                                                                                                         |     |
| Kleine Abschiede – und der große... Vom Schlaf als kleinem Bruder<br>des großen Abschieds und seiner musiktherapeutischen Umspielung –<br>vor dem Hintergrund der Existenzanalyse von Viktor Frankl und einigen<br>anderen “Weisen“ |     |
| «Расставания: множество кратких и одно неминуемое...»                                                                                                                                                                               |     |
| Сон как младший брат неизбежной разлуки и его музыкально-<br>терапевтическая трактовка на основе экзистенциального анализа<br>Виктора Франкла и некоторых других мыслителей.....                                                    | 139 |
| Österreichisches und deutsches Lied.....                                                                                                                                                                                            | 166 |
| Сергей Тарасов (Астрахань)                                                                                                                                                                                                          |     |
| На пути к классике жанра.....                                                                                                                                                                                                       | 166 |
| Григорий Ганзбург (Украина)                                                                                                                                                                                                         |     |
| Песенный театр Роберта Шумана.....                                                                                                                                                                                                  | 215 |
| Татьяна Резницкая (Оренбург)                                                                                                                                                                                                        |     |
| О художественных ресурсах в песнях Хуго Вольфа .....                                                                                                                                                                                | 329 |
| Сведения об авторах.....                                                                                                                                                                                                            | 348 |

Научное издание

# Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 55

По материалам X Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X»  
30 декабря 2022 года

Художественная картина мира

Редактор С.П. Шлыкова  
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

---

Подписано к печати 16.03.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».  
Усл.-печ. л. 22,1. Уч.-изд. л. 17,2. Тираж 50. Заказ 23.

---

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова  
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1