

*Музыкальный театр:
либреттистика, сценография и режиссура*

Научная статья

УДК 78.06

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-112-134>

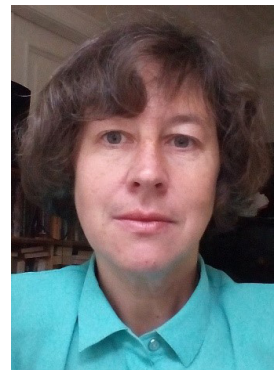
EDN FJNQAK



**«Интерпретирующая реставрация»:
«Замок Дюранде» Отмара Шёка
в новой редакции**

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Российская Федерация,
✉ wechsler@mts-nn.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>



Аннотация. В статье освещается резонансный проект Высшей школы искусств Берна, цель которого — вернуть в музыкальную жизнь одно из ключевых сочинений в истории швейцарской музыки XX века, оперу Отмара Шёка «Замок Дюранде» (1941). Исполнение сочинения на протяжении многих десятилетий представлялось абсолютно невозможным, несмотря на его очевидные музыкальные достоинства. Стратегии «интерпретирующей реставрации» были направлены на создание новой версии оперы. В первую очередь существенной переработке подверглось либретто, созданное нацистским писателем Германом Бурте на основе одноименной новеллы немецкого романтика XIX века Йозефа Эйхендорфа. Крайне низкий литературный уровень текста, обилие идеологических штампов и лозунгов потребовали замены большей половины либретто, которое, по сути, было сочинено заново и превращено в прозу с использованием подходящих стихотворных текстов Эйхендорфа.

Изменения коснулись и вокальной партии. Кроме того, тщательное изучение исторических документов позволило прояснить обстоятельства премьеры оперы, состоявшейся в нацистском Берлине в 1943 году. После четырех спектаклей опера была снята по требованию идеолога Третьего рейха Г. Геринга. Новые биографические сведения более полно раскрыли и позицию Шёка, который не был сторонником национал-социализма. Твердо убежденный в том, что «как швейцарец» он всегда «нейтрален», композитор сотрудничал с нацистами, руководствуясь карьерными соображениями. Результатом многолетней работы над проектом стало исполнение обновленной оперы «Замок Дюранде» в театре Майнингена в 2019 году. Оно убедило не всех. Определяющим в оценке оперы было не качество музыки и либретто, но проблематичная история создания и восприятия в идеологизированном контексте. И в новой, «денацифицированной» версии «Замок Дюранде» остался тесно связанным с прошлым.

Ключевые слова: Отмар Шёк, Йозеф фон Эйхендорф, Швейцария, музыка XX века, национал-социализм, интерпретирующая реставрация, история восприятия

Для цитирования: Векслер Ю. С. «Интерпретирующая реставрация»: «Замок Дюранде» Отмара Шёка в новой редакции // Современные проблемы музыкознания. 2024. № 4. С. 112–134. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-112-134>

Musical Theater:
Librettistics, Scenography, and Directing

Original article

**Interpretive Restoration:
Othmar Schoeck's *Das Schloß Dürande*
in a New Edition**

Yulia S. Veksler

Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russian Federation,

✉ wechsler@mts-nn.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article highlights a high-profile project by the Bern Academy of Arts to bring back into musical life one of the key works in the history of 20th-century Swiss music — Othmar Schoeck's opera *Das Schloß Dürande* (1941). For many decades, despite its manifest musical merits, the performance of this composition seemed absolutely impossible due to the political overtones with which it is associated. Various “interpretive restoration” strategies were aimed at creating a new version of the opera. In the first place, the libretto, which was created by the Nazi writer Hermann Burte and based on the novella of the same name by the 19th-century German romantic author Joseph Eichendorff, underwent significant revision. The rather low literary level of the original libretto, which employed a large number of ideological clichés and slogans, required the replacement of more than half of the text, essentially involving its rewriting based on the appropriate verse texts written by Eichendorff. The changes also affected the vocal part. In addition, a careful study of historical documents made it possible to clarify the circumstances of the opera's premiere, which took place in Nazi Berlin in 1943. After a mere four performances, the opera was removed at the request of the Third Reich ideologist, Hermann Göring. New biographical information has also more fully revealed the position of Schoeck,

who was not a supporter of National Socialism. Considering that “being Swiss” meant adopting a scrupulous attitude of “neutrality”, the composer collaborated with the Nazis for career reasons. The result of many years of work on the project was the performance of the updated opera *Daß Schloß Dürande* at the Meiningen Theatre in 2019. It didn’t convince everyone. However, the determining factor in assessing the opera was not so much the quality of the music and libretto, but rather the problematic history of its creation and reception in an ideological context. Thus, even in its new “denazified” version, *Das Schloß Dürande* remains closely connected with the past.

Keywords: Othmar Schoeck, Joseph von Eichendorff, Switzerland, 20th century music, National Socialism, interpretive restoration, history of perception

For citation: Veksler, Yu. S. (2024). Interpretive Restoration: Othmar Schoeck’s *Das Schloß Dürande* in a New Edition. *Contemporary Musicology*, 8(4), 112–134. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-4-112-134>

Введение

Имя Отмара Шёка (Othmar Schoeck, 1886–1957, *Иллюстрация 1*), швейцарского композитора первой половины XX столетия, известно довольно мало. Шёк определенно находился в тени своих именитых соотечественников — Артюра Онеггера и Франка Мартена, которые в разное время покинули Швейцарию и получили известность за ее пределами. Однако около десяти лет назад творчество композитора привлекло к себе внимание музыкальной общественности. В центре резонансного проекта Высшей школы искусств Берна оказалась забытая опера Шёка «Замок Дюранде» (*Das Schloß Dürande*), одно из ключевых сочинений в истории швейцарской музыки XX века и, по мнению ряда исследователей, лучшее из того, что написал композитор [1, S. 9]. Несмотря на очевидные музыкальные достоинства сочинения, исполнение его на протяжении многих десятилетий представлялось абсолютно невозможным. Опера подверглась стигматизации из-за обстоятельств ее создания и исполнения в нацистской Германии. В 2014 году в Берне была сформирована исследовательская группа, куда входили представители разных специальностей — музыковеды, литераторы, музыканты-исполнители. Она разработала стратегии так называемой «интерпретирующей реставрации». Сочинение следовало вернуть в музыкальную жизнь и включить в репертуар оперных театров. Работа над реставрацией продолжалась на протяжении нескольких лет и подробно освещалась в прессе, была основательно документирована в научных отчетах¹.

Швейцарский проект «интерпретирующей реставрации» поднимает целый комплекс проблем, выходящих за рамки оперы Шёка и актуальных для всего музыкально-театрального сообщества. Он парадоксальным образом соединяет в себе две почти противоположные тенденции: реабилитацию репрессированного произведения с одной стороны и попытку пересмотреть отношение к искусству, запятнавшему себя служением идеологии, с другой. Авторы проекта ставили вопрос о роли качества и содержания оперного либретто, о возможности полной его замены при сохранении музыки. Наконец, они подняли и проблему рецепции: может ли сочинение быть «очищено» от истории создания и восприятия в идеологизированном контексте?



Иллюстрация 1.
Отмар Шёк (1936).
Фотограф Готгард Шу.
Источник иллюстрации:
[2, S. 19]

¹ См. об этом на странице Высшей школы искусств Берна, посвященной проекту. URL: <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-schloss-duerande-von-othmar-schoeck> (дата обращения 12.11.2024).

*Предательство модернизма и мнимый нейтралитет:
премьера «Замка Дюранде» в Берлине*

Сложившаяся в музыковедении репутация Шёка как оголтелого анти-модерниста имеет под собой немалые основания². «Гельветическое стилевое запаздывание» [4, р. 4] определило особый статус швейцарской музыки, которая долгое время оставалась патриархальным островком среди бурного потока новых музыкальных течений начала XX столетия. Романтическую традицию продолжал и Шёк, в творчестве которого главное место занимала музыка со словом — опера и камерно-вокальная лирика. Лишь в начале 1920-х годов, побывав в охваченном антиромантическим бунтом Париже и посетив несколько фестивалей современной музыки в Австрии и Германии, Шёк знакомится с актуальным состоянием современного композиторского творчества, слушает и изучает музыку Игоря Федоровича Стравинского, Арнольда Шёнберга, Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека, отзываясь о ней с большим восторгом³. В течение нескольких месяцев 1923 года он проходит путь от тонального композитора к атональному, немало уязвленный ироническим замечанием Пауля Беккера об отсталости швейцарской музыки: «Ну что же, пройдет 50 лет и Швейцария скажет свое слово» [3, S. 45]. Однако новые «современные» опыты Шёка второй половины 1920-х не нашли поддержки у критики и не были оценены по достоинству, что повлекло за собой разрыв с модернизмом в дальнейшем. Обида на прогрессивных современников, наверное, и сделала композитора легкой добычей идеологов нацизма. Для музыки Шёка открылись новые перспективы в Германии.

«Как швейцарец я нейтрален», — эта фраза Шека стала известна, когда в 1937 году, получив немецкую премию Эрвина фон Штайнбаха, он был вынужден держать ответ перед критикой в Швейцарии [1, S. 8]. Слова эти демонстрируют его якобы аполитичную позицию. Он полагал, что швейцарское гражданство является гарантией нейтралитета и в любом случае обеспечивает ему алиби. Он не был национал-социалистом, однако лояльно относился к таковым и стремился извлечь максимальную выгоду из сотрудничества с ними⁴. Как и любой композитор, он желал, чтобы его искусство имело

² Например, в дневнике 1950 г. Шёк называет Стравинского «главным шарлатаном современной музыки», а его творчество — «гнусным вредительством» [3, S. 44].

³ В 1923 году Шёк по приглашению Онеггера приехал в Париж, где познакомился с композиторами «Шести» и присутствовал на премьере «Свадебки», в августе того же года участвовал в фестивале камерной музыки Международного общества новой музыки (IGNM) в Зальцбурге, где познакомился с Альбаном Бергом, Белой Бартоком, Игорем Стравинским, Арнольдом Шёнбергом, Морисом Равелем, Алоисом Хабой, Паулем Хиндемитом, Эрнстом Кшенеком; в июне 1924 побывал на фестивале Всенемецкого музыкального союза, где исполнялись «Три отрывка из “Воццека” Берга» [3, S. 44–45].

⁴ Как отмечает Б. Фёльмли, Шёк вряд ли был антисемитом, приветствуя снятие с должностей еврейских музыкантов, скорее он надеялся на то, что «место, в котором ему так долго несправедливо отказывали, теперь освободится для него самого» [5, S. 132].

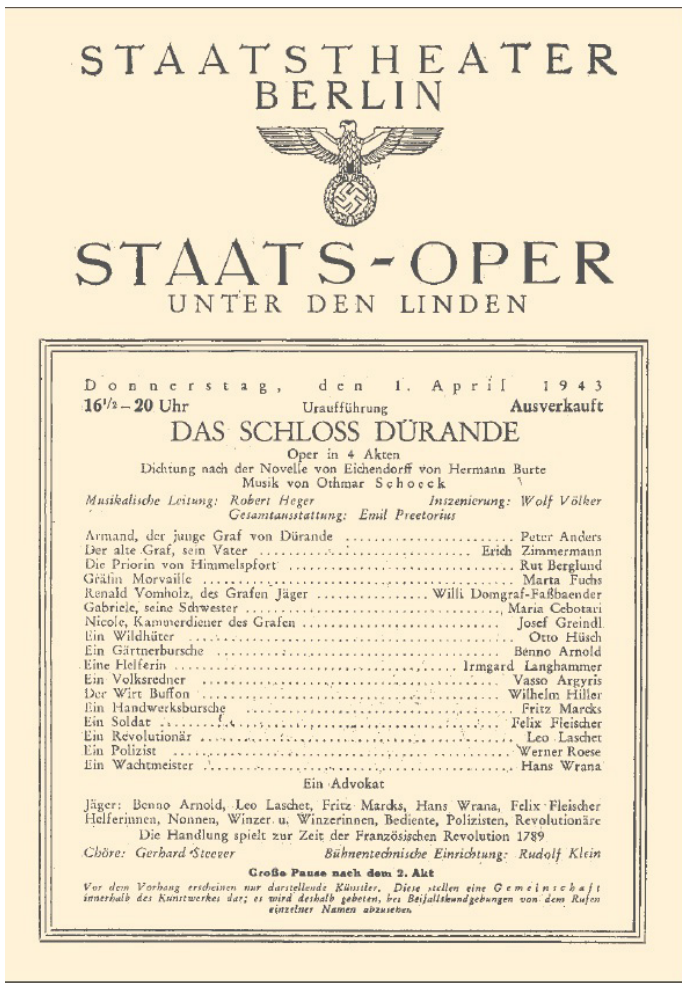


Иллюстрация 2.

Афиша премьеры оперы «Замок Дюранде» в Берлине 1 апреля 1943 года.
Источник иллюстрации: [2, Titelblatt].

более широкий резонанс, а сочинения звучали в самых лучших исполнениях. Ради этого он был готов на компромисс даже с собственной совестью. Возможно, ему не хватило мужества и решительности, чтобы сказать «нет» тем, кого он уважал и с чьим мнением он привык считаться⁵. Он и не предполагал, что такие действия могут перечеркнуть всю его последующую карьеру.

Именно так произошло с оперой «Замок Дюранде», поставленной в Берлинской государственной опере 1 апреля 1943 года (Иллюстрация 2). Премьера превратилась в трагифарс. Театр *Unter den Linden* был только что восстановлен после налетов британских ВВС в 1941 году. Взрыв замка Дюранде, которым по сюжету завершается опера, был показан «настолько убедительно, что прошло несколько минут, прежде чем перепуганная публика поняла, что взрыв был ненастоящим»

[7, p. 485]. Взрыв стал пророчеством и судьбы театра, и судьбы Третьего рейха. Через несколько месяцев восстановленный театр был окончательно разбомблен. Через два года пал и Третий рейх, крах которого уже тогда, после завершения Сталинградской битвы, был предрешен.

Крах ждал и саму оперу, казалось бы, удовлетворявшую всем идеологическим критериям. После четырех исполнений «Замок Дюранде» был снят по требованию Германа Геринга, курировавшего Прусские театры. Он не был на премьере, однако прочитал либретто. В гневной телеграмме генерал-интенданту Хайнцу Титьену (Иллюстрация 3) Геринг назвал либретто

⁵ Тем не менее два сочинения Шёка имеют или могут иметь политический подтекст и интерпретироваться как скрытая критика нацизма: сочиненная в 1933 году Кантата op. 49 на тексты Эйхендорфа (слова о «новом крысолове» могут пониматься как намек на Гитлера) и предположительно адресованный вождю сатирический шестиголосный канон [5, S. 133–134].

оперы «откровенной чепухой» (*aufgelegter Bockmist*) и потребовал принять соответствующие меры [8, S. 9–10].

В родном Цюрихе год спустя оперу также ждала неудача. Спектакли посещались плохо, публика откровенно высмеивала нелепое либретто, поэтому дальнейшие представления были отменены. Шёку не могли простить сотрудничество с нацистами.

Композитор заплатил высокую цену за возможность увидеть свое сочинение в Берлине. Репутация его пострадала надолго, если не навсегда, опера ушла в небытие, карьера была разрушена, здоровье подорвано. Премьера стала позорным пятном в биографии композитора. Но, хотя он сам несет ответственность за принятие решения, эту ношу могут разделить с ним и другие.

Так, Венское универсальное издательство (*Universal Edition*) во главе с Альфредом Шлее приводило аргументы в пользу Берлинской премьеры, уровень которой будет выше, чем где-либо еще. «Берлин имеет преимущество в том, что может обеспечить безусловно первоклассное исполнение, на которое не пожалеют ни художественных, ни технических ресурсов» [9, S. 57], — писал Шлее 14 мая 1940 года. При этом он полагал, что для продвижения оперы будет полезнее премьеры на малой сцене.

Огромное влияние на Шёка имел и знаменитый швейцарский меценат Вернер Райнхарт (Werner Reinhart, 1884–1951, *Иллюстрация 4*). Кларнетист-любитель, владелец большого состояния (предки его занимались торговлей с Индией), он без преувеличения определял пути развития искусства XX века. Благодаря ему появилась «История солдата» Игоря Стравинского, его подопечными были Пауль Хиндемит, Артур Онеггер, Антон Веберн, Эрнст Кшеник, Ханс Пфизнер. На протяжении тридцати лет он финансировал музыкальную жизнь в швейцарском Винтертуре и совместно с дирижером Германом Шерхеном сделал его одним из центров современной музыки⁶. Райнхарт настоял на том, чтобы премьеры «Замка Дюранде»

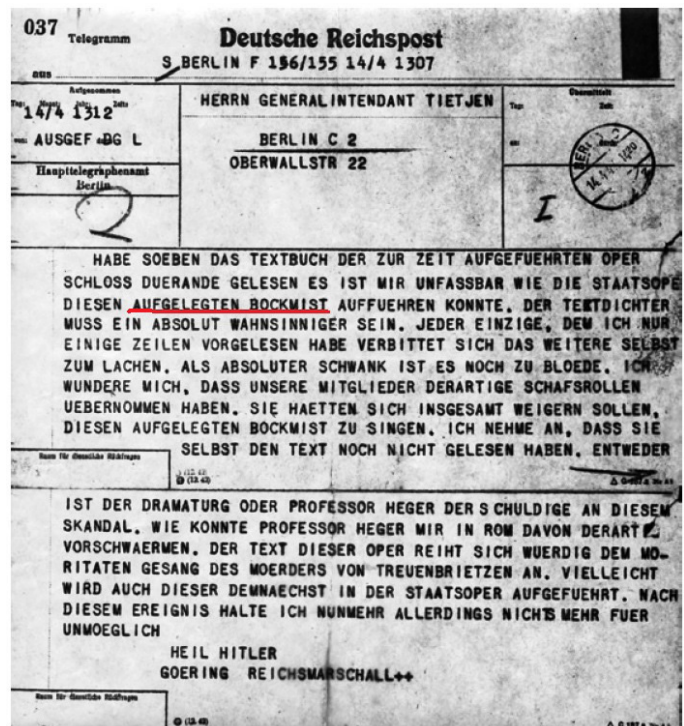


Иллюстрация 3. Телеграмма Г. Геринга Х. Титбену с негативной оценкой либретто оперы
Источник иллюстрации: [2, S. 10].

⁶ О меценатстве Райнхарта см. подробнее: [10].



Иллюстрация 4.
[Вернер Райнхарт](#) (1945)
(дата обращения: 12.11.2024)

не заботит судьба реальных людей» [4, р. 260], — полагает музыковед Крис Уолтон. С приходом к власти нацистов Бурте был избран в состав обновленной Прусской академии искусств, а в 1936 году стал членом НСДАП. Вручение ему премии имени Гебеля (*Johann Peter Hebel-Preis*) упрочило его славу и подтвердило его титул «первого и самого лучшего национал-социалистического поэта» [12, с. 149]. Постановочная фотография (Иллюстрация 5) показывает Бурте за чтением *Mein Kampf* Гитлера. Орнамент из свастики, почитаемой им с юности⁹, покрывает специально изготовленный стол,



Иллюстрация 5.
Герман Бурте за чтением
«Mein Kampf» (1941)
Источник иллюстрации: [1, S. 124]

состоялась «в первоклассном немецком театре» [7, р. 485]. Поскольку он многие годы поддерживал Шёка, тот последовал его совету и отдал оперу в Берлин. Райнхарт в свое время познакомил Шёка и с немецким писателем Германом Бурте, будущим либреттистом оперы.

Либретто и первоисточник

Герман Бурте (Hermann Burte, 1879–1960) в 1930-е годы стал одним из тех писателей, которым было разрешено заниматься этим ремеслом в Германии⁷. Он прошел путь от бесхитростной поэзии в народном духе (*im Volkston*)⁸ до открытой пропаганды национал-социалистических идей. «Его труды и переписка недвусмысленно свидетельствуют о человеке, чье мнение о себе намного выше, чем он заслуживает в силу своих способностей, который бесстыден в своей погоне за славой и деньгами и которого, кажется, ни на йоту

⁷ О том, как регулировалась литературная жизнь в нацистской Германии [11, с. 116–118].

⁸ Очарованию алеманской лирики Бурте поддавался даже Р. М. Рильке, который назвал одно из его стихотворений «всеобщим немецким достоянием» [12, с. 148].

⁹ До того, как свастика стала символом нацистского движения, она понималась как знак юдофобии [12, с. 145].

за которым он сидит [13, S. 124]. Именно к Бурте обратился Шёк с предложением о совместной работе: «А не написать ли нам вместе оперу?! И сюжет у меня есть: “Замок Дюранде” фон Эйхендорфа!» [14, S. 93].

Поэзию Йозефа фон Эйхендорфа (1788–1857, *Иллюстрация 6*), одного из известнейших немецких романтиков¹⁰ Шёк знал и любил с юности, на тексты поэта им были созданы многочисленные песни, которые стали продолжением традиции Шумана, Мендельсона, Брамса и Вольфа. Однако в 1930-е годы обращение к Эйхендорфу, «самому немецкому из всех немецких поэтов» [16, S. 221],



Иллюстрация 6. Памятник Йозефу фон Эйхендорфу в Вангене.

Источник иллюстрации: [2, S. 41]

творчество которого стало предметом культа в нацистской Германии, не могло не интерпретироваться идеологически. «Вера Эйхендорфа в грядущие поколения и их честную борьбу не были посрамлены. Напротив, он действительно нашел свое подтверждение через нас, национал-социалистов» [4, р. 115], — писал в 1935 году Райнер Шлессер, президент фонда Эйхендорфа.

Первоисточником оперного либретто Бурте послужила созданная в 1836 году новелла Эйхендорфа «Замок Дюранде». Она посвящена событиям Великой французской революции, на фоне которой разворачивается трагическая любовная драма. Юная Габриеле, сестра садовника в замке Дюранде, полюбила графского сына Арманда. Ее брат Ренальд уверен, что эта любовь погубит Габриеле. Пытаясь спасти сестру, Ренальд доходит до безумия, убивая любовников одного

за другим, затем поджигает замок и сам гибнет в огне. Трагедия героев как *pars pro toto* представляет трагедию разрушенного мира. Эйхендорф, родившийся за год до революции, отразил здесь свое отношение к ней: исторический перелом воспринимается им как катастрофа, насилие, гибель гармоничного мира прошлого, который погружается в хаос и небытие.

Бурте многое меняет в тексте Эйхендорфа, актуализируя его в соответствии с требованиями нацистской пропаганды: «Личный культ Гитлера <...> похоже, стал для него второй натурой» [4, р. 259]. Французская революция ассоциируется с большевиками, главный герой Ренальд — красный мятежник,

¹⁰ В настоящее время принято интерпретировать его в рамках бидермайера [15, с. 499–501].

графиня Мюрвай (персонаж, введенный Бурте) представляет аристократию, которая ждет нового героя, способного пробудить нацию, и ее слова напоминают лозунги нацистов «*Deutschland erwache!*» («Германия, пробудись!») [4, p. 257]. Либретто столь бездарно, что вызывает гнев даже самого Геринга. Проза Эйхендорфа в нем уступает место примитивной, помпезной и тяжело-весной поэзии, насыщенной нацистскими штампами и лозунгами: в либретто Бурте неоднократно подчеркивается «чистота крови», что можно понимать, как намек на арийское происхождение, а нечистый персонаж Ренальд, который примкнул к революционерам и «разорвал все узы крови», трактуется Бурте как «еврейский большевик» [4, p. 258].

Гибель третьего Рейха поставила точку в истории оперы: одиозное либретто увлекло с собой в небытие и написанную Шёком музыку. Автор монографии о композиторе Крис Уолтон допускал в будущем лишь концертное, но не сценическое исполнение сочинения: «Если мы никогда не увидим эту оперу на сцене, мир станет чуть лучше» [4, p. 261].

*Стратегии «интерпретирующей реставрации»:
«назад к Эйхендорфу»*

Было ясно, что «обеззараживание», денацификация текста — главное условие возрождения оперы, залог ее жизнеспособности¹¹. Потребовалась замена более половины (60%) либретто, которое, по сути, сочинено заново. Для работы над текстом был приглашен бернский поэт Франческо Мичели (*Francesco Miceli*)¹². Под лозунгом «Назад к Эйхендорфу» [8, S. 34] он осуществил «обратный перенос» в либретто поэтических и прозаических текстов поэта, что позволило рассказать историю заново, воссоздать изначально присущую ей атмосферу. Лексика была существенно обновлена, исключены слова «кровь», «народ», «честь», «вечность» и добавлены ключевые слова оригинала, например, «тишина». Ниже приведен небольшой пример переделки текста¹³.

Изменение либретто вызвало необходимость корректировки вокальной партии. Эту задачу выполнил швейцарский дирижер Марио Венцаго (*Mario Venzago*)¹⁴. В работе над оперой Шёк часто сочинял музыку еще до того,

¹¹ В истории музыки есть и другие примеры перетекстовки опер, один из самых известных — «Жизнь за царя/Иван Сусанин» М. И. Глинки, о чем подробно пишет в монографии «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» М. Г. Раку [17, с. 470–485]. В многочисленных переделках либретто период 1920-х годов, как убедительно доказывает автор, речь шла не о «возвращении на сцену классического шедевра, а о настоятельной необходимости прихода на нее советской оперы» [17, с. 476]. При всем различии контекстов инициаторам перетекстовки и оперы Глинки, и оперы Шёка пришлось решать похожую задачу замены либретто при сохранении музыки.

¹² Мичели изложил свои принципы работы над либретто [18, S. 207–210].

¹³ Полностью старый и новый текст оперы [19].

¹⁴ Работа Венцаго по адаптации вокальной партии к новому тексту описана в: [8, S. 42–78].

как появлялось либретто, и лишь потом добавлял слова к написанной музыке. То же самое, по сути, проделал и Венцаго. Им были вставлены или вычеркнуты слоги, изменены ударения, скорректированы мелодическая линия и ритм. Приведенный ниже пример [20, S. 189] (Иллюстрация 7) позволяет понять, каким образом по существующей канве вокальная партия создавалась заново. Оркестровая партия, в отличие от вокальной, не менялась. Было сделано множество мелких купюр, которые придали действию большую компактность и целеустремленность.

| Старый текст | Новый текст |
|---|--|
| Renald Verfluchter Glaube An Ehre und Wort, Sperber und Taube, Beide sind fort! | Renald Leises Schauern In dunklen Bäumen*. Sperber und Taube, Beide sind fort! |
| Проклятая вера В честь и слово, Ястреб и голубь, Сбежали оба! | Тихо трепещет Темный лес. Ястреб и голубь, Сбежали оба! |
| Gabriele Ich bin dein, mit Leib und Seele, Lebend, sterbend, Gabriele! | Gabriele Mir flimmert's so schön vor Augen wie dazumal, als du zu mir kamst! |
| Я твоя, душой и телом, Жива, мертва ли, Габриэле! | Что-то красивое мелькает перед моим взором, так было всякий раз, когда ты приходил ко мне! |
| | *цитата из стихотворения Й. Эйхендорфа «Ночью» (Nachts). |

64 57
R. und setzt dein Haus in Brand!

64
R. Es ist so still, dass mir graut in der Einsamkeit.

Иллюстрация 7. Пример переработки вокальной партии в новой редакции.
Источник иллюстрации: [1, 189]

Переработанное либретто позволило заново раскрыть и музыку оперы, которая воспринимается как воплощение духа эйхендорфовской поэзии. За ней стоит заслуженная слава вокального композитора, автора песен на тексты Эйхендорфа, впитавшего традицию изысканной манеры стихотворения с музыкой¹⁵. Как уже отмечалось, опера не относится к радикальным сочинениям Шёка, однако опыт соприкосновения с художественными течениями современности оставил в ней свой след: стилистика позднего романтизма и модерна преломляется сквозь призму новой, послевоенной эпохи, создавая продуктивный синтез. Это заметно не только в гармоническом языке, где порой размываются тональные ощущения, но и в инструментовке: роскошь позднеромантического оркестра соседствует с аскетизмом и камерностью. В сопровождении вокальных голосов солирующими инструментами пропускает присущая неоклассицизму линейность, в оркестре появляются новые тембры, наиболее заметный из них — фортепиано, угадываются и интонации новой вещественности, например, в марше-фокстроте, изображающем якобинцев.

Одна из лучших страниц оперы — охотничья песня Арманда с хором в конце первого действия (*Пример 1*). Веберовская лесная романтика предстает здесь в поздеромантическом одеянии, в котором различимы намеки на Рихарда Штрауса и Эриха Вольфганга Корнгольда. «Временами кажется, что Шёк вложил всю тонкость своего мастерства в единственную область, над которой он имел единоличный контроль, а именно в оркестровку» [4, р. 255], — пишет Уолтон.

Другая сторона романтической традиции раскрывается в облике главной героини Габриеле, полюбившей Арманда. Искусно гармонизованная стилизация народной песни, с которой она впервые появляется на сцене, подчеркивает невинность и чистосердечие девушки (*Пример 2*). Простая диатоническая мелодия — воплощение «немецкой души» [4, р. 117] — звучит на фоне импрессионистического оркестрового сопровождения.

К доромантической эпохе отсылает изящная ария Графа, хозяина замка Дюранде, — это стилизованная французская музыка XVIII века в сопровождении тамбурина, искусно имитируемого форшлагами струнных и духовых (*Пример 3*). Эпоха Люлли у Шёка предстает как призрак печального и отжившего прошлого.

Роскошный любовный дуэт Габриеле и Арманда, пронизанный обертонами тристановской *Liebestod*, звучит в опере дважды — в первом действии и в финале, в который периодически вторгается музыка французской революции (*Пример 4*). Шёк цитирует и главный ее символ — «Марсельезу». Зло — в традициях XX века — окаррикатурено игрушечной механистичностью.

¹⁵ На стихи Эйхендорфа Шёк писал на протяжении всего творческого пути. Им были созданы хоры, оркестровые, ансамблевые песни, песни для голоса и фортепиано [20].

The image displays a page of a musical score for the opera 'Das Schloss Dürande' by Oscar Schoeck. The score is divided into two systems, each starting with the tempo marking 'Bewegter'. The first system includes vocal parts for the first tenors (I. and II.), the first bass (I. Bass), and the first soprano (I. Sopran). The second system includes the first violins (Vl. I. and II.), violas (Va.), violoncellos (Vcllo), and basses (Basso). The vocal parts feature German lyrics, including the phrase 'Ich hab' ge-seh'n ein Hirschlein schlank im Wald des grünen O.' and 'Das-'. The orchestral parts include piano (p), mezzo-piano (mf), and forte (f) markings. The page number '58' is visible at the top right of the second system.

Пример 1. Охотничья песня Арманда с хором. I акт, 3 такт после цифры 57¹⁶

¹⁶ Schoeck O. Das Schloss Dürande. Oper in vier Akten nach einer Novelle von Joseph von Eichendorff. Neufassung (2018) des originalen Librettos von Hermann Burte (1943) durch Francesco Miceli unter freier Verwendung von Texten Joseph Eichendorffs. Musikalische Adaption: Mario Venzago. In Zusammenarbeit mit einem Forschungsprojekt der Hochschule der Künste Bern, Leitung: Thomas Gartmann. Partitur UE 37 391. S. 112–113.

rit. ----- Tempo I

Fl. I, II. *Sofo.*

Bass-Klar. (B) *con sord.*

I. II. 3 Hr. (F) III. *ppp*

Harfe. *ppp*

Gabriele. *hang.* für Sprünge Da springen vom Eis die Quellen, da Und a-bends die Wäl-der rau-scher, von schrei-ge, blei-be still!

rit. ----- Tempo I

Vi. I. *dimin.* *ppp* *(Sprengzeit)*

Vi. II. *dimin.* *ppp* *(Sprengzeit)*

Va. *dimin.* *ppp*

Violla. *dimin.* *ppp*

Basso. *dimin.* *ppp*

5

I. *rit.* *Tempo I*

2 Fl. II. *rit.* *Tempo I*

Bass-Klar. (B) *rit.* *Tempo I*

I. *rit.* *Tempo I*

3 Hr. (F) II. *rit.* *Tempo I*

III. *rit.* *Tempo I*

Harfe. *rit.* *Tempo I*

Gabriele. Plagen die Vöglein ins und Fern' nur fällt noch ein Schuss, da

Vi. I. *rit.* *Tempo I* *(natürlich)*

Vi. II. *rit.* *Tempo I* *(natürlich)*

Va. *rit.* *Tempo I*

Violla. *rit.* *Tempo I*

Basso. *rit.* *Tempo I*

Пример 2. Песня Габриэле. 1 акт¹⁷

¹⁷ Ibid. S. 7–8.

Bewegt (♩ = ♩)

Bewegt (♩ = ♩)

Пример 3. Ариозо Графа. 4 акт, такты 237-242¹⁸

¹⁸ Ibid. S. 50-51.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone), brass (Piccolo, Trumpet, Trombone, Tuba), strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is marked with a rehearsal sign '92' and tempo markings 'molto rit.' and 'Tempo I.'. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various dynamics (pp, p, mf, f) and articulations (acc, sfz, marc). There are also some performance instructions like 'Tambur' and 'PK. Tr.'. The vocal parts have lyrics in German, including 'An - - gen hat die Nacht.' and 'An - - ber - al - le zu - - ge - macht'. The score is divided into systems, with the vocal parts and some string parts having their own systems below the main orchestral parts.

Пример 4. Реминисценция дуэта Армана и Габриеле. 4 акт, финал, тт. 918–922¹⁹

¹⁹ Ibid. S. 184–185.

Финал оперы сюжетно окончание вагнеровской тетралогии «Кольцо нибелунга»: все герои гибнут, а замок Дюранде разрушен и объят пламенем. Однако кончина старого мира лишена величия вагнеровской эсхатологии и напоминает роковую развязку веристской оперы. Итог ее неясен, последние слова оперы — поэтические строки Эйхендорфа, вложенные в уста слуги замка: «Всю жизнь я пытаюсь схватить обманчивые видения. Кто здесь охотник, а кто дичь?»

Резюме

Новая версия оперы была показана в 2019 году в оперном театре Майнингена и встретила разные, порой противоположные отклики. Заголовки рецензий красноречивы: «Оперная реновация»; «Политический бидермайер из вторых рук»; «Белый пиджак на коричневой опере»²⁰. Они свидетельствуют о том, что и сегодня «Замок Дюранде» невозможно извлечь из контекста времени, несмотря на переписанное и «очищенное» либретто — в этом, по-видимому, заключается существенное отличие обновленной оперы Шёка от других, более удачных примеров таких переделок. Восприятие сочинения определяет не музыка, не либретто и даже не режиссура, но мрачная и проблематичная история его создания. Антигерманские настроения были распространены в швейцарском обществе и во время Второй мировой войны, и после нее: «окруженная державами Оси²¹, Швейцария долгое время не без оснований опасалась полномасштабного немецкого вторжения, поэтому решение Шёка разрешить премьеру своей оперы в нацистской Германии было встречено со смесью непонимания и гнева» [7, p. 485].

Однако историческое прошлое, да и актуальное настоящее, отличается от шахматной доски, на которой играют белые и черные фигуры. Оно богато оттенками и полутонами. Точно так же произведение искусства невозможно свести к его истории, оно неизмеримо шире контекста своего возникновения. Беат Фельмли отмечает: «Нужно различать два фундаментальных аспекта. Во-первых, это человек и художник Шёк. Как и все, он жил в определенную эпоху, что вынуждало его действовать, руководствуясь различными соображениями, как-то этика и эгоизм, альтруизм и оппортунизм. <...> Во-вторых, есть музыкальное произведение, созданное композитором Шёком в этом особом историческом контексте. Его следует анализировать и оценивать в соответствии с эстетическими, композиционно-техническими и историческими критериями, но не в соответствии с убеждениями и настроениями автора» [5, S. 131–132]. В случае с «Замок Дюранде» эти аспекты максимально сближаются и даже отождествляются. До тех пор, пока это будет так, интерпретирующая реставрация обречена на неудачу.

²⁰ Рецензии на премьеру приведены на сайте проекта, см. <https://www.hkb-interpretation.ch/projekte/das-schloss-duerande-von-othmar-schoeck> (дата обращения 12.11.2024).

²¹ Под ними понимаются страны нацистского блока, в первую очередь Германия и Италия.

Список литературы

1. „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. <https://doi.org/10.26045/kp64-6174>
2. Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. <https://doi.org/10.24451/arbor.6310>
3. Walton Ch. Verrat? Othmar Schoeck und die Moderne // Neue Zeitschrift für Musik. 2001. Vol. 162. №. 2. S. 44–47.
4. Walton Ch. Othmar Schoeck: Life and Works. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009.
5. Föllmi B. „Othmar Schoeck wird aufgenordet“. Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 130–145.
6. Thompson S. Die „Seele der Nationalsee“? Zur politischen Dimension von Eichendorff-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert // Beiträge der Graduate School of the Arts I. 2017. Herausgegeben von B. Hochholdinger-Reiterer und Th. Gartmann. Graduate School of the Arts. Bern: Graduate School of the Arts, 2017. S. 109–118. <http://dx.doi.org/10.24451/arbor.7503>
7. Walton Ch. Othmar Schoeck: Politics and Reputation // The Musical Times. Vol. 127. No. 1722 (Sep., 1986). P. 485–487. <https://doi.org/10.2307/964590>
8. Gartmann Th. Eine historisch belastete Oper als „künstlerisches Laboratorium“. Notwendigkeit, Prozess und Herausforderungen einer Überarbeitung // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 9–78. <https://doi.org/10.24451/arbor.6455>
9. Mächler Ch. Szenen (k)einer Ehe. Das Schloss Dürande am Zürcher Opernhaus und das „Dritte Reich“ // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 51–77. <https://doi.org/10.24451/arbor.7436>
10. Thiele U. Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2019.
11. Пленков О. Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе вермахта. М.: Олма Медиа Групп, 2010.
12. Зачевский Е. А. История немецкой литературы времён Третьего рейха (1933–1945). СПб: Крига, 2014.
13. Thompson S. Hermann Burte als „Nazi-Dichter“. Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von Das Schloss Dürande // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 117–129. <https://doi.org/10.24451/arbor.7438>
14. Thompson S. „Wollen wir eine Oper zusammen machen?!“ Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss

Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 79–106.
<https://doi.org/10.24451/arbor.6456>

15. История немецкой литературы. Новое и новейшее время / под ред. Е. Е. Дмитриевой. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2014.

16. Klausnitzer R. „Deutscher aller deutschen Dichter“? Joseph von Eichendorff in der ns-Zeit // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 219–253.

17. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Государственный институт искусствознания. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

18. Micieli F. Ein Libretto, das spricht und singt. Gedanken zur Neufassung des Librettos zur Oper „Das Schloss Dürande“ von Othmar Schoeck // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 207–210. <https://doi.org/10.24451/arbor.6457>

19. Micieli F., & Burte H. Das Schloss Dürande. Synopse der Librettofassungen von Francesco Micieli und Hermann Burte // Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“ / hrsg. von Th. Gartmann. Zürich: Chronos-Verlag, 2018. S. 211–330. <https://doi.org/10.24451/arbor.13247>

20. Gartmann Th. „Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik“. Versuch einer Rückdichtung // „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld / hrsg. von Th. Gartmann. Schliengen: Edition Argus, 2018. S. 158–196. <https://doi.org/10.24451/arbor.7440>

21. Lütolf M. Schoeck, Othmar // MGG Online / hrsg. von Laurenz Lütteken. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-100479opp003f.han.onb.ac.at/mgg/stable/16481> (дата обращения 12.11.2024).

References

1. Gartmann, Th. (Ed.). (2018). „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld. Edition Argus. <https://doi.org/10.26045/kp64-6174>

2. Gartmann, Th. (Ed.). (2018). Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“. Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6310>

3. Walton, Ch. (2001). Verrat? Othmar Schoeck und die Moderne. *Neue Zeitschrift für Musik*, 162(2), 44–47.

4. Walton, Ch. (2009). *Othmar Schoeck: Life and Works*. University of Rochester Press.

5. Föllmi, B. (2018). „Othmar Schoeck Wird Aufgenordet“. Schoecks Flirt mit dem Nationalsozialistischen Regime und die Reaktionen in der Schweiz. In Th. Gartmann (Ed.), „Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld (pp. 130–145). Edition Argus.

6. Thompson, S. (2017). Die „Seele der Nationalseele“? Zur politischen Dimension von Eichendorff-Vertonungen im frühen 20. Jahrhundert. In B. Hochholdinger-Reiterer, & Th. Gartmann (Eds.), *Beiträge der Graduate School of the Arts I* (pp. 109–118). Graduate School of the Arts. <http://dx.doi.org/10.24451/arbor.7503>
7. Walton, Ch. (1986, September). Othmar Schoeck: Politics and Reputation. *The Musical Times*, 127(1722), 485–487. <https://doi.org/10.2307/964590>
8. Gartmann, Th. (2018). Eine historisch belastete Oper als „künstlerisches Laboratorium“. Notwendigkeit, Prozess und Herausforderungen einer Überarbeitung. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 9–78). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6455>
9. Mächler, Ch. (2018). Szenen (k)einer Ehe. Das Schloss Dürande am Zürcher Opernhaus und das „Dritte Reich“. In Th. Gartmann (Ed.), *„Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld* (pp. 51–77). Edition Argus. <https://doi.org/10.24451/arbor.7436>
10. Thiele, U. (2019). *Mäzen und Mentor. Werner Reinhart als Wegbereiter der musikalischen Moderne*. Bärenreiter.
11. Plenkov, O. Yu. (2010). *Tayny Tre't'ego Reykha. Kul'tura na sluzhbe vermakhta* [Secrets of the Third Reich. Culture in the Service of the Wehrmacht]. Olma Media Grupp. (In Russ.).
12. Zachevskiy, E. A. (2014). *Istoriya nemetskoy literatury vremyon Tre't'ego Reykha (1933–1945)* [A History of German Literature During the Third Reich (1933–1945)]. Kriga. (In Russ.).
13. Thompson, S. (2018). Hermann Burte als „Nazi-Dichter“. Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von Das Schloss Dürande. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 117–129). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.7438>
14. Thompson, S. (2018). „Wollen wir eine Oper zusammen machen?!“ Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 79–106). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6456>
15. Dmitrieva, E. E. (Ed.). (2018). *Istoriya nemetskoy literatury. Novoe i noveyshee vremya* [History of German Literature. New and Modern Times]. Russian State University for the Humanities. (In Russ.).
16. Klausnitzer, R. (2018). „Deutscher aller Deutschen Dichter“? Joseph von Eichendorff in der ns-Zeit. In Th. Gartmann (Ed.), *„Als Schweizer bin ich Neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld* (pp. 219–253). Edition Argus.
17. Raku, M. G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era]. State Institute for Art Studies. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. (In Russ.).
18. Micieli, F. (2018). Ein Libretto, das spricht und singt. Gedanken zur Neufassung des Librettos zur Oper „Das Schloss Dürande“ von Othmar Schoeck. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks Historisch Belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 207–210). Chronos-Verlag. <https://doi.org/10.24451/arbor.6457>

19. Micieli F., & Burte H. (2018). Das Schloss Dürande. Synopse der Librettofassungen von Francesco Micieli und Hermann Burte. In Th. Gartmann (Ed.), *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper „Das Schloss Dürande“* (pp. 211–330). Chronos-Verlag.

<https://doi.org/10.24451/arbor.13247>

20. Gartmann, Th. (2018). „Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik.“ Versuch einer Rückdichtung. In Th. Gartmann (Ed.), *„Als Schweizer bin ich neutral“. Othmar Schoecks Oper und ihr Umfeld* (pp. 158–196). Edition Argus.

<https://doi.org/10.24451/arbor.7440>

21. Lütolf, M. (2016). Schoeck, Othmar. In L. Lütteken (Ed.), *MGG Online*. Retrieved December 10, 2024, from <https://www-1mgg-2online-1com-1004790pp003f.han.onb.ac.at/mgg/stable/16481>

Сведения об авторе:

Векслер Ю. С. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки.

Information about the author:

Yulia S. Veksler — Dr. Sci. (Arts), Professor, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 26.07.2024;
одобрена после рецензирования 15.10.2024;
принята к публикации 19.11.2024.

The article was submitted 26.07.2024;
approved after reviewing 15.10.2024;
accepted for publication 19.11.2024.