



2/2020

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



Иллюстрация на обложке: А. Бенуа. Танцовщица в процессии китайского императора. Эскиз костюма для постановки оперы И.Ф Стравинского «Соловей». 1914



Главный редактор
доктор искусствоведения, профессор
Ирина Петровна Сусидко

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

Издание зарегистрировано в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

КОНТАКТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36

телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru
веб-сайт: www.gnesinsjournal.ru

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnessin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 17.00.02 – Musical Art. We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

The journal is registered in the Russian Index of Scientific Quotations

INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesins Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

CONTACT INFORMATION

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia

phone: +7 (495) 691-15-54
fax: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru
www.gnesinsjournal.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer), доктор наук, приват-доцент музыковедения в Университете Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова (Казань)

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки. Минск, Белоруссия)

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе и связям с общественностью (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования, проректор по стратегическому развитию профессионального музыкального образованию (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (РАМ имени Гнесиных, Москва)

Юэлл Филип (Philip Ewell), доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)



EDITORIAL BOARD

Vadim Robertovich Dulat-Aleev, Doctor in Art Studies, Head of Music History Department at Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov (Kazan, Russia)

Ekaterina Nikolaevna Dulova, Doctor in Art Studies, Professor, Rector of Belarusian State Academy of Music (Minsk, Belarus)

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory at Hunter College, City University of New York (USA)

Larissa Lvovna Gerver, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, Doctor in Art Studies, Professor of the Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D., Professor at Peabody Conservatory, Johns Hopkins University (Baltimore, USA)

Dina Konstantinovna Kirnarskaya, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for scientific work and public relations at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Tatyana Ivanovna Naumenko, Doctor in Art Studies, Professor, Head of Music Theory Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor of the Choral Conducting Department, Vice-Rector for Strategic Development of Professional Music Education at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Tatyana Borisovna Sidneva, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research at Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka (Nizhny Novgorod, Russia)

Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Vera Borisovna Valkova, Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department at the Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia)

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)



СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕВОДЫ

Анастасия Александровна Гундорина
ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА 3

Ричард Барретт (Richard Barrett)
КРИТИЧНАЯ / КОНВУЛЬСИВНАЯ –
МУЗЫКА РОДЖЕРА РЕДГЕЙТА
(перевод А.А. Гундориной) 3

СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Полина Борисовна Подмазова
«ОТЕЦ-СОЗДАТЕЛЬ» СОВРЕМЕННОЙ
СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ:
К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ 27

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Юлия Петровна Медведева
«КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ» В МУЗЫКЕ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ 50

Юлия Сергеевна Векслер
НОВАЯ МУЗЫКА В АВСТРИИ И
ГЕРМАНИИ ПОСЛЕ 1918 ГОДА:
ОТ БУНТА К КОНСОЛИДАЦИИ 75

МУЗЫКАЛЬНОЙ ТВОРЧЕСТВО РУБЕЖА XX–XXI ВЕКА

Татьяна Владимировна Цареградская
«ТЕНЬ НОЧИ» ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА:
ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ 94

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ..... 133





Анастасия Александровна Гундорина

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Внимание читателей представлена статья «*Критичная / конвульсивная – Музыка Роджера Редгейта*» современного уэльского композитора (Великобритания) Ричарда Барретта, опубликованная на страницах журнала «Contemporary Music Review». Отличительная концептуальная особенность британского журнала – отсутствие рубрик, но обязательное наличие конкретной темы очередного выпуска, в рамках которой и находятся научные исследования. Тринадцатый том «Contemporary Music Review» (1995–1996 гг.), в который вошла статья Р. Барретта, был озаглавлен «Аспекты сложности в современной британской музыке». Во вступительном слове редактор издания Питер Нельсон весьма пронизательно высказал свое видение ситуации: «Представленные здесь композиторы несут ответственность за значительную часть новейшей британской музыки, причем в большей степени, чем можно было бы предположить по их представлению в концертах и записях» [2, 1]. Спустя четверть века мы убеждаемся, что он не ошибался. Большею частью молодые композиторы, творчество которых освещалось в журнале, действительно стали символами британского музыкального академического авангарда конца XX – начала XXI века¹.

¹ Статьи журнала посвящены творчеству Б. Фернихоу, М. Финнисси, Р. Редгейта, Р. Барретта, Д. Диллона, К. Денча.

Переводы

На наш взгляд, данная статья представляет особый интерес не только потому, что это одна из первых научных работ, посвященных раннему периоду творчества Роджера Редгейта. Критические суждения Ричарда Барретта о музыке своего коллеги ценны еще и тем, что оба композитора продолжительное время находились в непосредственном творческом контакте. В 1984 году они основали ансамбль *Exposé*, который регулярно выступает на европейских фестивалях, BBC Radio 3 и выпускает компакт-диски с записями камерной музыки. Помимо этого, общим фактом биографий композиторов является участие в 1980–1990-е гг. в Международных летних курсах Новой Музыки в Дармштадте, где каждый стал обладателем Кранихштайнской Музыкальной премии (Р. Барретт в 1986 году, Р. Редгейт в 1990 году).

Перевод статьи на русский язык осуществлен с разрешения автора. Перевод дополнен примечаниями, которые размещены в конце текста и обозначены условным знаком – «звездочка» с порядковым номером.

*Ричард Барретт
(Richard Barrett)*

КРИТИЧНАЯ / КОНВУЛЬСИВНАЯ – МУЗЫКА РОДЖЕРА РЕДГЕЙТА²

Сочинения Роджера Редгейта окрашены тем типом мышления, которое также характеризует стиль почитаемого им философа-постструктуралиста Жака Деррида: это мир творческого парадокса, гонимого неистовым догматическим антидогматизмом, который настаивает на абсолютной точности в формулировании неточного.

Этим вступлением, создающим, быть может, ощущение колоссальной сложности музыки Редгейта, мы хотели бы, прежде всего, подчеркнуть сложность разговора о ней. Как и в случае с Деррида, сталкиваясь с его сочинениями, слушатель всегда уверен в их внутренней убедительности, жизненности и полном отсутствии слишком распространенной тривиальности – но он замолкает, когда его просят объяснить основу этого впечатления. Было бы проще всего сослаться на тот факт, что Редгейт учился у Брайана Фернихоу. Действительно, он впитал сущность метода Фернихоу, и поэтому относится к наименьшей части его многочисленных учеников. Эти ученики часто удовлетворяются копированием особенностей его нотного письма, пытаясь таким образом скрыть отсутствие интереса к более глубоким музыкальным проблемам. Несомненно, прошло время, когда Фернихоу можно было серьезно критиковать или превозносить только лишь на основании ошеломляющего (и, пожалуй, обманчивого) облика, который демонстрируют миру его партитуры. Однако в случае с Редгейтом подобное влияние мало оправдывает его бескомпромиссную индивидуальность музыкального мышления. Начнем с того, что он создает,

² Barrett R. *Critical / Convulsive – The Music of Roger Redgate* // *Contemporary Music Review*, 1995, Vol. 13, Part 1. PP. 133–146. – Перевод и примечания А. Гундориной

Переводы

как правило, более агрессивный и воинственный звуковой мир, в котором косвенно покушается на «свободный джаз», скажем, Сесила Тейлора или позднего Джона Колтрейна*¹. Важно отметить, что специфика этого звукового мира, по-видимому, яснее выражена в его структурных замыслах, чем у Фернихоу. Последний в значительной степени (хотя и не настолько, как могли бы подумать некоторые его самые недалекие критики) тяготеет к музыке, представляющей собой непосредственное соединение «метафизических причуд», которые, благодаря подчас сбивающей с толку, но от этого не менее захватывающей системе программных заметок и различного рода комментариев, становятся ее неотъемлемой частью и необходимы для ее более полного восприятия. (Тем не менее, более поздний Фернихоу в *La chute d'Icare (Падение Икара) (1988)**² и *Третьем струнном квартете (1987)* демонстрирует образцы предельной ясности по сравнению, скажем, с произведением *Time and Motion Study II (Время и Движение. Исследование II, 1973–76* или *Transit (Транзит), 1972–75*).

На используемые философские парадигмы Редгейт чаще всего намекает сам, что делает его музыку более или менее доступной. И лишь в момент кризиса, недоумения относительно того, в чем состоит основная идея и почему ее невозможно уловить и на нее опереться, ощущения, что от самой попытки ухватить нить какого-то дискурса смысл только ускользает, будто просачиваясь сквозь пальцы, начинаешь понимать это специфическое (и специфически музыкальное) видение.

На память приходит такое произведение как *Maximus Poems (Поэмы Максимуса)* Чарльза Олсона: всякий раз, когда поэт начинает отклоняться в сторону от правильного синтаксиса или смысловой доступности, он полностью меняет направление [мысли] и оставляет читателя как бы подвешенным в воздухе*³.

Переводы

Прежде чем перейти к отдельным произведениям, следует отметить, что я нигде не цитировал и не перефразировал слова композитора: для моего подхода аксиоматично, что он представляет собой личное путешествие по несколько опасной местности в надежде, что читатель проделает собственный путь. Кроме того, немногочисленные высказывания Роджера Редгейта о его сочинениях рассчитаны (как можно легко предположить) на то, чтобы усложнить, а не ответить на какие-либо вопросы, касающиеся их³, и тем самым бросают вызов слушателю.

Я, конечно, не могу представить себя «идеальным» или непредубежденным слушателем; Булез⁴ уже обращал внимание на посвящение Мишеля Бютора в «Необычной истории» («Histoire Extraordinaire»)⁵: «Некоторые могут решить, что, намереваясь рассказать о Бодлере, я преуспел только в том, чтобы поговорить о себе. Гораздо важнее было бы сказать, что это Бодлер говорит обо мне. Он говорит о вас».

Роджер Редгейт родился в Болтоне в 1958 году. На протяжении ряда лет занимался композицией и игрой на скрипке (в настоящее время он – участник нескольких лондонских ансамблей современной музыки), прежде чем создал в 1981 году свое первое сочинение *Genoi Hoios Essi*^{*4} для фортепиано соло, которое до сих пор ценит. *Kontakion* (1980) для флейты, гобоя и фортепиано, в настоящее время балансирующий в неопределенном состоянии между отказом от него и переработкой, уже демонстрирует многие характерные черты поздней музыки Редгейта. Однако в пьесе для фортепиано, написанной во Фрайбурге^{*5}, существенная смелость в развитии материала (вкупе с повы-

³ Как должен был бы признать каждый, кто был свидетелем его «анти-лекции» на Летних курсах в Дармштадте в 1986 году.

⁴ В *Penser la Musique Aujourd'hui* (Мыслить музыку сегодня) (Paris, 1963), переведено (на английский) как «Булез о современной музыке» (London, 1971).

⁵ Париж, 1961 – перевод (то же название) Лондон 1969.

Переводы

шенным вниманием к нотационной точности) очевидна впервые. Музыка представляет собой полифоническую ткань, состоящую преимущественно из коротких мелодических и/или аккордовых жестов, которые своими широкими регистровыми контурами и гармонией, богатой септимами и нонами, напоминают музыку Булеза 1950-х годов, при том, что их ритмические очертания намного сложнее, и они, особенно в заключительных разделах пьесы, накладываются друг на друга, образуя исключительно плотный и динамичный контрапункт, более характерный для Фернихоу.

Попутно можно отметить, что Редгейт, как и Булез, часто выводит начало композиции через ряд предварительных версий и переработок по мере выявления в дальнейшем их недостатков. Таким образом, его формы только в поверхностном смысле замкнуты; слушая произведение, каждый осознает его природу скорее как «цель», а не как «конstellацию», в адорновском смысле скопления идей, которые окончательно не идентифицируются ни сами по себе, ни по отношению друг к другу, особенно в сопротивлении иерархической подчиненности друг другу. Музыка *Genoi Hoios Essi* (название, заимствованное у Ницше и относящееся к процессу развития «вещей, становящихся самими собой»), по-видимому, изображает борьбу, непременно неразрешимую, между различными противоположными тенденциями: наращивание мелодических линий против их фрагментации, напряжение между вертикальным и горизонтальным разрастанием (или между полифонией наложенных друг на друга временных слоев и их объединением в единые жесты), индивидуализация жеста против нормативных или гомеостатических тенденций, монодийные линии в противовес линий аккордов, *legato* в противовес *sforzando* и т.д. Единственно возможный результат этого развития достигается в последних восемнадцати тактах (пример 1 показывает начало этого раздела, хотя

Переводы

его не следует рассматривать как однозначное формальное ограничение: темп ♩ = 135 устанавливается путем продолжительного ускорения, а динамика *ff* накапливается через постепенное устранение более тихих значений), где все упомянутые выше процессы начинают действовать одновременно, в основном в четырех независимо трансформирующихся линиях, которые время от времени образуют взаимные «связи». В конце динамика становится еще сильнее (!) и музыка рушится в истощении, без сомнения, вместе с исполнителем.

Пример 1. Genoi Hoios Essi, такты 2–4. Воспроизведено с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publishers Ltd.

Здесь следует уточнить важный момент. Много ядовитой критики было направлено на феномен «музыки для глаз», нотационные

Переводы

принципы, которые не «переводятся» в понятные аспекты исполнения и прослушивания (как будто когда-либо существовала объективная взаимно-однозначная координация между нотами и звуками!). Отношение между нотацией и исполнителем (разными путями обсуждаемое в этом выпуске журнала и у других композиторов) является важнейшей областью в композиционном мышлении Роджера Редгейта; образуется «психологизация нотации» как неотъемлемая часть композиционной техники. Помимо и прежде всех описанных выше процессов в отношении *Genoì Hoios Essi* необходимо рассмотреть ее визуальное воздействие на исполнителя, то, как нотация обуславливает напряженность и выразительность исполнения, и как она может быть включена в средства, с помощью которых проецируются музыкальные идеи. В этом смысле нет никакой «сложности» в концепции фортепианной музыки, в которой дифференцированные высокоскоростные жесты распределены по нескольким нотоносцам; преимущество этой нотации – более мощное, гибкое и тонкое средство общения с исполнителем (и, следовательно, с аудиторией), а также аксиоматическая неотделимость от структур музыки, чем любое количество вспомогательных слов, таких как, например, анахронизм стереотипных итальянских исполнительских ремарок. Развитие музыки Редгейта со времени создания этой фортепианной пьесы связано с личными поисками «Грамматологии» (термин Деррида, означающий науку *письма*⁶) музыки, о которой можно было бы многое сказать, если бы не было ограничительных рамок статьи: на английском языке почти нет обсуждений экстраординарной табулатурной нотации в *Третьем струнном квартете* и других недавних работах Клауса К. Хюблера (еще одного бывшего ученика Брайана Фернихоу).

⁶ Главная идея самой известной книги Деррида «О грамматологии» (Париж, 1967) основывается на инверсии общепринятого соотношения главенства речи над письмом в большинстве работ о языке, прежде всего Соссюра и Руссо.

Переводы

Следующая композиция, *Ausgangspunkte* (Отправные точки) для гобоя соло, была написана в 1981–82 годах для Кристофера Редгейта, брата композитора, который является ярким исполнителем сложнейшей современной музыки для гобоя*⁶. Здесь, опять же, сложное напластование трансформационных процессов применяется к ограниченному набору исходных жестовых моделей («отправные точки», о которых говорит название). То, что произведение порождает виртуозность, граничащую со сверхчеловеческой, всецело объясняется тем, что, в отличие от фортепианной пьесы, эти процессы функционируют в монодийной музыке. Тем не менее, в процессе развития нередко происходит уклонение от этого ограничения за счет скорости, с которой разные виды артикуляции, уровни звуковой атаки и оттенки тембра сменяют друг друга, образуя в кульминации наложение трех одновременно звучащих мультифонических трелей, ускоряющихся и замедляющихся независимо друг от друга (пример 2).

Но *Ausgangspunkte* ни в коем случае не является просто «ярким примером виртуозности», хотя этот аспект значительно влияет на слушательское восприятие, по крайней мере, при первом прослушивании. Музыкальным развитием движет неумолимая внутренняя логика, так что наиболее головокружительные «эффекты» возникают как крайние точки, достигнутые определенными процессами. Другие крайности, такие как, например, медленное и тихое (но в ошеломляюще высоком регистре!) звучание, приводящее к кульминационному долгому пассажи с ремаркой *tranquilly* и *sostenuto*, имеет такое же музыкальное значение, как рассыпание на отдельные фрагменты и тишина в самом конце произведения.

Переводы

Пример 2 Ausgangspunkte, последние три строки. Воспроизведено с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publishers Ltd.

Инструментальные партии его следующих ансамблевых произведений не стремились к такой квази-театральной истерии, как гобойная пьеса. *Струнный квартет № 1 (1983)* можно рассматривать как отход от этих « пороков » в сторону чистоты и самоанализа, скрытых в инструментовке, где все традиционно подчинено убедительности и сдержанности.

Конечно, это сочинение не претендует на радикализм *Струнного квартета (1984)* Майкла Финнисси, в котором привычная регистровая экспозиция и дискурсивность жанра демонстративно ниспровергаются; кроме того, оно выводит на поверхность скрытые мелодические, даже лирические качества двух рассмотренных выше произведений, не слишком отдаленных от мейнстрима квартетного письма XX века (включая Фернихоу).

Итак, какие же качества характеризуют произведения Редгейта? Ключ к разгадке можно найти в его эпитафии, заимствованном из романа Андре Бретона «Надя» – «Красота будет конвульсивной или не

Переводы

будет вовсе». Интенсивность, с которой музыка движется от одной «прекрасной конвульсии» к другой, ни в коем случае не соскальзывает в однозначное изложение, отсутствие компромисса в противоречии каждой ясной тенденции, которая грозит выявиться (по словам Беккета, ускользя от «вульгарности правдоподобной последовательности событий»)⁷, способ, с помощью которого квазимотивные элементы, независимо от того, сознательно ли им предписано вести себя так, объединяются в мелодические жесты наибольшей связности, – все это само по себе узнаваемо принадлежит Редгейту. Однако же сочинение остается менее оцененным слушателем и не столь высоко оригинальным, как другие рассматриваемые сочинения (включая, к счастью, его *Второй квартет*, о котором пойдет речь ниже). Нет ли чего-то удивительного в этом жанре, который в меньшей степени поощряет идиосинкратическое своеобразие композиционных средств (возможно, еще одним примером является удивительно стандартная тематическая работа в *Струнном квартете № 1* (1983) Джеймса Диллона⁸)?

Eos (Эос) (1984) для кларнета и фортепиано и *Study for a Triptych (Этюд для триптиха)* для виолончели и фортепиано (1985), по видимому, также подвергаются воздействию от характера своих инструментальных средств: сочетание «инструмент и фортепиано» оказалось несколько неподатливым для мышления Редгейта (и не только его; похоже, что эта сфера в большей степени породила усталую, размытую посредственность, чем любая другая). На самом простом уровне не может быть никакой двусмысленности в отношениях между этими двумя инструментами, неизбежно приводящей к ситуации «мелодия и аккомпанемент» (если только возможности одного или другого не будут резко ослаблены – как, скажем, в регистровом соответствии между скрипкой и фортепиано у Финнисси в *Mississippi Horn-*

⁷ С. Беккет Пруст и Три диалога с Жоржем Дютюи (Лондон, 1965).

⁸ см. Р. Туп, «Четыре аспекта Новой Сложности» / Contact, № 32 (Spring 1988).

Переводы

*pipes (Миссисипских Хорнпайпах)*7* (1982), – но Роджера Редгейта никогда не интересовало сочинение, где не используется «весь инструмент»). Фиксированные звуки фортепиано никогда не смогут избежать этой традиционной функции – осязаемого отделения или отчуждения двух инструментов друг от друга (как в ... *of torn pathways* (... прерванных путей) – см. ниже), или, с другой стороны, смешивания их тембровых красок в единую фактуру (например, как в струнном квартете). Проще говоря, эти отношения слишком близки и слишком далеки друг от друга. *Study for a Triptych (Этюд для триптиха)*, однако, занимает важное место в творчестве Редгейта (или, возможно, займет, когда будет выполнена обещанная композитором переработка), поскольку это пока единственный опус, в названии которого он ясно выразил глубокую симпатию к творчеству, идеям и методам художника Фрэнсиса Бэкона.

Жестокие образы Бэкона, – усиленные его тотальным контролем над своей живописной техникой, его кропотливой кистью, которая часто может быть «стерта» в контролируемом акте насилия над самим произведением, но которая неотделима от общего эффекта и эстетики, – отражены в музыке Редгейта, как мы увидим, несмотря на совершенно другую среду обитания.

... of torn pathways (... прерванных путей) (1985), для скрипки и двух ударников, кажется, в ретроспективе отмечает поворотный момент в творчестве Редгейта к гораздо более индивидуальному звуковому миру (более загадочному – остается только догадываться о значении названия). Здесь мы имеем дело с квинтэссенцией бэконовского образа – последствиями насилия, помещенными в болезненно суровую среду, возможно, подобно характерным фигурам Бэкона, скорчившимся в клинически очерченном пространстве. Любые «пути», которые могли бы примирить как скрипку, так и перкуссию, были

Переводы

«разорваны» еще до начала музыки, оставляя конфронтацию без надежды на сближение. Скрипка следует нервной, дискурсивной линии в «ужасной изоляции» от своих партнеров, которые иррационально колеблются между нежным бормотанием и угрожающими взрывами, используя в основном звуки кожаной мембраны и металла (без фиксированных тонов). И в этом опусе Редгейт использует свою привычную (навязанную обстоятельствами?) краткость для мощного эффекта: через шесть минут отсутствие отношений резко прекращается, по-видимому, в сознательной и произвольной ярости (пример 3).

Пример 3 ... of torn pathways с. 35. Воспроизведено с разрешения редакции Henry Lemoine, Paris / United Music Publishers Ltd.

The image displays a musical score for the piece 'of torn pathways' from Example 3. The score is arranged in a vertical format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Triangle, Set. Cymb. (Edge/Down), Tam Tam, 3 Cow Bells, 3 Wood blocks, Log Drum, Bongos/Timbales, Violin, Set. Cymb. (Edge/Down), Hi hat, Tam Tam (Edge/Down), 3 Temple blocks/Tambourine, and 3 Tom Toms (Bass Drum, Tom Tom, Bass Drum). The Violin part is the most prominent, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *fff* and *sf*. The percussion parts are marked with numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. The score is written in a 3/4 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Также в 1985 году Роджер Редгейт вернулся к жанру струнного квартета. *Струнный квартет № 2* во всех отношениях является шагом вперед по сравнению с его предшественником, его фактура еще больше задыхается от неистовой активности, чем прежде, и в то же время меньше зависит от принятых способов композиции квартета. Гораздо больше используется *glissandi*, которые действительно созда-

Переводы

ют впечатление «стирания» любого возникающего гармонического поля.

Все сочинение представляется как единый, сложный поток звука (в отличие от более «сольной», вертикально фрагментированной ткани первого квартета), в которой опять же создается напряжение между импульсом и срывом, расширением и разрушением, индивидуальными и коллективными жестами. Композиционные техники, впервые появившиеся в ранней фортепианной пьесе, осуществляют контроль и текучесть, превосходящую ту, что была в любом из предыдущих произведений. Но, прежде всего, невозможно передать словами постоянный поток находок в этом квартете. В примере 4 показано начало, в котором быстрый мелодический материал выходит на поверхность и погружается в (постепенно рассеивающуюся) паутину *glissandi*. По мере того, как музыка продолжается, (почти) ясная артикуляция фактурных единиц уничтожается тишиной, и жесты растворяются друг в друге с головокружительной скоростью. Концовка, как и в первом квартете, выводит *al niente*: у всех инструментов (достигающих более целостной фактуры, чем где-либо еще) звучат медленно колеблющиеся *glissandi*, прерываемые потоками мелизмов, которые уже некоторое время проникают в мелодические нити, становясь *molto sul ponticello*. Музыка без всякого предупреждения обездвижена под прозрачным покровом.

Переводы

Пример 4 (начало). Струнный квартет № 2 тт. 1–5. Воспроизводится с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publisher Ltd.

QUATUORA CORDES № 2

The image shows the first five staves of a musical score for a string quartet. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'sul pont.' (sul ponticello), 'poco sul pont.', and 'molto sul pont.'. There are also dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a 3/4 time signature.

Пример 4 (конец) Струнный квартет № 2. т. 6. Воспроизводится с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris / United Music Publisher Ltd.

The image shows the sixth staff of the musical score. It continues the notation from the previous staves, featuring similar musical symbols and markings. Key markings include 'molto sul pont.', 'mf', and 'f'. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a 3/4 time signature.

В 1986 году издательство Оксфордского университета запросило у британских композиторов несколько фортепианных пьес для журнала «New Music '87»⁹, при этом единственным условием было наличие

⁹ Оксфорд, 1987, под редакцией Роджера Райта и Майкла Финнисси. Фортепианные пьесы представили: Крис Ньюман, Говард Скемптон, Ричард Барретт, Джеймс

Переводы

только двух страниц для каждой пьесы. Я думаю, можно с уверенностью сказать, что из того списка только *Eidos* (Эйдос) Роджера Редгейта является значимым произведением, характеризующим творчество композитора. Оно в некоторой степени напоминает Веберна 1910-х годов, когда все 12 тонов были использованы в пьесе – ничего более, за исключением того, что вместо хроматической совокупности 12-тоновой гаммы мы имеем здесь фактурную, артикуляционную, регистровую и динамическую целостность фортепиано, а также довольно исчерпывающую последовательность различных способов нотирования полученных сложностей. Количество и интенсивность переживаний в девятнадцати тактах сочинения поразительны, но нет ощущения клаустрофобии, того, что слишком много материала было зажато в ограниченном пространстве. Пьеса представляет собой единичную «конвульсию», описанную в микроскопических деталях (пример 5). Чрезмерное усложнение нотации, особенно в этом произведении, ставит важные вопросы о том, что музыкальная нотация может передавать, что она должна или не должна передавать, какие аспекты нотации являются существенными для установления конкретной музыкальной идеи (которая, кроме того, неотделима от ее собственной установки). В *Eidos* возможные функции мелизмов могут быть рассмотрены вкратце, поскольку их включение создает вариант «альтернативного мира» для навязчиво точной ритмической нотации. Например, в тактах 1 (первая группа) и 4 у мелизмов есть «традиционная» функция в виде неударного звука, раздробленного до минимума перед следующей (более «важной») основной нотой. Но в тактах 6 и 17 степень, в которой это «дробление» возможно, начинает зависеть от скорости, с которой могут происходить изменения положения рук: в такте 16 эта тенденция (встречается также у Штокхаузена во

Диллон, Джудит Уир, Джеральд Барри, Майкл Финнисси, Робин Гревилл Холлоуэй, Роджер Редгейт и Джон Тавенер.

Переводы

втором цикле *Klavierstück'ов*) доводится до крайностей так, что мелизмы, будучи акцентированными и отстраненными от своих основных нот, фактически нарушают точные ритмы, поскольку это противоречит их смыслу существования. Такой же эффект возникает в конце такта 1 и, особенно, в последнем такте, где снимается ответственность за фиксированный ритм нот. (Определяет ли это данные ноты как в некотором роде вспомогательные?)

Пример 5 (начало) *Eidos (complete)*. Воспроизводится с разрешения издательства Henry Lemoine, Paris/United Music Publishers Ltd.

The image displays a handwritten musical score for the beginning of 'Eidos (complete)'. The score is organized into five systems of staves, each starting with a circled measure number: 1, 3, 6, 9, and 11. The notation is highly detailed, featuring complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key markings include a tempo of $p=60$ at the start, and later changes to *poco meno mosso* and *poco accel*. The score includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks, reflecting the intricate and often non-rhythmic nature of Scriabin's compositions.

Переводы

Пример 5 (окончание)

The image displays three systems of handwritten musical notation, numbered 13, 15, and 18. Each system consists of multiple staves with complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes various performance instructions and numerical annotations. The first system (13) is marked 'Poco 72'. The second system (15) is marked 'Poco allargando' and includes '7 tutta forza'. The third system (18) is marked 'Leggiero'. The score includes numerical annotations such as '16', '32', and '11', and a date stamp 'LONDON Sept 1986'.

Все это, и, конечно же, многое другое, способствует выразительности нотации этого сочинения. Возможности извлечения из нее дальнейших уровней, на которых могут приниматься интерпретационные решения, или дальнейших путей определения приоритетности записанного материала, практически не ограничены. Возможно, когда исполнитель достигнет упомянутой выше точки кризиса и недоумения, нотационные практики выполнят свою работу (ее предварительную часть), и появится осмысленное отношение к исполнению.

Eidos, вероятно, является ключевым сочинением в начале следующей фазы творчества Редгейта. На самом деле *Eidos* был полностью включен в другое произведение Редгейта – *mais en etoile* (но

Переводы

звезда), написанное по заказу ансамбля Exposé, дирижером и основателем которого он является (совместно с автором статьи). В этом опусе, который уже прошел через ряд постепенно удлиняющихся версий, фортепиано появляется почти в статусе солиста, начиная с «эксергии», когда краткие жесты объединяются в массивно звучащие блоки энергии, кажется, прогибающиеся под собственным весом. Фортепиано (и, в конечном итоге, перкуссия) представляет собой альтернативу запутанной полифонии четырех мелодических инструментов (флейты, гобоя, альты и виолончели), не вступая с ними в явный контакт и едва ли когда-либо играющих одновременно. Духовые и струнные исполняют музыку, иногда напоминающую второй струнный квартет, из которой только однажды прорисовывается мелодическая линия (у альтовой флейты) из тревожной и нестабильной фактуры. В конце концов (снова расстроенная) перкуссия «узурпирует» роль фортепиано, подменяя несколько последних осколков ансамблевой активности в заключительной, неизбежно обреченной, обличительной речи против тишины. «Все еще слыша его, не слыша того, что он говорит, вот что я называю соблюдением тишины» (С. Беккет, *Безымянный*).

За *mais en etoile* последовало еще одно сочинение, название которого загадочно происходит от Деррида – *Eperons* (Шпоры) для гобоя и перкуссии, написанное в 1988 году. Эта пьеса, возможно, больше, чем любая другая, склоняется в сторону стиля фри-джаз. Партия гобоя избегает «расширенных» техник *Ausgangspunkte* в пользу более линейной и напряженной извилистости, идущей параллельно партии ударных, более непрерывной и интегрированной, чем в *...of torn pathways*.

Но, конечно, можно «читать» такую композицию мириадами различных способов, даже (и в особенности) диаметрально противоположными. В творчестве Редгейта указания на «предпочтительный»

Переводы

способ освоения музыки практически отсутствует. Нет ни одной теории анализа или средства экспликации (объяснений), которые выдерживали бы критику более нескольких секунд за один раз, ни одной всеобъемлющей перспективы, которая позволила бы кодифицировать сам этот психологический эффект, и так далее. Как и в практике Деррида, мы можем начать понимать природу этого конкретного переживания, только обратив внимание на его противоречия, отказавшись от полноты, определив то, что исключено. Один из аспектов музыки, полностью исключенный (на момент написания статьи) из творчества Редгейта, – это человеческий голос. На самом простом уровне это можно было бы рассматривать как еще одну уловку, чтобы избежать однозначности; в более широком смысле это может быть результатом постоянного изучения статуса музыкального дискурса в отношении его наследия (диахронического) и культурной среды (синхронного), которое не может привести к окончательным выводам. По словам Деррида: «Качество и плодотворность дискурса, возможно, измеряется критической строгостью, с которой мыслится эта связь <...> с унаследованными концепциями»¹⁰.

Дискурсы Роджера Редгейта – как культурный феномен – находятся в постоянном и порой почти удручающе жестком состоянии самокритики и (безоговорочно) самонаблюдения. Возможно, стоит сказать, что его творчество, как мне кажется, отвечает условиям музыки в постмодернистской культуре (а не капитуляционной «постмодернистской музыке») гораздо глубже, чем это делает подавляющее большинство представителей модный неотональных (и т. д.) течений, которые в большей степени обусловлены систематическим сокращением объема внимания, осуществляемым средствами массовой информации – институтами позднего капитализма, чем истинной критической мыс-

¹⁰ L'écriture et la différence (Париж, 1967), переведенный как «Письмо и различие» (Чикаго, 1978).

Переводы

лю. Конечно, как я надеюсь, мне удалось передать, в этой музыке есть скрытая, но неотразимая красота, без которой самые острые и глубокие интеллектуальные качества – пустая трата времени. Это сложная музыка почти во всех смыслах, та, чья оценка (не говоря уже о композиции) требует вопрошания на всех уровнях о природе и потенциале музыкального опыта, его внутренних и внешних связях, возможности (если она есть) «понимания»: эти требования не должны считаться чрезмерными. Однако есть подозрение, что, учитывая пугающе коварный контроль над смыслом и ценностями, которые нам сегодня явлены, влияние музыки как критической, так и конвульсивной (*unzeitgemass* (несвоевременной) в понимании Ницше) будет скомпрометировано, поскольку она противоречит тривиальности. Это само по себе является поводом для того, чтобы внимательно слушать и напряженно думать.

Список сочинений:

Genoi Hoios Essi (1981) solo piano

Ausgangspunkte (1982) solo oboe

String Quartet no. 1 (1983)

Eos (1984) clarinet and piano

Study for a Triptych (1985) cello and piano (withdrawn, pending revision)

String Quartet no. 2 (1985)

... of torn pathways (1985) violin and 2 percussionists

Ecart (1985) solo cello

Eidos (1986) solo piano

mais en etoile (1987-88) flute, oboe, piano, percussion, viola and cello

Eperons (1988) oboe and percussion

Переводы

Pas au-dela (1989) solo piano

Inventio (1990) solo soprano saxophone and ensemble: flute, oboe, percussion, piano, violin, viola, cello and double bass

Vers-Glas (1990) 14 amplified voices

+ *R* (1991-94) solo clarinet

Five Celan Songs (1991-94) (1992) soprano and ensemble: flute, clarinet, piano, violin, viola, cello and double bass

Beuys (1992) solo piano

Feu la cendre (1992) solo cello

Scribble (1992) flute, clarinet, guitar, mandolin, harp, piano, percussion, violin, viola, cello and double bass

Graffiti (1993) solo soprano saxophone

Iro/Ku (1992-93) amplified prepared piano

Atemkristall (1993-94) flute and electronics

Вся музыка Роджера Редгейта опубликована издательством Henry Lemoine, 25 rue Henri-Monnier, 7500 Paris, France, и доступна в Великобритании от United Music Publishers Ltd, 42 Rivington Street, London EC2A 3BN.

ПРИМЕЧАНИЯ ПЕРЕВОДЧИКА

*¹ Роджер Редгейт работает не только в академической сфере, но и в области импровизационной музыки. Активно занимается исполнительской (скрипач) и дирижерской деятельностью.

*² На создание *La chute d'Icare* (*Падение Икара*) (1988) Б. Фернихоу вдохновила картина Питера Брейгеля «*Пейзаж с падени-*

Переводы

ем Икара» (1558 года). В картине Брейгеля, как и в партитуре Фернихоу, индивидуум оказывается карликом по сравнению с окружающим пейзажем, а неспособность мечтателя преодолеть законы природы и последующий крах игнорируется окружающими людьми. В партитуре Б. Фернихоу роль Икара исполняет соло-кларнет, а его падение иллюстрируется сложной каденцией кларнета.

*³ Чарльз Олсон (1910–1970) – влиятельная фигура американского поэтического неоавангарда, в России малоизвестен. В своем знаменитом эссе *Projective Verse (Проективный стих)* (1950) Олсон призывал к поэтическому метру, основанному на дыхании поэта, и открытой конструкции, основанной на звуке и связи восприятий, а не синтаксиса и логики.

*⁴ *Genoi Hoios Essi* (перев. с др. греч. «Стань тем, кто ты есть») – высказывание древнегреческого поэта Пиндара (518–438 до н.э.). Ницше принял этот лозунг как свой личный. Это выражение процитировано в третьей книге немецкого философа «*Die fröhliche Wissenschaft*» («Веселая наука»): «Что говорит твоя совесть? Ты должен стать тем, кто ты есть».

*⁵ С 1976 по 1980 гг. Р. Редгейт обучался в Royal College of Music (Королевский колледж музыки в Лондоне) как скрипач, параллельно изучая композицию и электронную музыку. В 1980 году, благодаря стипендии Deutscher Akademischer Austauschdienst (сокр. DAAD) (Немецкая служба академических обменов), Рейдгейт продолжил обучение по композиции у Брайна Фернихоу и Клауса Хубера в Musikhochschule во Фрайбурге.

*⁶ Кристофер Редгейт – современный британский исполнитель на гобое, изобретатель, исследователь. С периода обучения в Королевской музыкальной академии специализировался на исполнении современной музыки. Блестящая манера и виртуозная техника

Переводы

К. Редгейта вдохновляет многих композиторов; он неоднократно становился первым исполнителем множества произведений.

К. Редгейт стал обладателем гранта The Arts and Humanities Research Council (Совет по исследованиям в области искусства и гуманитарных наук) в области творческих искусств в Королевской музыкальной академии, что позволило ему разработать новый гобой (Howarth-Redgate Oboe) в сотрудничестве с Howarth of London – компанией, специализирующейся на производстве и продаже деревянных духовых инструментов и сопутствующих аксессуаров.

*7 Хорнпайп – здесь используется в значении народного танца, название которого произошло от названия древнего валлийского и шотландского музыкального духового язычкового инструмента. Существуют американская, ирландская и шотландская версии танца хорнпайп.

REFERENCES

1. Barrett R. Critical / Convulsive – The Music of Roger Redgate // Contemporary Music Review, 1995, Vol. 13, Part 1. Pp. 133–146.
2. Nelson P. Introduction // Contemporary Music Review, 1995, Vol. 13, Part 1. P. 1.





Полина Борисовна Подмазова

**«ОТЕЦ-СОЗДАТЕЛЬ»
СОВРЕМЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ:
К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ**

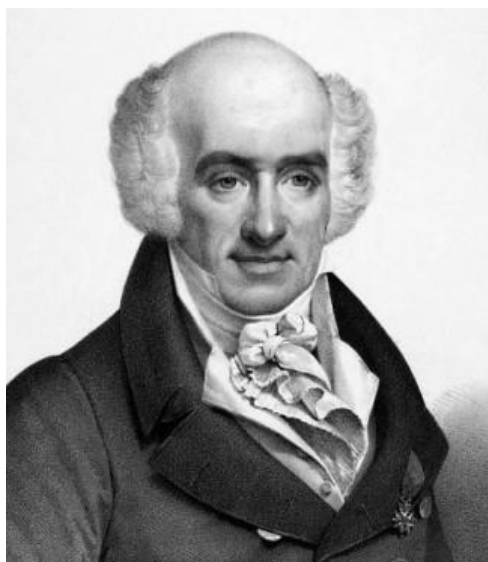


Иллюстрация 1. Портрет Дж.Б. Виотти кисти Антуана Морена (ок. 1827–1830)

«Если всеобщее восхищение могло бы останавливаться на одном единственном артисте, то мы вам скажем, что Скрипка никогда еще не была более великим, более прекрасным инструментом, как под смычком Виотти, в той блестящей карьере, которую он триумфально прошел с благородством и трогательной простотой своего стиля, величием и великолепием своих концертов» [4, 9].

17 марта 1782 года в Париже состоялось событие, которое послужило открытием новой эпохи в истории французского скрипичного

Старинная музыка

исполнительства – триумфальный дебют величайшего итальянского скрипача Джованни Баттисты Виотти (1755–1824) на сцене знаменитой концертной организации Concert Spirituel: «Никогда еще не слышали таланта, который настолько приблизился к совершенству; никогда еще артист не обладал столь красивым звуком, возвышенной галантностью, вдохновением и подобным разнообразием стиля. Фантазии, которыми блистали его концерты, превысили то удовольствие, которое он доставлял публике своим исполнением; его сочинения для скрипки превосходили все то, что звучало здесь раньше, а его исполнительское мастерство было совершеннее, чем у его предшественников и соперников. С тех пор, как эта прекрасная музыка получила известность, слава концертов Ярновика [Джорновики – П.П.] померкла, а французская скрипичная школа получила широкий путь развития» [10, 468].

В чем секрет сенсационного успеха Виотти во французской столице, где публика на протяжении почти всего XVIII столетия наслаждалась игрой блестящих скрипачей-виртуозов? Почему именно Виотти коллеги называли «Отцом-Создателем» («le Père Créateur») современной школы скрипичной игры [23, 1]?

Париж XVIII века – одна из крупнейших, наряду с Веной и Лондоном, музыкальных столиц Европы, куда за славой приезжали виртуозы из разных стран. Признание во французской столице служило залогом удачной европейской карьеры. К моменту появления Виотти на сцене Concert Spirituel¹ с неизменным успехом выступали превосходные

¹ Концертная организация Concert Spirituel («Духовный концерт»), учрежденная в 1725 году королевским библиотекарем и композитором Анном Даниканом Филидором (1681–1728), заняла одно из важнейших мест в музыкальной жизни Парижа и продолжала функционировать вплоть до 1790 года. Свое название Concert Spirituel получила из-за того, что концерты проводились во время религиозных постов, когда все оперные театры были закрыты. Изначально здесь исполнялась только духовная музыка на латинские тексты и инструментальные сочинения, позднее стала исполняться и светская вокальная. В состав хора и оркестра входили лучшие

Старинная музыка

местные скрипачи, лучшими из которых были Пьер Гавинье (1728–1800), Франсуа-Ипполит Бартельмон (1741–1808), Мари-Александр Генен (1744–1835), Шевалье де Сен-Жорж (1745–1799), Пьер Лауссайте (1735–1815). Среди иностранных исполнителей имели успех Гаэтано Пуньяни (1731–1798), Доменико Феррари (1722–1780), братья Карл (1745–1801) и Антон (1750–1809) Стамицы, особой благосклонностью публики пользовались виртуозы Антонио Лолли (ок. 1725–1802) и его ученик Джованни Мане Джорновики (1747–1804). «Шекспиром среди скрипачей» назвал Лолли немецкий поэт и композитор К.Ф.Д. Шубарт, историк и литератор Ю.М. Шоттки даже ставил его в один ряд с Паганини [14]. Игру Джорновики высоко ценил К.Д. фон Диттерсдорф, отмечая у него «красивый тон, легкость и увлеченность в исполнении трудностей», а также «превосходные идеи в *Adagio*» [8, 24].

Прежде чем выступить в Concert Spirituel, многие из приезжих музыкантов сначала играли в частных вечерах. В одном из них, состоявшемся предположительно в салоне крупного мецената барона де Багге (1722–1791)², впервые перед парижскими слушателями появился Виотти. Музыкальный критик де Башомон восторженно отзывался об этом событии в «Memoires secrets»: «Мсье Виотти, иностранный

артисты Королевской оперы и придворные музыканты. На протяжении XVIII века здесь выступали выдающиеся европейские музыканты.

² Дом барона де Багге славился в Париже своими обильными обедами и прекрасными музыкальными вечерами. Под его щедрым покровительством на протяжении почти двух десятилетий (1760–1780) находились исключительно одаренные музыканты, такие как Гавинье, Госсек, Боккерини, Манфреди, Виотти, Крейцер, Дюпон, Капрон. Салон Багге называли «блестящим». Он не пропускал ни одного виртуоза, приезжавшего в Париж, любой ценой стремясь его увидеть и услышать. Сам барон считал себя совершенным скрипачом и композитором и даже предлагал себя в качестве учителя молодым виртуозам. Поселившись в его доме, Виотти формально числился учеником. Самое забавное было в том, что эксцентричный учитель платил своему ученику по луидору за занятие. Помимо уроков, которые вынуждены были брать у него практически все гостившие в его доме скрипачи, барон также хорошо оплачивал исполнение своих собственных сочинений [12, 26], [23, 17], [7].

Старинная музыка

скрипач, который ранее здесь еще не играл, стал вдруг известным, приняв участие в небольшом частном концерте; он заставил наших великих профессоров в удивлении опустить смычки» [23, 17].

Для дебюта в Париже Виотти создал концерт, предназначенный поразить слушателей содержанием большого количества технических трудностей (№ 1, G-dur)³. Журнал «Almanach musical» (1782–1783) писал: «Месяе Виотти их преодолевал с превосходной легкостью; можно было подумать, что он специально возвращается к сложным местам и пассажам для собственного удовольствия, и что у него нет другой цели, как показать свою силу и свое превосходство» [23, 23]. Спустя тридцать лет, в 1812 году «Allgemeine musikalische Zeitung» вспоминала это исполнение: «Он играл концерт собственного сочинения, где может быть найдена, как и во всех последующих, печать оригинальности, казалось, до сих пор достигшая наивысшей точки совершенства в этом жанре, богатое воображение, смелость, полная огня юности, но сдержанная чистотой и благородством вкуса, который никогда не позволял ему переступить границу того, что было прекрасно» [23, 23].

Несмотря на феерический успех, все же нашлись знатоки, которые попытались обвинить Виотти в том, что его исполнение иногда бывает грубым и резким, однако тут же признавали, что он является «самым великим скрипачом, которого могли слышать в Concert Spirituel за последние двадцать лет» [16, 23].

Виотти никогда не был расположен к использованию различного рода исполнительских «трюков», рассчитанных на внешний эффект. Демонстрация блестящего владения инструментом у него сводилась к применению разнообразных приемов, которые были широко развиты у представителей итальянской скрипичной школы. Все

³ Концерт № 1 G-dur не является первым в творчестве Виотти. Ранее, до 1781 года, скорее всего еще в Турине, им был написан концерт № 3 A-dur [22, 115].

Старинная музыка

творчество музыканта отражает черты традиционного *певучего* стиля, которым превосходно владели также и Лолли, и Джорновики. Однако в его сочинениях они приобретают небывалый до того времени размах, становясь их монументальной основой. Как отмечала «*Mercure de France*» (1787), скрипичное *bel canto* композиций Виотти проникало даже в самые сложные и замысловатые пассажи [23, 21]. Новое отношение к звучанию инструмента, масштабная и экспрессивная манера игры, современная позиция к раскрытию содержательности скрипичного тона, его широкого художественного воплощения – вот качества, которые отличали «новаторское» искусство Виотти.

Исполнительский стиль Виотти – это школа великого Пуньяни⁴, родословная которого восходит через Джованни Баттисту Сомиса (1686–1763) к великим традициям Арканджело Корелли (1653–1713). В игре Пуньяни отмечали «силу тона, выразительность и богатство кантилены» [18]. Эти качества были следствием применения им более прямой и удлиненной конструкции смычка, получившей название «*archetto alla Pugnani*»⁵. К тому же на скрипке пьемонтского скрипача были натянуты и более толстые струны, способные выдержать значительное давление смычка⁶.

⁴ Итальянская исследовательница творчества Виотти М. Делаборра определяет важную роль Гаэтано Пуньяни (1731–1798) в развитии скрипичного искусства XVIII века. Она отмечает, что французская скрипичная школа, получившая новый путь развития с творчеством Виотти, не могла бы состояться без этого великого итальянского скрипача, создавшего новый исполнительский стиль, в котором определяющим стало выражение чувств [6, 62].

⁵ Образец смычка Пуньяни очень схож с моделью, созданной лондонским скрипачом Вильгельмом Крамером (1746–1799). Крамеровский вариант смычка представляет собой переходный этап между различными итальянскими моделями и образцом, созданным Ф. Туртом (иллюстрации 2, 3).

⁶ Предположительно, еще в 1754 году, во время своих парижских гастролей, Пуньяни обсуждал некоторые нововведения с Туртом-отцом, а в 1772–1773 годах и с его сыном Франсуа Туртом (1747–1835) [18].

Старинная музыка

Достижения Пуньяни, «так блестяще улучшенные Виотти», в 1811 году подчеркивала «Allgemeine musikalische Zeitung»: «Всем известно, что отличительные черты этой школы вытекают из следующих принципов: во-первых, большой сильный насыщенный тон; во-вторых, сочетание его с сильным, захватывающим и красивым пением в легато; в-третьих, разнообразие, очарование, тень и свет, все из того, что должно быть привнесено в игру посредством самого богатого диапазона различной штриховой техники» [21, 23].

Глубокое впечатление на слушателей произвели богатейшие тембровые возможности инструмента Виотти. Он играл на «классической» модели скрипки «золотого периода» Антонио Страдивари (1644–1737). В Париже работы этого мастера на тот момент еще не были популярны, наибольшей известностью пользовались образцы семейства Амати и Я. Штайнера [16, 155–156]. По-видимому, Виотти стал первым именитым скрипачом, который открыл парижской аудитории богатство звучания инструментов Страдивари.

Однако ведущую роль в расширении средств выразительности сыграла реформа, проведенная в эту эпоху французским скрипичным мастером Франсуа Туртом (1747–1835)⁷. Учитывая стиль игры

⁷ Чтобы разнообразить звучание, необходимо было добиться легкости, прочности и эластичности трости смычка. Турт заменил прямую трость вогнутой, где использовал естественную упругость древесины (вырезал из фернамбукового дерева, не нарушая строения волокон), волос расположил в виде ленты (ранее был пучком), установил длину смычка (от 74 до 75 см). Чтобы при давлении предотвратить прикасание волоса к трости, он изменил форму головки, сделав ее выше и тяжелее. Для балансировки веса вставил металлические вставки в колодку (в виде золота, серебра или даже черепахового орнамента).

Новая сила натяжения волоса позволила добиться более сильного звучания, использовать разнообразные динамические оттенки, прием *son filé* (по аналогии с приемом *mezzo voce* в вокальной музыке), эффект *sforzando*, новые штрихи – *martelé*, упругое *staccato*, *spiccato*, *sautillé*, *ricochet* и другие.

Для исполнения в больших концертных залах, конкурируя с возросшим к тому времени по составу оркестром, солисту необходимо было проявить звуковую мощь инструмента. В связи с этим произошли изменения в конструкции скрипки, а именно, формы подставки, которая стала более выпуклой и устойчивой. Удлинение шейки

Старинная музыка

современных скрипачей, возможно советуясь с ними, Турт значительно усовершенствовал модель смычка, которая позволила извлекать из инструмента более сильный и ровный тон, широко использовать кантиленные возможности скрипки. Новая конструкция открывала простор современным видам техники правой руки.

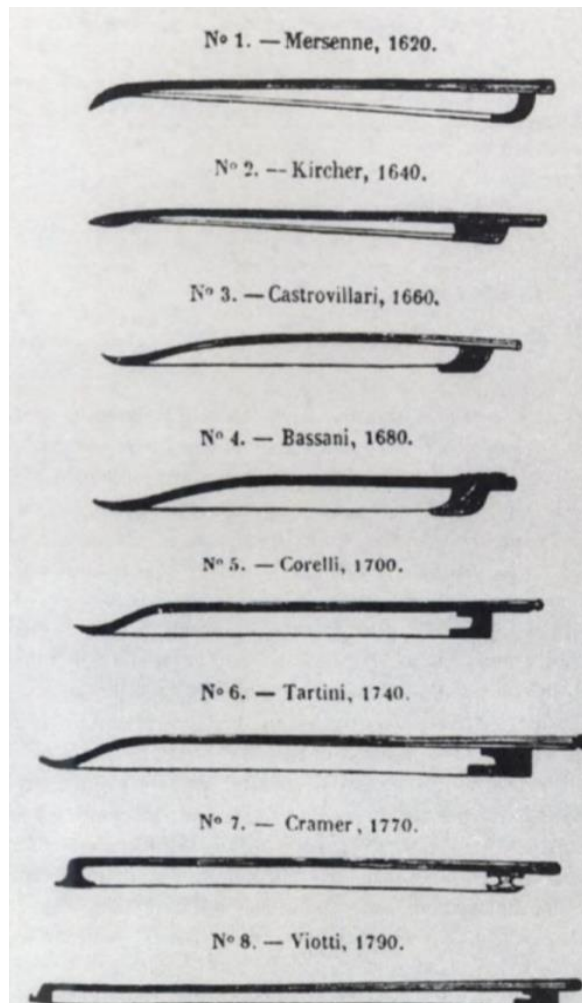


Иллюстрация 2. Скрипичные смычки (1620–1790)⁸

сопровождалось ее сужением, что создавало удобство игры в верхних позициях и на нижних струнах. Соответственно, изменилась длина и форма грифа: к головке он сужался и расширялся к подставке, таким образом, значительно расширяя диапазон звучания [20, 18–26].

⁸ Иллюстрация опубликована в: *Fetis F.-J. Notice of Anthony Stradivari*. John Bishop: London, 1864.

Старинная музыка



Иллюстрация 3. Портрет Виотти со смычком тартиниевской модели. Работа неизвестного автора (ок. 1795 –1815 гг.). Коллекция Британского музея

В истории скрипичного искусства Виотти принадлежит заслуга в создании законченных образцов жанра классического сольного скрипичного концерта. Британский исследователь Р. Стоувел, оценивая роль творчества Виотти, назвал их «возможной кульминацией жанра в восемнадцатом веке» [23, 2].

Двадцать девять скрипичных концертов Виотти демонстрируют не только высокий уровень мастерства и богатство творческой фантазии, но и его эволюцию как композитора⁹. В них он проделал путь «от галантного стиля к классической и романтической чувственности, подготовив виртуозную игру Паганини» [8, 67].

⁹ Всего в творческом наследии Виотти насчитывается около двухсот сочинений, среди которых 29 скрипичных концертов, 10 фортепианных концертов, 2 концерта для двух скрипок, 54 скрипичных дуэта, 21 струнный квартет, 18 сонат, 36 трио, вокальные сочинения, серенады и другие произведения.

Старинная музыка

В концертах Виотти происходит слияние лучших достижений исполнительского искусства. Среди них – принцип «концертирования», «соревнования» групп оркестра, следование структуре классического периода, ясность мелодической линии. Раннеклассическая модель дополнена тенденциями романтической эпохи, опорой на лирическое начало, народно-песенные и танцевальные темы.

Чутко восприняв тенденции своего времени, новые зарождающиеся эстетические принципы, Виотти сумел в своих концертах мастерски отразить различные исполнительские традиции. Кореллиевская певучесть и содержательность скрипичного тона обогатились патетикой и благородством стиля игры его учителя Пуньяни. Ощутимо проявились принципы мышления композиторов мангеймской школы, что выразилось, в первую очередь, в характере оркестровки. Виотти удалось тонко уловить особенности национального музыкального искусства Франции, специфически французскую галантность, известную как *style net et claire* [2, 254]. Все эти достижения были окрашены невероятным обаянием и возвышенностью чувств самого музыканта.

Проводя параллель с сочинениями Глюка и венских классиков, Байо отмечал, что Виотти был первым, кто ввел «драматический марш» в свои концерты. Сдержанный характер, благородство и выразительность мелодий, написанных как будто для слов, «привели к пониманию того, что первый из инструментов никогда не бывает более прекрасным, чем в сочинениях, продиктованных глубоким чувством и потребностью скорее возбудить эмоцию, чем простым стремлением блистать» [4, 2].

Благодаря творчеству Виотти к концу столетия французский сольный скрипичный концерт стал ведущим среди других концертных жанров. Важнейшим завоеванием стала его модернизация, которая определила национально-стилистические пути развития жанра в

Старинная музыка

последующую эпоху. В концерте выразилась связь с оперным искусством: он воспринимался как некая драматическая сцена, где главный герой – солист, свободно выражающий свои мысли и чувства. Основная художественная нагрузка в цикле была возложена на первую часть, увеличенную в масштабах за счет расширения музыкальных образов и демонстрации виртуозного мастерства. В медленной части, которая только завоевывала свое самостоятельное значение, проявились традиции французского романса. Яркие жанровые финалы отличались размахом и блеском. Как отмечает М.Т. Деллаборра, цитируя А. Пужена, «концерт стал тем, чем должен быть – выразительным, патетическим, величественным, грандиозным. <...> Честь сего творения принадлежит Виотти» [8, 137].

Модель сольного скрипичного концерта, сформированная Виотти в последних парижских концертах, была подхвачена и развита его последователями, каждый из которых ее обогатил, следуя особенностям собственного исполнительского стиля, вкусовым пристрастиям, а также в соответствии с современными тенденциями в музыкальном искусстве.

Парижский период деятельности Виотти считается наиболее плодотворным в его жизни. В течение десяти лет (1782–1792) им было создано множество сонат, дуэтов, трио, квартетов, концертных симфоний. Здесь вышли в свет его первые девятнадцать скрипичных концертов, оказавших решающее значение на развитие жанра во Франции. Десять других концертов появились в течение последующего более чем двадцатилетнего лондонского периода (1792–1818), где он жил после политического изгнания из Франции¹⁰.

¹⁰ После 1818 года Виотти некоторое время жил в Париже, где с 1819 по 1821 год занимал должность директора Королевской академии музыки. Весной 1823 года он

Старинная музыка

О педагогической деятельности Виотти известно совсем немного. Воспоминания барона Л.В. Теппера де Фергюсона (1768–1838)¹¹ свидетельствуют о его чутком и сердечном отношении к своим ученикам. Он пишет, что Виотти, будучи проездом в Варшаве, взялся совершенствовать его талант, занимаясь с ним по два часа ежедневно: «Я был так нежно привязан к дорогому Виотти, в котором сочетались обаятельная натура и самый дружелюбный характер, что его уроки стали для меня радостью, и я плакал (что случалось очень редко), если какое-либо другое обязательство мешало ему приходиться» [6, 96].

Среди парижских учеников Виотти были Жан-Батист Картье (1765–1841), вошедший в историю как автор методического трактата «Искусство скрипки» (1800)¹², Поль Олдей (1763–1835), многократно выступавший на сцене Concert Spirituel, Пьер-Жан Ваше (1772–1819) и Луи-Жульен де Лябар (1772–?).

Всеевропейской славой пользовался любимый ученик Виотти – Пьер Роде (1774–1830), которому он доверил исполнение Третьего A-dur, Тринадцатого A-dur, Четырнадцатого a-moll, Семнадцатого d-moll, Восемнадцатого e-moll концертов¹³. Красота последнего сочинения

вернулся в Лондон и спустя год, разбитый постигшими его неудачами, скончался в доме своей покровительницы Каролины Чиннери.

¹¹ Людвиг Вильгельм Теппер де Фергюсон – композитор польского происхождения. Он жил в Санкт-Петербурге с 1797 по 1819 годы и был известен более как учитель музыки, нежели как композитор и исполнитель. Под его руководством обучались музыке члены великокняжеской фамилии, а с 1816 по 1819 годы он преподавал музыку и хоровое пение в Императорском лицее в Царском селе.

¹² «Искусство скрипки, или Коллекция избранных сонат итальянской, французской и немецкой школ, предваряемая кратким курсом принципов этого инструмента» (L'Art du Violon ou Collection choisies dans les Sonates des Écoles Itallienne, Française et Allemande, précédée d'un abrégé de principes pour cet Instrument) Картье посвятил Парижской консерватории. В работе представлен ряд сочинений, некоторые из которых он спас от забвения. Картье никогда не работал в стенах консерватории, но имел обширную частную педагогическую практику, воспитав не одно поколение превосходных скрипачей.

¹³ В знак высокого уважения и благодарности Виотти Роде посвятил ему свой Первый скрипичный концерт d-moll op. 3 (1794).

Старинная музыка

была особенно отмечена слушателями на его премьере: «Исполнитель и автор в равной степени разделили триумф, которые устроила им публика, выразив желание услышать его в следующих трех концертах», – писал Ф. Фетис [15, 283].

Возвышенно-героический, полный благородства и патетики стиль игры своего учителя Роде окрасил собственным сентиментально-лирическим чувством. Не случайно современники даже прозвали его «Корреджо скрипки» («Corrége du violon») [15, 3], сравнивая с творчеством итальянского живописца периода Возрождения – Антониа да Корреджо (1489–1534), полотна которого привлекают изяществом линий, утонченностью и чувственностью.

Виотти оказывал поддержку не только собственным ученикам, но и другим молодым талантливым исполнителям в осуществлении сольной карьеры. В 1788 году в стенах учрежденного «Театра Месье» он провел серию инструментальных концертов, где с успехом проявили себя ведущие скрипачи театрального оркестра, среди которых были ученики Роде и Олдей, а также последователи – П. Байо (1771–1842) и Р. Крейцер (1766–1831), которые, без сомнения, пользовались наставлениями великого скрипача. Спустя несколько лет все эти музыканты станут первыми профессорами Парижской консерватории и своими достижениями прославят французскую школу скрипичной игры.

В Лондоне у Виотти занимался первоклассный испанский виртуоз Филипп Либон (1775–1838), чья игра восхищала элегантностью, обаянием и изяществом [16, 137], а также завоевавший европейское признание Николас Мори (1796–1839), который в 1813 году стал одним из основателей Лондонского филармонического общества¹⁴.

¹⁴ Из переписки Виотти и Маргарет Чиннери недавно стало известно об еще одном лондонском ученике – Чарльзе Гайнемере, который был шурином его бывшего ученика и друга П. Байо. Виотти давал неформальные уроки некоторым членам

Старинная музыка

Исполнительские традиции Виотти постепенно распространялись по всей Европе. Во франко-бельгийскую скрипичную школу их перенес другой лондонский ученик – Андре Роберхтс (1797–1860), у которого впоследствии совершенствовал свое мастерство Шарль де Берио (1802–1870)¹⁵, прославленный скрипач, композитор и педагог, автор знаменитых методических трудов («*Méthode de violon*», 1858 и «*École transcendante de violon*», 1867).

Даже будучи в очередном политическом изгнании в Шенфельдце Виотти не бросает педагогику и дает уроки приезжающим к нему музыкантам, среди которых известный чешский скрипач, будущий профессор Пражской консерватории – Фридрих Вильгельм Пиксис (1785–1842). Возможно, именно в этот период Виотти попытался обобщить свои достижения в педагогике, взявшись за создание методического пособия. Байо отмечал, что «дидактический трактат написан Виотти в том настоящем духе, тем утонченным чувством и глубиной, которые для него характерны, а обилие сочиненных им примеров будут, без сомнения, представлять большой интерес» [4, 2].

Отрывки этой «Методики» сохранились до наших дней в виде факсимиле, но уже по ним мы можем иметь некоторое представление о его важнейших педагогических установках: развивая мышление, интонационную чуткость и тембральную восприимчивость, Виотти ставил перед учеником более перспективные задачи, подготавливая, таким

высшего аристократического общества, самый известный из которых Адольф Фредерик герцог Кембриджский, седьмой сын Георга III. Он занимался также с Альбертиной де Сталь, дочерью мадам де Сталь [23, 3].

¹⁵ В дальнейшем ярчайшими представителями франко-бельгийской скрипичной школы были Юбер Леонар (1819–1890), Ламбер Массар (1811–1902), Анри Марто (1874–1934), Эжен Изаи (1858–1931) и другие. Прославленный ученик Шарля де Берио в Брюссельской консерватории – Анри Вьётан (1820–1881).

Старинная музыка

образом, почву для развития интерпретаторского направления в скрипичном искусстве¹⁶.

Наиболее масштабно исполнительские принципы Виотти нашли воплощение в инструктивно-художественных сочинениях (этюдах и каприсах) его ближайших последователей – Роде, Крейцера и Байо. В их совместном труде – «Méthode de violon» (1802) Парижской консерватории были не только систематизированы лучшие достижения итальянской, немецкой и французской скрипичных традиций, но и красочно сформулированы передовые эстетические воззрения авторов: «Этот инструмент, созданный природой, чтобы царствовать на концертах и подчиняться требованиям гения, в руках больших мастеров приобрел самый разный характер, который они пожелали ему придать. Простой и мелодичный под пальцами Корелли; гармоничный, нежный, полный грации под смычком Тартини; приятный и чистый у Гавинье; грандиозный и величавый у Пуньяни; полный огня, смелости, патетический, великий – в руках Виотти он достиг совершенства, чтобы выразить страсти с энергией и с тем благородством, которые обеспечивают ему место, им занимаемое, и объясняют власть, которую он имел над душой» [5, 2].

Консерваторская «Методика» была направлена не только на овладение профессиональными навыками, но и на воспитание яркого художника-интерпретатора: «Великий скрипач – это великий человек; он может возбуждать и успокаивать бури страстей. Без длительной учебы и особенно без искры гения великого скрипача никогда не получится», – писал К.Ф.Д. Шубарт [3, 271]. Важнейшими качествами,

¹⁶ Спустя год Ф. Абенек, которому мадам Чиннери вручила манускрипты, включил в свою работу «Теоретическая и практическая скрипичная методика» факсимиле методики Виотти (Habeneck F. Méthode théorique et pratique de violon. Paris, 1835). В XX веке фрагменты методики Виотти вошли в работу М. Паншерля «Страницы из истории скрипки» (Pincherle M. Feuilletts d'Histoire du Violon. Paris, 1927).

Старинная музыка

которыми должен обладать музыкант, были названы природный *гений*, *безупречный вкус* и *выразительность* исполнения, преобладающие над технически безукоризненной игрой.

На методических пособиях Байо, Крейцера, Роде воспитывались несколько поколений скрипачей-артистов XIX века. Во многом благодаря однородности и гармоничности методов воспитания консерваторский оркестр быстро завоевал европейское признание. Бетховен в своем письме к барону Тримонту в 1809 году писал: «Я хотел бы услышать симфонии Моцарта в Париже; мне сказали, что их лучше всего играют в Консерватории, чем где-нибудь еще» [17, 433]. Чуть ранее, в 1807 и 1808 годах, в исполнении этого коллектива уже прозвучала Первая симфония Бетховена, а также состоялись парижские премьеры некоторых других его сочинений [17, 433].

Оркестр Парижской консерватории стал основой созданного в 1828 году знаменитого симфонического объединения педагогов и студентов – «Концертного общества Консерватории» («Société des concerts du Conservatoire», 1828–1967), которое возглавил скрипач и дирижер Франсуа Абенек (1781–1849)¹⁷.

Традиции Виотти, нашедшие благодатную почву во французской скрипичной культуре, были приняты и ярко интерпретированы представителями других национальных музыкальных культур. Французский скрипичный концерт с его основными закономерностями, связанными с общим строением формы и принципами сольно-виртуозной игры, стал своего рода отправной точкой для развития инструментального концерта в XIX веке.

¹⁷ Франсуа Абенек – ученик П. Байо. На протяжении 1825–1848 годов он занимал должность профессора Парижской консерватории по классу скрипки. В числе его учеников – Жан Дельфен Аляр (1815–1888), Эдуар Лало (1823–1892) и Юбер Леонар (1819–1890). Абенеку принадлежит методический труд «Méthode théorique et pratique de violon» (1835).

Старинная музыка

Как «индивидуальную продвинутую интерпретацию концепции Виотти» представляет Скрипичный концерт ор. 61 Л. ван Бетховена американский исследователь Ч. Уайт: величественный характер первой части, которая скорее воспринимается как марш лирического характера, широкие певучие пассажи, простая медленная часть с выразительной орнаментикой – все это завоевания концертов Виотти [21, 213].

На присутствие традиций Виотти в скрипичных сочинениях Бетховена акцентирует внимание Б. Шварц, обнаруживая точки соприкосновения в стилистике и исполнительских приемах [17, 443]. Л.В. Кириллина отмечает в творчестве венского мастера влияние «французской экспрессивной манеры игры»: «Практически все его сольные скрипичные сонаты рассчитаны на виртуозов нового поколения, с которыми он был знаком и чьей игрой восхищался (Дж.П. Бриджтауэра, Р. Крейцера, П. Рода, П. Байо)» [3, 270].

Принципы Виотти укоренились в немецком скрипичном искусстве. Л. Шпор (1784–1859), испытав в молодости сильнейшее впечатление от игры прославленного скрипача, во многом следовал его канонам. Свои первые скрипичные концерты он создавал именно по модели его сочинений [19, 77]. В них тот же драматически-возвышенный характер основных тем, не лишенных теплых лирических чувств, те же классические элементы скрипичной техники, гармоничное сочетание моторных и кантиленных разделов.

Творчество представителей французской классической скрипичной школы высоко ценил Н. Паганини (1782–1840), регулярно включая сочинения Виотти, Крейцера и Роде в свой гастрольный репертуар. Т.В. Берфорд заключает, что «в своем творчестве Паганини развивал французскую модель скрипичного концерта» [1, 166; 176].

Старинная музыка

Как новую ступень развития принципов Виотти можно рассматривать скрипичный концерт e-moll op. 64 Ф. Мендельсона (1809–1847) – «самый совершенный пример перенесения концепции скрипичных концертов Виотти на романтический язык» [21, 216]. Здесь слышны отголоски сентиментально-лирических настроений любимого ученика Виотти – Роде, с искусством которого Мендельсон был знаком с раннего детства. Немалое значение имеет и творческое сотрудничество композитора со скрипачом Ф. Давидом (1810–1873)¹⁸, учеником Шпора.

Идеи концертного творчества Виотти прослеживаются в скрипичных произведениях второй половины XIX и даже XX веков. В первую очередь, это сказывается в опоре на кантиленность, которая проникает в самые сложные виртуозные разделы, наполняя певучестью всю фактуру сочинения. Стремление к экспрессивности и масштабности выражения приводит к использованию богатых тембральных ресурсов инструмента, поиску новых средств выразительности. Примером могут служить известные скрипичные концерты таких композиторов как А. Вьётан (1820–1881), Г. Венявский (1835–1880), Э. Лало (1823–1892), А. Дворжак (1841–1904), П.И. Чайковский (1840–1893), А.К. Глазунов (1865–1936), Я. Сибелиус (1865–1957), а также С.С. Прокофьев (1891–1953), Д.Д. Шостакович (1906–1975), А.И. Хачатурян (1903–1978).

Сочинения Виотти, на протяжении нескольких десятилетий пользовавшиеся невероятной популярностью у публики, во второй половине XIX века были прочно забыты. Воскрешению знаменитого Двадцать второго концерта a-moll способствовал крупнейший австрийско-

¹⁸ Фердинанд Давид был учеником Л. Шпора. Работая в стенах Лейпцигской консерватории, он воспитал целую плеяду прекрасных скрипачей, среди которых Август Вильгельми, Вольдемар Баргиль, Никодим Бернацкий, Вильгельм Йозеф фон Вазилевски, Йозеф Иоахим, Рафал Машковский, Юхан Свенсен, Фридрих Хегар, Энгельберт Рёнтген, Франц Вольфарт, Роберт Хекман и другие.

Старинная музыка

венгерский скрипач Й. Иоахим (1831–1907), включая его в программы своих европейских гастролей. Очевидно, немалую роль в этом сыграл И. Брамс (1833–1897). В письме 1878 года к Кларе Шуман он с большой теплотой отзывался об этом концерте Виотти: «Это изумительное сочинение, показывающее замечательную свободу замысла; оно звучит так, как будто бы он [Виотти – П.П.] импровизирует, а все детали задуманы и выполнены мастерски» [9].

Концерты Виотти высоко ценил выдающийся скрипичный педагог Л. Ауэр (1845–1930), в классе которого они стали неотъемлемой частью репертуара. Пристальное внимание к ним «отца русской скрипичной школы» становится вполне обоснованным, если учесть, что его исполнительская родословная восходит через Й. Иоахима, Й. Бёма (1795–1876) и П. Роде к традициям стиля игры Виотти. В классе Ауэра обучались такие выдающиеся скрипачи XX века, как Я. Хейфец (1901–1983), М. Полякин (1895–1941), Е. Цимбалист (1889–1985) и другие, на протяжении десятилетий по всему миру прославлявшие русскую скрипичную школу.

Таким образом, Виотти выступает не только как родоначальник французской скрипичной школы рубежа XVIII–XIX веков, но и как основоположник всего современного европейского скрипичного искусства в целом. Не случайно в наши дни личность Виотти вызывает все бóльший интерес ученых. В последние десятилетия появился на свет ряд превосходных исследований, посвященных его жизни и творческой деятельности. Среди них отметим работы Ч. Уайт [21], Д. Им [23], В. Листера [13], М.-Т. Деллаборры [8]. Все чаще звучат инструментальные сочинения музыканта. Концерт № 22 a-moll в XX веке исполняли такие известные скрипачи как Э. Изай, Ф. Крейслер, И. Стерн, А. Грюмьо, И. Менухин, Д. Ойстрах, И. Перлман. Знаменательным событием стал выпуск в 2005 году в Италии фирмой Dinamic альбома с записью

Старинная музыка

всех двадцати девяти концертов Виотти, которые исполнил известный итальянский скрипач-виртуоз Франко Меццена (1953) в сопровождении камерных оркестров «Symphonia Perusina» и «Milano Classica».

В скрипичном педагогическом репертуаре прочно заняли место концерты Виотти № 22 a-moll и № 23 G-dur. Возможно, на волне подъема интереса к творчеству величайшего скрипача в отечественной концертной практике «оживут» и другие сочинения итальянского мастера, выступив не только как ценный материал для освоения важнейших исполнительских навыков, но и как свежий источник новых идей, прекрасных чувств, душевной гармонии, жизнерадостности, сердечного обаяния и тепла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берфорд Т.В. Николо Паганини: Стилиевые истоки творчества. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2010.
2. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / под ред. М.В. Иванова-Борецкого, пер. с нем. В.В. Микошо. М.: Музгиз, 1934.
3. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М: Издательский дом «Композитор», 2007.
4. Baillot P. L'Art de Violon. Nouvelle Méthode. Paris: L'imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834.
5. Baillot P., Rode P., Kreutzer R. Méthode du violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, Membres du Consevatoire de Musique [Rédigée par Citoyen Baillot]. Paris: Au Magasin de Musique, 1802.
6. Baird O. Pugnani and Viotti's European tour: new materials from the memoirs of Ludwig-Wilhelm Tepper de Ferguson [Electronic source] // The Musical Times, Vol. 155, № 1926, 2014. P. 95–98. URL: <https://www.jstor.org/stable/24615707>.

Старинная музыка

7. *Cotte R.J.V.* Baron, Bagge de [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761>.
8. *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. Palermo: L'Epos, 2006.
9. *Einstein A.G.-B.* Preface to: Viotti. Violin Concerto № 22, a-moll. London, 1939.
10. *Fetis F.-J.* Viotti, Giovanni Battista // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Bruxelles, 1844.
11. *Fetis F.-J.* Rode, Pierre // Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 7. Paris: Firmin Didot Frères, 1875.
12. *Hardy J.* Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766–1789. Paris: Librairie Fischbacher, 1910.
13. *Lister W.* Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.
14. *Mell A.* Lolli, Antonio [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. Vol. 15. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016891>.
15. *Pougin A.* Notice sur Rode. Paris: Pottier de Lalaine, 1874.
16. *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. Paris: Mayence; Les Fils de B. Schott, 1888.
17. *Schwarz B.* Beethoven and the French violin school [Electronic resource] // The Musical Quarterly. Vol. 44, No. 4, 1958. P. 431–447. URL: <https://www.jstor.org/stable/740706?seq=1>.

Старинная музыка

18. *Schwarz B.* Pugnani, Gaetano [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=pugnani&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.
19. *Spoehr L.* Autobiography. London: Reeves & Turner, 1978.
20. *Stowell R.* Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
21. *White E.Ch.* Giovanni Battista Viotti and his violin concertos: diss. PhD. Princeton University, 1957.
22. *White E.Ch.* Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos [Electronic source] // *Fontes Artis Musicae*, Vol. 20, No. 3, 1973. P. 111–124. URL: <https://www.jstor.org/stable/23506743>.
23. *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.

REFERENCES

1. *Berford T.V.* Nikolo Paganini: Stilevye istoki tvorchestva [Nicolo Paganini: The style sources of creativity]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova [Publishing House named after N.I. Novikov], 2010.
2. *Byuken E.* Muzyka epohi rokoko i klassicizma / pod red. M.V. Ivanova-Boreckogo, per. s nem. V.V. Mikosho [Music of the era of Rococo and Classicism / ed. by M.V. Ivanov-Boretsky, trans. by V.V. Mikosho]. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1934.
3. *Kirillina L.V.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. III. Poetika i stilistika [Classical style in the music of the 18th – early 19th centuries. Part III. Poetics and stylistics]. Moscow: Izdatel'skiy dom «Kompozitor» [Composer Publishing House], 2007.
4. *Baillot P.* L'Art de Violon. Nouvelle Méthode. Paris: L'imprimerie du Conservatoire de Musique, 1834.

Старинная музыка

5. *Baillot P., Rode P., Kreutzer R.* Méthode du violon par les Citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique [Rédigée par Citoyen Baillot]. Paris: Au Magasin de Musique, 1802.
6. *Baird O.* Pugnani and Viotti's European tour: new materials from the memoirs of Ludwig-Wilhelm Tepper de Ferguson [Electronic source] // *The Musical Times*, Vol. 155, № 1926, 2014. P. 95–98. URL: <https://www.jstor.org/stable/24615707>.
7. *Cotte R.J.V.* Baron, Bagge de [Electronic source] // *Grove Music Online*. Oxford, 2001. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001761>.
8. *Dellaborra M.-T.* Giovanni Battista Viotti. Palermo: L'Epos, 2006.
9. *Einstein A.G.-B.* Preface to: Viotti. Violin Concerto № 22, a-moll. London, 1939.
10. *Fetis F.-J.* Viotti, Giovanni Battista // *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles, 1844.
11. *Fetis F.-J.* Rode, Pierre // *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Vol. 7. Paris: Firmin Didot Frères, 1875.
12. *Hardy J.* Rodolphe Kreutzer. Sa jeunesse à Versailles, 1766–1789. Paris: Librairie Fischbacher, 1910.
13. *Lister W.* Amico: the life of Giovanni Battista Viotti. Oxford: Oxford University Press, 2009.
14. *Mell A.* Lolli, Antonio [Electronic source] // *Grove Music Online*. Oxford, 2001. Vol. 15. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016891>.
15. *Pougin A.* Notice sur Rode. Paris: Pottier de Lalaine, 1874.

Старинная музыка

16. *Pougin A.* Viotti et L'Ecole moderne de Violon. Paris: Mayence; Les Fils de B. Schott, 1888.

17. *Schwarz B.* Beethoven and the French violin school [Electronic source] // The Musical Quarterly. Vol. 44, No. 4, 1958. P. 431–447. URL: <https://www.jstor.org/stable/740706?seq=1>.

18. *Schwarz B.* Pugnani, Gaetano [Electronic source] // Grove Music Online. Oxford, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=pugnani&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>.

19. *Spohr L.* Autobiography. London: Reeves & Turner, 1978.

20. *Stowell R.* Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

21. *White E.Ch.* Giovanni Battista Viotti and his violin concertos: diss. PhD. Princeton University, 1957.

22. *White E.Ch.* Toward a more accurate Chronology of Viotti's Violin Concertos [Electronic source] // Fontes Artis Musicae, Vol. 20, No. 3, 1973. P. 111–124. URL: <https://www.jstor.org/stable/23506743>.

23. *Yim D.* Viotti and the Chinnerys: A Relationship Charted Through Letters. Aldershot, Hants: Ashgate Publishing Limited, 2004.



В связи с юбилейным годом Дж.Б. Виотти в 4 номере журнала «Современные проблемы музыкознания» планируется публикация статьи П.Б. Подмазовой, посвященной малоизвестным фактам биографии скрипача



Юлия Петровна Медведева

**«КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ» В МУЗЫКЕ
РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Во II веке до н.э. Великий шелковый путь соединил Китай и Средиземноморье. С этого момента начались контакты между Европой и Поднебесной, которые, то прерываясь на время, то возникая вновь, заложили первые камни в фундамент будущего диалога Запада и Дальнего Востока. Впоследствии, на рубеже XIII–XIV веков, европейцы познакомились с Китаем благодаря «Книге чудес света» Марко Поло. Интригующие и во многом фантастические описания далекого государства надолго обеспечили Китаю репутацию «страны чудес». В XVI веке в нее прибыли первые португальские и испанские купцы и миссионеры, вскоре опубликовавшие более достоверные книги о Китае: Г. да Круш, Б. де Эскаланте, М. де Рада, Х. де Мендоса. К началу XVII века в Европе были изданы дневники иезуита М. Риччи, прожившего в Поднебесной около 30 лет. Они стали основой европейского китаеведения.

С середины XVII века под влиянием установившихся торговых и религиозных контактов между Европой и Азией в обществе возникает отчетливый интерес к Китаю. Вскоре он перерастает в моду, отразившись в архитектуре и декоративном убранстве дворцов и парков, а также в полотнах Франсуа Буше. «Китайские» беседки, павильоны и кабинеты, статуэтки, фарфор и чайные традиции захватывают всю Ев-

История музыки

ропу. Так, в искусстве конца XVII – начала XVIII века впервые возникает «китайский стиль» или шинуазри (*chinoiserie*, в дословном переводе – «китайщина») – одно из наиболее популярных направлений ориентализма. Основными его приметам стало использование мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Шинуазри явился художественной реакцией на начавшуюся экспансию Европы на Восток. Как указывают исследователи, он не только стал «выражением европейского взгляда на Китай» [12, 7], но и воплощением западного колониализма и его «покровительственного отношения завоевателей к побежденным» [14, 6]. Как бы то ни было, современное российское искусствоведение считает шинуазри «первым развивающимся поныне интернациональным стилем или стилевой надстройкой, визуализирующей в искусстве диалог культур» [7, 332].

В музыке XVII–XVIII веков Китай выступал как полусказочная далекая страна и почти не имел реальных этнографических примет. Характерный пример этому – «Королева фей» Г. Перселла, где в финале обитателями райского сада оказываются Китаец и Китайка. Ряд произведений музыкального шинуазри продолжают оперы А. Вивальди, А. Хассе, К.В. Глюка, Б. Галуппи, Ж.Ф. Рамо, Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы и т.д.

Новая волна «китайской моды» нахлынула на Европу на рубеже XIX–XX столетий. В работах Н.Я. Данилевского и О. Шпенглера был провозглашен кризис европейской цивилизации, и в попытке найти новую опору взгляды устремились на Восток. Как пишет В.Д. Конен, на рубеже веков, «выражаясь фигурально, рухнула “китайская стена”, отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. “Европоцентристский” подход к искусству оказался несостоятельным и несовременным» [5, 45].

История музыки

Интерес к экзотике усилился после Всемирных выставок. Начиная с 1867 года на них появились павильоны искусства отдельных стран, в том числе, в американском, турецком, китайском, японском, русском стиле. На парижской выставке 1878 года была построена так называемая «Улица Наций», представившая публике архитектуру не только европейских стран, но и Америки, Азии, Африки, а в 1889-м европейцы впервые услышали звучание индонезийского гамелана.

Романтическому ориентальному мифу в эту эпоху задается новое географическое направление: в Юго-Восточную Азию. Во многом это было вызвано открытием в середине XIX века китайских портов, а затем и Японии для активной торговли с Европой. Интерес вызывает теперь и культура других стран этого региона: Монголии, Кореи, Индонезии. В отличие от Ближнего Востока и стран Магриба, вдохновлявших экзотизм романтиков, Дальний Восток, в силу своей территориальной и культурной отдаленности, приобретает в сознании европейцев особую окраску и кажется носителем вековой мудрости и безмятежной гармонии. Одним из важнейших «центров притяжения» становится Китай – далекая загадочная страна, огромная Поднебесная империя, колыбель конфуцианства. Кажется, что Китай способен дать ответ на многие неразрешимые вопросы Европы.

Н. Гумилев пишет:

Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай...¹

...И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,
Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае
На пагоде пестрой... висит и приветно звенит,
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи².

¹ Н. Гумилев «Путешествие в Китай» (1910).

² Н. Гумилев «Я верил, я думал» (1911).

История музыки

Наряду с другими искусствами, музыка конца XIX – начала XX века оказывается захвачена новой волной шинуазри. Ниже приводится хронограф, включивший наиболее значительные музыкальные произведения рубежа столетий, связанные с его идеями и стилистикой:

- 1881 – К. Дебюсси. «Китайский рондель» L. 17 для голоса и фортепиано
1892 – П.И. Чайковский. «Китайский танец (чай)» из балета «Щелкунчик» ор. 71, либретто Мариуса Петипа по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана «Щелкунчик и мышинный король», хореография Л. Иванова и М. Петипа
1903 – К. Дебюсси. «Пагоды» (№1 из цикла «Эстампы» L. 100) для фортепиано
1905 – Ф. Бузони. «Турандот» ор. 41 (BV 248), сюита для оркестра
1908 – М. Равель. «Дурнушка – императрица пагод» из цикла детских пьес «Моя матушка-гусыня» М. 60 для фортепиано в четыре руки³
1908 – А. Руссель. «Две китайские поэмы» ор. 12 для голоса и фортепиано на текст А.-П. Роше по английскому переводу Г.А. Джайлза стихотворений неизвестного поэта и Ми Фэя
1910 – Ф. Крейслер. «Китайский тамбурин» ор. 3 для скрипки и фортепиано
1910 – М. де Фалья. «Chinoiserie» из цикла «Три мелодии» IMF 7 на стихи Т. Готье для голоса и фортепиано
1912 – Г. Малер. «Песнь о Земле», симфония для тенора, альты (или баритона) и оркестра на стихи китайских поэтов эпохи Тан в переводе Х. Бетге
1914 – И.Ф. Стравинский. Опера «Соловей», либретто С. Митусова на сюжет сказки Х.К. Андерсена
1914 – А. Веберн. «Одинокая» на стихи Ван Сен-Ю в переводе Х. Бетге из цикла «Четыре песни» ор. 13 для сопрано и камерного оркестра
1917 – Ф. Бузони. Опера «Турандот» BV 273, либретто Ф. Бузони по пьесе К. Гоцци
1917 – А. Веберн. «Таинственная флейта» на стихи Ли Тай-Бо в переводе Х. Бетге из цикла «Четыре песни» ор. 12 для голоса и фортепиано
1917 – А. Веберн. «На чужбине» на стихи Ли Тай-Бо в переводе Х. Бетге из цикла «Четыре песни» ор. 13 для сопрано и камерного оркестра
1918 – Б. Мартину. «Таинственные ночи» Н. 119 на стихи китайских поэтов в переводе Х. Бетге для голоса и оркестра
1919 – Б. Барток. Балет «Чудесный мандарин», сценарий М. Лендьела, хореография Х. Штробаха
1926 – Дж. Пуччини. Опера «Турандот» SC 91, либретто Дж. Адами и Р. Симони

³ Оркестровый вариант этой пьесы представлен также в балетной версии цикла (М. 62) 1911–12 года.

История музыки

1927 – Р. Штраус. «Дары любви» из цикла «Восточные напевы» на стихи из «Китайской флейты» Х. Бетге

1927 – А. Руссель. Две китайские поэмы ор. 35 на текст А.-П. Роше по английскому переводу Г.А. Джайлза стихотворений Ли Хи и Цянь Ци

1932 – А. Руссель. Две китайские поэмы ор.47 на текст А.-П. Роше по английскому переводу Г.А. Джайлза стихотворений Ий Ли и Хуан Фурана

На протяжении нескольких десятилетий понимание и отражение китайского в музыке претерпело значительную эволюцию.

Первая фаза этого процесса тесно связана с романтической традицией. Китай в ее русле полностью укладывается в созданный романтиками ориентальный миф и выступает как воплощение далекого и упоительно-прекрасного мира. Так, Хуан Мэй отмечает крайнюю условность и фантазийность изображения Китая русской культурой рубежа XIX–XX веков. Говоря о специфических образах «Путешествия в Китай» Н. Гумилева (1909), она замечает: «Может быть, русские читатели без труда чувствуют здесь восточный колорит, но с точки зрения китайцев, они не представляют собой типичный образ Китая» [11, 502]. Европейские композиторы тоже не стремятся к этнографической точности, их прежде всего интересует создание изысканного колорита далекой страны, и Китай нередко изображается как обобщенно понимаемый Восток. Не случайно Ф. Бузони в своей оркестровой сюите «Турандот» (1905), навеянной сказкой о китайской принцессе, в качестве тем-цитат использует, наряду с китайскими, персидские, турецкие и индийские темы.

Для воплощения квази-китайских (а по сути – просто восточных) образов на этом этапе композиторами используются нарочито необычные звучания – в частности, контраст очень высокого и низкого регистра в оркестре: сочетание флейты и фагота у П.И. Чайковского в «Китайском танце» из балета «Щелкунчик» (1892). О точном следовании модели в таких случаях говорить не приходится, перед нами образец

История музыки

обобщенного музыкального ориентализма. Он вызывает параллели с романтическим музыкальным изображением других экзотических стран: Испании (танец поло из антракта к IV действию «Кармен» Ж. Бизе) или арабского Востока (тема Царевича из «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова). В каждом из этих случаев композиторы создают восточный колорит при помощи выходящей мелодии в верхнем регистре в сочетании с глубокими «низами».

Интересно, что в балете Чайковского воскрешается давняя музыкально-театральная традиция, берущая свое начало в XVIII столетии: Китай как бы наряжен в одежды «галантного века», когда шинуазри переживал первый период своего взлета в европейском искусстве. Многочисленные «китайские» гостиные, павильоны, беседки оформлялись тогда в стилистике рококо. Среди китайских товаров одним из самых популярных стал чай, активные поставки которого в Европу начались в XVII веке. Вместе с этим напитком европейцы заимствовали и традиции чаепития, которые долго ассоциировались с экзотикой (вспомним Чайный павильон в парке Сан-Суси в Потсдаме, при входе в который публику ожидают золоченые фигурки китайцев, пьющих традиционный напиток). Мода на китайские кабинеты, фарфор и чайные столики проникает и на музыкально-театральную сцену XVIII столетия. Так, в опере К.В. Глюка «Китаянки» героини сидят за чайным столиком, и декоративное оформление этой сцены, с лакированными панелями, китайскими вазами и фарфором, по свидетельству К. Диттерсдорфа, вызвало у публики небывалый энтузиазм [13, 90]. Таким образом, Чайковский, в своем балетном царстве сластей оживляющий разные лакомства, не просто естественным образом ассоциирует чай с Китаем, но и опирается при этом на музыкально-театральную традицию рококо. А

История музыки

звуковой колорит «Китайского танца» имеет намеренно «игрушечный», изящный и изысканный характер, напоминая не столько о самом Китае, сколько о камерной музыке «галантного века».

Единственная явная отсылка к Китаю в этом танце – тембр флейты. Бамбуковая флейта сяо (箫) появилась более двух тысяч лет назад и с давних времен считалась символом Китая. Недаром популярный на рубеже XIX–XX веков сборник переводов старинной китайской поэзии, сделанных Хансом Бетге, был назван «Китайская флейта». Разумеется, в музыке Чайковского не ставится задача стилизовать звучание национального инструмента: публике предъявляется одна из мифологем ориентализма, связанная с восприятием европейцами культуры Поднебесной.

Образцы шинуазри с возвращением к традициям рококо можно видеть и в других произведениях западноевропейской музыки рубежа XIX–XX столетий. Так, в пьесе М. Равеля «Дурнушка – императрица пагод» из цикла «Моя матушка-гусыня» (1908) автор изображает сценку из сказки французской писательницы М.К. д'Онуа «Зеленая змея»: принцесса Дорагли попадает в волшебный мир садов и сверкающих фонтанов, где ее встречают его чудесные жители: пятьдесят маленьких китайских куколок и их король, невестой которого она становится. М.К. д'Онуа рисует игрушечный идеальный мир в духе рококо. Равель, откликаясь на ее замысел, создает пьесу, в которой явственно угадывается музыкальный прообраз: миниатюры французских клавесинистов. В основной теме «Императрицы пагод» узкий диапазон звучания, компактность фактуры, темброво-артикуляционная «звончатость», трели и мелкие украшения указывают на стилизацию клавесинных звучаний композиторов рококо.

История музыки

Наряду с опорой на романтические традиции и «играми в ретро», шинуазри рубежа XIX–XX веков приобретает и новые черты. Они возникают под влиянием модерна – главного стиля этой эпохи. Его представители далеко раздвигают границы контактов европейской культуры; в поле зрения художников и деятелей декоративно-прикладного искусства попадают Япония, Китай, Монголия, Корея, Индонезия и т.д. В парижских магазинах известного коммерсанта С. Бинга, ориентированных на искусство модерна, наряду с произведениями крупнейших мастеров этого стиля – А. Тулуз-Лотрека, Р. Лалика, П. Боннара и других – продаются товары из Китая и Японии, а на дверях одного из этих заведений написано «La Porte Chinoise» («Китайские врата»⁴).

Изысканная красота, причудливость и загадочность Китая манят к себе представителей модерна:

...Хочу я в китайские рощи,
хочу китайско влюбиться,
там легче всего и проще
мне сон китайский приснится.
Может,
желтый и темный вельможа
мой сон, шелестя, озвучит
и в шелковых ширмах ложа
китайским тайнам научит?
Тайным
тайнам тутовых ягод,
перламутровой мути,
драконов, пунцовых пагод
и потайной моей сути⁵.

⁴ «Китайские врата» Чжунхуамэнь (中华门) – самые большие городские ворота в Китае, построены в эпоху Мин (XIV в.). Они открывали вход в город-крепость Нанкин – древнюю столицу Поднебесной.

⁵ М. Павликовская-Ясножевская (1891–1945). Chinoiserie (Пер. с польского А. Эппеля).

История музыки

Китай становится идеальным, почти утрированным воплощением красоты, приобретшей теперь самодовлеющее значение («Красота – вот наша религия!» – вдохновенно утверждает М. Врубель). Особую роль в искусстве модерна получает орнамент, который становится не только приемом, но и объектом изображения.

В романсе К. Дебюсси «Китайский рондель» (1881) орнамент – основа музыкальной ткани. Его сложные, причудливые изгибы в полной мере отвечают эстетике модерна и при этом имеют ярко выраженный восточный колорит. Обратим внимание, что прихотливо выющаяся мелодия скорее ассоциируется со сложными цветистыми орнаментами арабского Востока, чем с настоящей китайской музыкой или китайским искусством. Более того, при слушании этого романса возникает явная параллель с музыкой, воплощающей другой, не менее экзотический, но вовсе не китайский мир: с темой Шемаханской царицы из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (примеры 1 и 2) [15, 21], [17, 1].

Пример 1. К. Дебюсси Китайский рондель

The image shows a musical score for the song 'Le Jardin sous la pluie' (The Garden in the Rain) by Claude Debussy. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Russian and French, and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The score is written in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/4 time signature. The vocal line features a melodic line with a wavy, ornate quality, characteristic of Debussy's style. The piano accompaniment is dense and textured, with many chords and arpeggiated figures.

История музыки

Пример 2. Н.А. Римский-Корсаков. Золотой петушок.
Песня Шемаханской царицы

The image displays a musical score for the song 'The Golden Rooster' by Rimsky-Korsakov. It is divided into two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system shows the vocal line (Голос) and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Отвѣть мнѣ,' and 'douce' above it. The piano accompaniment includes markings such as 'rit. poco', 'rit. molto', and 'dim. poco a poco'.

В орнаменте вокализа-рефрена из романса Дебюсси и в изгибах темы Шемаханской царицы очевидна опора на одни и те же приемы: скрытое двухголосие в мелодии, хроматическое сползание вниз, чередование изящного движения мелкими длительностями и «томных» остановок. Как видим, персонажи этого романса Дебюсси – молодая китаянка и мандарин – не более реальны и достоверны, чем героиня «Золотого петушка», явившаяся, как она заявляет, из «отчизны сказочной мечты».

Интересно, что, в отличие от обобщенно-восточной музыки, текст этого романса, написанный самим Дебюсси, при всей его современной самодовлеющей изысканности, содержит отдельные действительные приметы китайского искусства. Это образы активного мужского начала ян (мандарин) и пассивного женского инь (китаянка), непреклонной стойкости (бамбук), а также рефреном возникающий символ изысканной женской красоты (цветок азалии). Как видим, освоение образного словаря китайской поэзии и живописи в европейском искусстве предшествовало освоению собственно музыкальных явлений.

История музыки

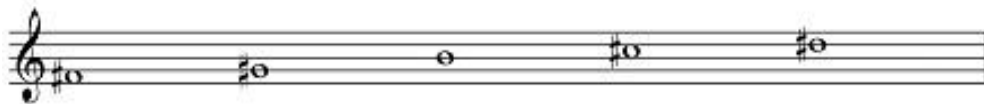
Первыми музыкальными приметам действительно-китайского на рубеже XIX–XX веков становятся пентатонические лады: к ним обращаются, например, К. Дебюсси в «Пагодах» (1903), М. Равель в «Дурнушке – императрице пагод» (1908), Ф. Крейслер в «Китайском тамбурине» (1910) и т.д.

Специфические особенности пентатоники разных народов Юго-Восточной Азии еще не освоены европейцами – отсюда некоторые парадоксальные решения. Так, «Пагоды» Дебюсси были созданы, как известно, под впечатлением от игры яванского гамелана на Всемирной выставке [4, 20]. Но композитор использует в этой пьесе не яванский, а китайский вариант пентатонического лада (см. пример 3) [16, 1]. Для китайской музыки характерно использование ангемитонной (бесполутоновой) разновидности пентатоники – к ней и обращается в своей пьесе Дебюсси (пример 4).

Пример 3. К. Дебюсси. Эстампы. Пагоды



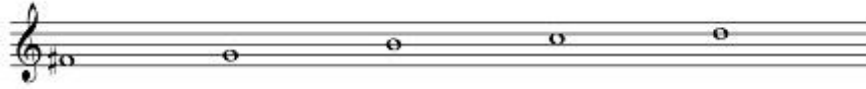
Пример 4. Звукоряд Дебюсси – китайская пентатоника



Для индонезийского гамелана типичны иные звукоряды: это слендро и пелог, звуки которых либо не совпадают с тонами и полутонами, либо создают полутоновую пентатонику [10, 532] (пример 5):

История музыки

Пример 5. Индонезийский пентатонический звукоряд слендро
(по Ю.Н. Холопову)



Как видно из примера 4, пентатонический звукоряд «Пагод» представляет собой ангемитонную пентатонику. В примере 5 для сравнения приведен индонезийский пятиступенный звукоряд, построенный от того же звука *фа-диез*. Очевидно, что три из пяти звуков этих звукорядов не совпадают. Общим для них является лишь опора на трихорд в кварте, являющийся «ладовым архетипом музыки Юго-Восточной Азии» [1, 791].

Таким образом, в своей пьесе Дебюсси, вдохновляясь индонезийской музыкой, обращается к китайскому варианту пентатоники. Этот лад был более привычным для европейского слуха. Известно, что мелодия китайской народной песни «Жасмин» («茉莉花») проникла в Европу еще в XVIII веке. Столетие спустя появились и печатные источники с отдельными образцами песен Поднебесной, китайские музыкальные шкатулки стали деталью европейского быта, а в 1884 году была опубликована книга Й. ван Аальста «Китайская музыка». В то же время музыка яванского гамелана была для европейцев в начале 1900-х годов в новинку. Поэтому китайский лад воспринимается композитором в данном случае как обобщенно-дальневосточный – и большего ему, по-видимому, не требуется.

Быстро развивающиеся контакты Запада и Востока приносят в музыку стремление к все большей точности и достоверности в изображении модели. Обобщенный ориентализм постепенно уходит в прошлое, и Китай приобретает в музыке все более конкретные очертания.

История музыки

Прежде всего, истинно-китайское проникает в музыку через тексты. В 1907 году выходит в свет сборник переводов древнекитайской поэзии – знаменитая «Китайская флейта» Х. Бетге. Тексты из этого сборника дали возможность композиторам находить резонирующие западному сознанию смыслы. Именно с этой целью были использованы стихи поэтов эпохи Тан в «Песне о земле» Г. Малера, в вокальных циклах ор. 12 и ор. 13 А. Веберна, в «Таинственных ночах» Б. Мартину и «Восточных напевах» Р. Штрауса. Интересно, что использование китайской поэзии у композиторов начала XX века все же не приводит в большинстве случаев к стилизации или свободному претворению китайской музыки.

В вокальном цикле Штрауса «Восточные напевы» (1927) песня № 3 «Дары любви» на стихи из «Китайской флейты» Бетге совершенно лишена китайского и даже восточного колорита: она целиком основывается на европейском позднеромантическом стиле, с его лирически наполненной мелодикой, опирающейся на романсовые интонации секунд, терций и секст. В «Таинственной флейте» Веберна из цикла Четыре песни ор. 12 для голоса и фортепиано музыкальная стилистика выдержана в характерной для композитора манере, с декламационной вокальной партией, атональной гармонией и пуантилистической фактурой фортепиано.

Глубокое погружение в философский мир китайской поэзии возникает в «Песне о земле» Г. Малера (1912). Но, несмотря на использование в музыке пентатонического лада, отдельных ангемитонных оборотов и трихордовых попевок (особенно отчетливо слышимых в III части – «О юности»), по содержанию симфония Малера далека от любования образами экзотической культуры. Лирико-философские смыслы старинной китайской поэзии приобретают у Малера вневременной и внациональный характер. Как пишет И.А. Барсова, «это не была дань

История музыки

увлечению Востоком, характерному для европейской культуры начала века. Разве что распространившийся интерес к Востоку помог композитору открыть для себя китайских поэтов – ведь нужная книга часто как бы случайно идет в руки. К китайским поэтам эпохи Тан (VIII в.) композитора привело нечто более глубокое, а именно созвучие мыслей и настроений» [2, 296].

Новое отношение к китайским образам обозначается в «Соловье» И. Стравинского (1914), где заметно расширяется спектр средств для изображения «китайского». Кроме пентатоники, композитор использует также особые тембровые решения: расширенную группу ударных, «ударную» трактовку струнных, арфы, фортепиано.

Работа Стравинского над «Соловьем» была прервана сотрудничеством с Дягилевым и растянулась на шесть лет. I акт написан в Петербурге в 1908–1909 годах, II и III акты – в Париже в 1913–1914 годах, после триумфальных балетов композитора для дягилевской труппы. Показательно данное в статье Н.А. Брагинской сопоставление высказываний автора о звуковом колорите оперы на начальном этапе работы над ней – и потом, когда Стравинский вновь возвращается к ее партитуре. В июне 1909 года в письме к соавтору по либретто С. Митусову композитор пишет: «Дух восточный, я очень рад». Национальная принадлежность этого Востока для автора, очевидно, не важна – и это роднит его и с экзотизмом его учителя, Н.А. Римского-Корсакова, и с традициями русского романтизма в целом. Позже Стравинский конкретизирует свои планы, и в июне 1911 года в письме к А. Бенуа отмечает: «Пикантно до чертиков сочинить такую *Chinoiserie*» [3, 20]. Обратим внимание на то, что композитор обращается в письме к французскому термину «шинуазри», который широко использовался в те годы в Париже, где уже звучали рассмотренные выше произведения Дебюсси и Равеля. Восприимчивый к новому в искусстве, Стравинский и здесь не

История музыки

мог не впитать в себя влияния художественной атмосферы французской столицы.

В результате музыкальный Китай I акта заметно отличается от того, что мы находим во II и III действиях. В начале оперы перед нами условно-изысканный Восток в позднеромантическом ключе. Вокальные реплики Соловья вновь напоминают выющиеся обобщенно-восточные колоратуры «Китайского ронделя» или Шемаханской царицы. И так же, как у Чайковского – главного русского предшественника Стравинского в области шинуазри – для воплощения условного китайского колорита здесь используется флейта: ей поручаются многочисленные соло в I действии.

Во II и III актах тембровая окраска музыки меняется: вперед выходит звучание ударных и резкие, как бы «ударные» приемы у фортепиано, струнных (*pizzicato*), духовых (форшлагги); вместо чарующих тембров флейты и высоких деревянных духовых ярко и агрессивно заявляют о себе солирующие медные. Звучание пентатоники утрачивает свойственный музыке предшественников Стравинского «игрушечный» характер и оказывается агрессивным и «варварским». Церемониальный китайский марш в финале оперы концентрирует в себе новые найденные композитором приемы. Таким образом, в «Соловье» причудливо-изысканный Восток уступает место ритуально-архаическому. Обратим внимание на эту эволюцию. Путь от изысканной красоты к первозданной стихийности, от модерна к экспрессионизму – общий для шинуазри в первые десятилетия XX века. Большую роль в этом переосмыслении китайского начала сыграли драматические события истории.

К концу XIX века экономическое и политическое присутствие иностранцев в Китае все больше усиливается. Неравноправные дого-

История музыки

воры с европейскими странами, усиление безработицы среди беднейших слоев населения, экспансия христианства – все это вызывает в китайском обществе волну протеста. В 1898–1901 годах происходит восстание ихэтуаней («боксерское восстание»), поддержанное императрицей Цыси. Тысячи ихэтуаней при поддержке китайских войск движутся на Пекин, уничтожая иностранцев и китайцев-христиан. Под удар попадают и сотрудники европейских посольств и христианских миссий, и работники КВЖД; поджигаются дома иностранцев и христианские храмы; начинается жестокое истребление сотен людей. В результате в Китай одновременно вторгаются войска восьми европейских государств: России, Германии, Великобритании, Франции, США, Японии, Австро-Венгрии, Италии. Разгорается битва за Пекин, результатом которой стало беспощадное уничтожение «боксеров»-ихэтуаней.

Эти кровавые события имели огромный резонанс в Европе и сообщили китайским образам в искусстве новые смыслы. Романтический взгляд на Поднебесную, изысканность и восточная нега уходят в прошлое. Теперь Китай изображается как дикий, стихийно-необузданный и смертельно опасный. Новый подход к музыкальному воплощению китайского отчетливо заметен в двух наиболее показательных произведениях 1910–20-х годов: «Турандот» Дж. Пуччини и «Чудесном мандарине» Б. Бартока.

В «Турандот» Пуччини (1926) наследница китайского престола – жестокая «принцесса смерти» – противопоставлена чужестранцу Калафу как на уровне сюжета, так и на уровне музыкального материала. Неся смерть, Турандот олицетворяет тайну и опасность Востока. Хор палачей, казнь персидского принца, рассказы министров о жестокостях принцессы, марш 2 картины II акта – все это активизирует варварскую окраску происходящего. Китайские министры Пинг, Панг и Понг,

История музыки

предостерегая Калафа от любви к Турандот, говорят: «Все кости переломают! С живого снимут кожу!» Эти фразы составляют разительный контраст к образному миру приведенного выше стихотворения М. Ясножевской «Chinoiserie».

Опера «Турандот» оказывается как бы грандиозным ритуалом: самоубийство Лю выступает как жертвоприношение, необходимое для того, чтобы соединить между собой Турандот и чужестранца, Восток и Запад [8, 21]. Калаф и его отец Тимур, напротив, выступают в опере как воплощение западной культуры и характеризуются типично европейским музыкальным материалом, основанном на традициях *bel canto* (не случайно Ария Калафа «Nessun dorma» стала одним из звуковых символов итальянской оперы).

В музыке Пуччини возникают разнообразные музыкальные средства «деевропеизации». Прежде всего, это создание обобщенно-восточного музыкального колорита. Здесь композитор использует и традиционные, проверенные романтиками средства: как бы застывшие медленные темпы, долгие педали, бесконечные повторения материала (эффект медитативности), «дикие» перепады настроений. Среди новых, непривычных средств – гармоническая «экзотика»: кластеры, битональные образования, аккорды нетерцовой структуры.

Нередко Пуччини намеренно акцентирует то, что идет вразрез с европейской традицией: обратим внимание на нарочито нарушенное, как бы экзотическое соотношение текста и музыки в эпизодах с тремя министрами. В I акте на обращенных к Калафу страшных словах предостережения «Все кости переломают! С живого снимут кожу!» в высоком регистре звучит легкая, «игрушечная», причудливо-подпрыгивающая мелодия в сопровождении ксилофона. В ансамблях Пинга, Панга и

История музыки

Понга самая низкая из партий (Пинг – баритон) записана выше остальных (теноровых), что демонстрирует искажение привычных норм европейской вокальной партитуры.

Наряду с приемами изображения обобщенного Востока или не-Европы, Пуччини прибегает и к более географически конкретизированным музыкальным средствам. Прежде всего, это цитирование образцов китайской музыки. В опере использовано восемь подлинных тем: популярных народных песен, китайских церемониальных маршей и гимнов. Часть из них была заимствована из опубликованного в Европе сборника нидерландского миссионера Й. ван Аальста. Другие представляют собой записи мелодий музыкальной шкатулки приятеля Пуччини, барона У. Фоссини, служившего послом в Китае [9, 29]. Обращается Пуччини и к традиционному и почти эмблематическому использованию пентатоники – она возникает в массовых сценах оперы, темах Пинга, Панга и Понга, сольных эпизодах партий Альтоума и Лю. Китайский колорит создается в музыке оперы также за счет оркестровки, моделирующей звучания отдельных национальных музыкальных инструментов и дворцового оркестра. Так, в сцене второго появления императора Альтоума из II действия автор использует саксофоны, засурдиненную медь, ксилофон, челесту, малый барабан. Выбор инструментов здесь не случаен: китайский исследователь У Цзин Юй отмечает близость звучания этого оркестрового состава к традиционной китайской ритуальной музыке с участием ксилофона, бамбуковой флейты дицзы, многоствольной флейты пайсяо, «китайской волынки» шэн, духового инструмента сюнь и барабанов [9, 54].

Как видим, у Пуччини шинуазри теряет значение «причудливой китайщины» и становится стимулом для обновления авторского стиля.

История музыки

Отдельные использованные автором средства (мрачные краски, акцентуация образа смерти, «дикие» перепады настроений) тяготеют к экспрессионизму.

В балете Б. Бартока «Чудесный мандарин» (1919) воздействие экспрессионистской эстетики еще более заметно. Главный герой – Мандарин – подобно китайской принцессе Турандот, тоже оказывается силой, несущей смерть. Но преображение героя в конце не приводит в данном случае к романтическому катарсису: он воплощает страх Запада перед Востоком и одновременно – ощущение органической связи Востока с природным и бессознательным: тайны, которая неподвластна Западу.

Как и в «Турандот», китайское здесь ассоциируется с архаически-ритуальным. Именно в этом направлении Бартоком и его либреттистом М. Лендьелом был переработан текст первоисточника. Так, Девушка (в первоначальном сюжете пантомимы Лендьела – Мими) утрачивает имя и, по сути, становится персонификацией Любви-Смерти. Количество претендентов на ее любовь сокращается до трех (в первоисточнике Мандарин – четвертый из них, а не третий), в результате чего создается повторяемая трижды ситуация, типичная для сказок или ритуалов. Главный герой выступает в качестве жертвы и одновременно карающей стихии, мстящей за поругание любви. По мысли О. Красновой, балет Бартока воплощает идею двойного ритуала: «Мандарин-божество (Природа) овладевает отчужденной стихией любви, подчиняя ее своей воле, вслед за чем Мандарин-жертва (клиент) умирает» [6, 762].

Национально-характерное здесь уступает место стихийно-дикому. Главный герой персонифицирует варварски-первозданные силы, чуждые западной культуре и воспринимаемые ею как мистические: вопреки логике причинно-следственных связей, смерть персонажа воз-

История музыки

никает не в результате тройного жестокого убийства, а в результате утоления им страсти и тем самым – символического слияния с Западом. Пугающая гипертрофированность любовного влечения Мандарина, делающая его неуязвимым для петли и кинжалов, оказывается гиперболизированным воплощением романтического мифа о восточной чувственности. Но теперь эти горячие чувства вовсе не связаны с романтически-пряными гармониями, роскошными тембрами и орнаментально-декоративными мелодиями. Преувеличенность диких эмоций воплощается через лихорадочно-быстрые темпы, острые ритмы и частые, как бы внезапные смены контрастного материала, основанного на различных комплексах музыкальных средств. В соответствии с экспрессионистскими установками, музыкальная ткань балета изобилует острыми диссонансами и полигармоническими комплексами, а также жестко-механистичными ритмами, что выражено в «угрожающих» темах приближения и выхода Мандарина, а также в финале балета.

Два последних примера – «Турандот» Пуччини и «Чудесный мандарин» Бартока – демонстрируют двойственность в оценке Китая послевоенной Европой: от восхищения и попытки взаимодействия (Пуччини) до очуждения и остранения (Барток).

Таким образом, музыкальный шинуазри в период своего наивысшего расцвета – в конце XIX-начале XX века – демонстрирует очевидную эволюцию: от позднеромантических воплощений экзотики через «игры в рококо» и утрированную красоту модерна к варварски-диким звучаниям экспрессионизма, от «обобщенного Востока» – к все большей национальной характерности и расширению спектра специфических средств (фактура, лад, тембры, темпы и т.д.). Путь развития шинуазри в музыке рубежа XIX–XX веков – это путь ко все более свободному диалогу между Востоком и Западом. Открытия, сделанные на

История музыки

этом пути, получают дальнейшее развитие в XX веке: в сочинениях Кейджа, Бриттена, Мессиана, Адамса.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алябьева А.Г.* Музыкальные акустические системы Китая и Индонезии: опыт сравнительного анализа // Общество и государство в Китае. Т. 44. Ч. 2 / Редколл.: А.И. Кобзев и др. М.: ФГБУИН Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. С. 789–796.
2. *Барсова И.А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975.
3. *Брагинская Н.А.* Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история. 2011, №1–2. С. 146–153.
4. *Кокорева Л.М.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010.
5. *Конен В.Д.* Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник: Вып.1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–81.
6. *Краснова О.Б.* Мифоритуальный принцип в драматургии балета «Деревянный принц» и пантомимы «Чудесный мандарин» Б. Бартока // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-2. С. 762.
7. *Неглинская М.А.* Шинуазри как фактор межкультурного диалога // Труды Института востоковедения РАН. 2018. №9. С. 313–318.
8. *Тихонова Т.В.* Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели). Автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2003.

История музыки

9. УЦзин Ю. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015.

10. Холопов Ю.Н. Пентатоника // Музыкальная энциклопедия: Под ред. Ю.В. Келдыша: Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 532.

11. Хуан М. Диалог культур: риторическое отражение образа Китая в русской культуре // Риторика и культура речи в современном научно-педагогическом процессе и общественно-коммуникативной практике: Сборник материалов XXI Международной научной конференции по риторике. Москва: Издательство Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина, 2017. С. 498–505.

12. Honour H. Chinoiserie: the Vision of Cathay. New York: Harper and Row, 1973.

13. Kang A. Musical chinoiserie. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011.

14. Yang H.-L. Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction // China and the West: Music, Representation, and Reception. Edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. Pp.1–20.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

15. Дебюсси Клод. Романсы для голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1986.

16. Дебюсси Клод. Эстампы: для фортепиано. М.: Музгиз, 1987.

17. Римский-Корсаков Н.А. Песнь Шемаханской царицы из оперы «Золотой петушок» для сопрано в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1968.

REFERENCES

1. *Alyabyeva A.G.* Muzykal'nye akusticheskie sistemy Kitaya i Indonezii: opyt sravnitel'nogo analiza [Musical acoustic systems of China and Indonesia: a comparative analysis experience] // *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and state in China]. Vol. 44. Part 2. / Redkollegiya [Ed. board]: A.I. Kobzev and others. Moscow: Institut vostokovedeniya Rossijskoj akademii nauk [Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences], 2014. Pp. 789–796.
2. *Barsova I.A.* Simfonii Gustava Malera [Symphonies by Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1975.
3. *Braginskaya N.A.* Ob orientalizme v opere Stravinskogo «Solovej» [On Orientalism in Stravinsky's opera “The Nightingale”] // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2011. №1–2. Pp. 146–153.
4. *Kokoreva L.M.* Claude Debussy. Moscow: Muzyka [Music], 2010.
5. *Konen V.D.* Znachenie vneevropejskih kul'tur dlya muzyki 20 veka [Significance of non-European cultures for 20th century music] // *Muzykal'nyj sovremennik* [Musical contemporary]: Issue 1. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1973. Pp. 32–81.
6. *Krasnova O.B.* Miforitual'nyj princip v dramaturgii baleta «Derevyannyj princ» i pantomimy «CHudesnyj mandarin» B. Bartoka [The mythical principle in the drama of the ballet “The Wooden Prince” and the pantomime “The Miraculous Mandarin” by B. Bartok] // *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education]. 2015. № 2-2. P. 762.
7. *Neglinskaya M.A.* SHinuazri kak faktor mezhkul'turnogo dialoga [Chinoiserie as a factor in intercultural dialogue] // *Trudy Instituta vostokovedeniya RAN* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies Russian Academy of Sciences]. 2018. №9. Pp. 313–318.

История музыки

8. *Tikhonova T.V.* Dialog Vostok – Zapad v tvorchestve evropejskih kompozitorov pervoj chetverti HKH veka (muzykal'no-teatral'nye modeli) [Dialogue East – West in the works of European composers of the first quarter of the twentieth century (musical and theatrical models)]. Avtoreferat dissertacii kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of the Dissertation of the Candidate in Art Studies]: 17.00.02. Moscow, 2003.

9. *Wu Jing Yu.* Opera Dzh. Puchchini «Turandot» skvoz' prizmu kitajskoj kul'tury [Opera by G. Puccini “Turandot” through the prism of Chinese culture]. Nizhny Novgorod: Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, 2015.

10. *Kholopov Yu.N.* Pentatonika [Pentatonic] // Muzykal'naya enciklopediya [Musical encyclopedia] / Ed. by Yu.V. Keldysh. Vol. 4. Moscow: Sovetskaya enciklopediya [Soviet encyclopedia], 1978. P. 532.

11. *Juan M.* Dialog kul'tur: ritoricheskoe otrazhenie obraza Kitaya v russkoj kul'ture [Dialogue of Cultures: Rhetorical Reflection of the Image of China in Russian Culture] // Ritorika i kul'tura rechi v sovremennom nauchno-pedagogicheskom processe i obshchestvenno-kommunikativnoj praktike: Sbornik materialov 21 Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii po ritorike [Rhetoric and culture of speech in the modern scientific and pedagogical process and social and communicative practice: Collection of materials of the XXI International Scientific Conference on Rhetoric]. Moscow: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo instituta russkogo yazyka im. A.S. Pushkina [Publishing House of the State Institute of the Russian Language. A.S. Pushkin], 2017. Pp. 498–505.

12. *Honour H.* Chinoiserie: the Vision of Cathay. New York: Harper and Row, 1973.

13. *Kang A.* Musical chinoiserie. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011.

История музыки

14. *Yang H.-L.* Music, China, and the West: A Musical-Theoretical Introduction // China and the West: Music, Representation, and Reception. Edited by Hon-Lun Yang and Michael Saffle. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017. Pp.1–20.

MUSICAL SOURCES

15. *Debussy C.* Romansy dlya golosa v soprovozhdenii fortepiano. Moscow: Muzyka [Music], 1986.

16. *Debussy C.* Estampy: dlya fortepiano [Prints: for piano]. Moscow: Muzgiz [State music publishing house], 1987.

17. *Rimsky-Korsakov N.A.* Pesn' SHemahanskoj caricy iz opery «Zolotoj petushok» dlya soprano v soprovozhdenii fortepiano [Song of the Shemakhan Queen from the opera “The Golden Cockerel” for soprano with piano accompaniment] Moscow: Muzyka [Music], 1968.





Юлия Сергеевна Векслер

**НОВАЯ МУЗЫКА В АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ
ПОСЛЕ 1918 ГОДА: ОТ БУНТА К КОНСОЛИДАЦИИ**

Распад империй после 1918 года начинает новую политическую эпоху. Австрия утрачивает территории бывшей Австро-Венгерской монархии и превращается в маленькую страну в центре Европы. Германия повержена в войне и подписывает унижительные условия капитуляции. На месте прежних империй оказываются республики: Первая Австрийская и Веймарская¹.

Известно, что развитие искусства подчиняется собственным законам и не всегда синхронно процессам политическим, однако не может не испытывать их влияния. Так происходит и в начале прошлого столетия. Новая эра в истории Европы открывает и новую эпоху в искусстве, связанную с выдвижением и укреплением новой музыки. Однако водораздел здесь проходит не по 1918 году. Взрыв нового произошел еще до Первой мировой войны, в конце 1900-х, когда, как писал Г. Данузер, «с редкой <...> одновременностью в европейском экспрессионизме <...> утратили силу важнейшие основания различных языков искусства» [12]. В музыке такой вехой стал отказ от тональности, которым отмечено творчество Арнольда Шёнберга и его учеников в последние довоенные годы, «героические годы новой музыки», как

¹ О социально-экономическом и политическом положении Германии и Австрии после Первой мировой войны см.: [2, 49–57]; [3, 37–80].

История музыки

назвал их Теодор Адорно [7, 143]. Новые сочинения редко исполнялись, не признавались общественным сознанием, практически не оказывали влияния на музыкальную жизнь.

В 1918 году появляются первые признаки изменения ситуации. Старшее поколение проходит через испытание военным временем, заставившее переосмыслить прежние воззрения. Стремительно врывается в музыкальный мир целая когорта молодых композиторов – многие из них приходят с фронта, они жаждут обновления и дерзко отвергают идеалы отцов. Прежде сугубо эстетические дискуссии приобретают политическую окраску: новое все чаще отождествляется с левым, получает ярлык большевизма. И это небезосновательно: многие рассматривали тональность как неотъемлемую часть буржуазной культуры и ее ценностей, оставшихся в прошлом, проводя параллель между отказом от тональности и крушением монархии. Отказ от порядка в музыке грозил отказом от порядка и в государстве.

Понятию музыкального большевизма посвящена фундаментальная монография Э. Йона. Как отмечает ее автор, в Германии 1920-х музыкальный большевизм ассоциировался с целым рядом явлений современного искусства: Шёнберг, футуризм, экспрессионизм, атональная музыка выступали синонимами радикализма, импотенции, анархии и опасности [17, 47].

Изучение политических и идеологических пристрастий самих творцов новой музыки потребовало бы самостоятельного исследования. Нередко те, кого объединяла приверженность ей, стояли по разные стороны баррикад, отличаясь полярными взглядами. Так, например, аполитичный Шёнберг ненавидел ярлыки и не был склонен отождествлять себя не только с каким-либо политическим течением, но и с художественным направлением. И Шёнберг, и Берг категорически отвергали свою причастность к экспрессионизму. Хорошо извест-

на острая, хотя и не публичная реакция Шёнберга на антибузониевский памфлет Ханса Пфицнера под названием «Футуристическая опасность» (см.: [19]) – футуризм в данном случае нужно понимать как понятие собирательное, выступающее обозначением всего нового искусства, в том числе и атональной музыки. В то же время многие из послевоенного композиторского поколения не скрывали своих левых взглядов. К примеру, страстный приверженец и пропагандист музыки Шёнберга дирижер Герман Шерхен, который четыре года провел в русском плену и стал свидетелем большевистского переворота 1917 года, был охвачен революционной эйфорией и высказывал очевидные симпатии социалистам [17, 121–130]. *Enfant terrible* веймарской республики, чешский композитор и пианист Эрвин Шульхоф в одном из писем Альбану Бергу называет имена своих кумиров: «Либкнехт, Ленин, Троцкий (по сравнению с двумя последними и Наполеон мал)» [9, 51]. Политическая левизна вначале приводит его в круг берлинских дадаистов, а спустя годы – в стан чехословацких коммунистов. Впрочем, членом компартии оказывается и любимый ученик Шёнберга Ханс Эйслер, что приводит к разрыву их отношений [13].

Вместе с тем политические катаклизмы не только способствовали смене или радикализации убеждений. Они сыграли решающую роль в изменении отношения к новому искусству, способствовали его победе. «Война заставила людей иначе думать о современной музыке», – констатировал Шёнберг [1, 410]. «Несомненно, война, – отмечает Э. Йон, – больше, чем это считалось до сих пор, ответственна за принятие атональной музыки после 1918» [17, 26]. Очевидно, социальные потрясения послужили катализатором рецепции, а диссонансы взрывов и выстрелов подготовили слух к диссонансам музыкальным. Искусство начала столетия, опередившее свое время, явилось

История музыки

провозвестником нового мироощущения, актуальность которого стала очевидной лишь по окончании Первой мировой войны.

Отметим, что послевоенные годы вызвали к жизни и само понятие «новой музыки». Впервые его использует Пауль Беккер в своем докладе 1919 года с одноименным названием [8]. «Новой музыкой» он называет все, что порывает с искусством романтизма. Впрочем, этот термин был очерчен лишь приблизительно, в его поле попадают сочинения К. Дебюсси, Ф. Бузони, Ф. Шрекера. Упомянуты и опусы Шёнберга десятилетней давности (Камерная симфония и Второй струнный квартет), что свидетельствует, скорее, о малой осведомленности критика в современном композиторском творчестве.

Имя Шёнберга появилось в докладе Беккера неслучайно – в первые послевоенные годы именно он становится лидером современной музыки в немецкоязычных странах, однако удерживает такую позицию недолго, всего лишь на протяжении нескольких лет. Здесь важны были не столько его усилия, сколько деятельность тех, кто возглавил так называемое шёнберговское движение в Германии [23, 495–531]. Благодаря таким энтузиастам в первые послевоенные годы сформировалась культура новой музыки, которая включала в себя не только право сочинять ее, но также предоставляла возможность ее исполнять, слушать и оценивать. Последнему способствовало появление музыкальной критики, сочувственно настроенной к радикальному искусству (часто в роли критиков выступали сами композиторы).

Хотя политические преобразования не разрушили сеть социальных институтов музыки – в их числе филармонии, оперные театры, оркестры – последние не могли удовлетворить потребность в освоении нового искусства, и прежде всего по экономическим причинам. В их репертуаре по-прежнему господствовали сочинения ушедших из жизни композиторов. Положение меняется лишь тогда, когда во многих

История музыки

странах Европы возникают многочисленные локальные общества новой музыки, которые становятся местом, где она получает постоянную прописку. Только в Германии до 1933 года появляется более 50 организаций такого рода [23, 304]. Остановимся на некоторых из них.

Первым должно быть названо шёнберговское Общество закрытых музыкальных исполнений (*Verein für musikalische Privataufführungen*) в Вене, которое просуществовало с 1918 по 1921 год²². Его элитарно-просветительский характер обусловил закрытость этого ферейна (именовавшегося приватным) и его деятельность в узком кругу избранных. Цель общества – познакомить публику с музыкой «от Малера и Штрауса до современности»³³ без приоритета какого-либо направления (поначалу Шёнберг даже запретил исполнение своей музыки). Единственный критерий отбора сочинений – наличие «индивидуальности и характера». Публичное исполнение проходило тщательную многоступенчатую подготовку, сочинение попадало в концертную программу лишь после одобрительного вердикта Шёнберга. Впрочем, меняется и сам институт концерта, поскольку значительно ограничивается степень его публичности и общедоступности: посещать его могли лишь члены общества, существовал запрет на выражение одобрения или порицания (аплодисменты и шиканье), полностью исключалась критика. Программа заранее не объявлялась, некоторые сочинения повторялись в течение одного вечера (и это оправдано: как показал опыт публичных репетиций Камерной симфонии в преддверии создания общества, для понимания нового необходимо многократное прослушивание). Все эти изменения демонстрируют болевые, проблемные точки новой музыки: недостаток должным образом подготовленных исполнителей, невозможность репетировать столько,

² Из обширного круга исследований об Обществе нужно выделить статьи Р. Каппа и Р. Буш [18]; [10].

³Перечень концертов Общества приведен в: [22].

История музыки

сколько необходимо, отсутствие компетентной критики. Шёнберг обладал в обществе единоличной, почти деспотической властью, именно он принимал все решения.

Жесткие ограничения в устройстве и функционировании общества, его недемократичность заставляют думать о принципе монархического правления – как раз в то время, когда монархии потерпели крушение. Но Шёнберг был убежден, что лишь такие меры помогут сохранить высокий уровень музыкальной культуры ферейна. Впрочем, деспотизм распространялся лишь на вопросы искусства: общество не было политизировано и идеологизировано, культивируя характерную для Шёнберга идею «искусства для искусства».

Шёнберговское Общество закрытых музыкальных исполнений было примером в известной мере уникальным. Типично венская закрытость приводила к отрицанию публичности как характерной черты буржуазной музыкальной жизни, что не характерно для других ферейнов. Однако шёнберговский опыт оказал воздействие на культуру новой музыки. Развивая интернациональные контакты (гостями Общества были французские композиторы М. Равель, Д. Мийо и Ф. Пуленк), оно стало примером для подобных ферейнов в разных городах Европы.

Если шёнберговское общество стремилось к высшему профессионализму в ущерб публичности, существовала и обратная тенденция. Социал-демократическое правительство Австрии поддерживало просветительскую работу с народными массами. Поэтому альтернативой стали и специфически венские начинания, например, Рабочие симфонические концерты, которыми руководил Антон Веберн вместе с Йозефом Бахом: в их программу нередко входила новая музыка (см.: [20]).

История музыки

Наконец, существовала еще одна возможность ее культивирования. Как известно, после войны возникали стихийные объединения представителей разных искусств, музыканты готовы были присоединиться к художникам, архитекторам, литераторам (впрочем, опыт этот еще довоенный – вспомним мюнхенский альманах «Синий всадник» В. Кандинского и Ф. Марка с активным участием в нем музыкантов, в том числе Шёнберга и учеников [6]). Музыка в таких объединениях получала право голоса, пусть и не преимущественного, обогащаясь при этом контактами с иными искусствами.

Пример тому – деятельность венского соперника Шёнберга Й.М. Хауэра. Его кратковременное сотрудничество с художником Й. Иттенем было плодотворным и для того, и для другого (см.: [5]). Оба черпали импульсы обновления из идей синестезии. Отсюда возник план приглашения Хауэра в веймарский Баухауз, который так и не осуществился. Попутно заметим, что музыка все же получила права гражданства в Баухаузе, школе архитектуры и строительства, хотя и не преподавалась там как самостоятельная дисциплина⁴. Оставшись в Вене, Хауэр оказывается в центре группы, именуемой «Свободное движение», и начинает собирать вокруг себя и художников, и музыкантов. Его аудиторией становятся дилетанты, а цикл своих лекций он называет «Венской атональной школой» («Atonale Schule Wien», 1920)⁵.

В Германии же первые годы Веймарской республики во многом проходят под знаком освоения экспрессионистского творчества Шёнберга. Исследователи говорят о втором шёнберговском движении

⁴ Роль музыки в веймарском Баухаузе рассматривается в статье М. Зибенбродта [21].

⁵ Подробнее о образовательно-просветительской деятельности Й.М. Хауэра см.: [4].

[23, 98–99], вождем которого стал Герман Шерхен, знакомый с Шёнбергом и его музыкой еще с довоенных времен. Вернувшись из России, он пытается воплотить в своих начинаниях «дух искусства, свободного от предрассудков, шовинизма и политических ограничений» (цит. по: [17, 128]), импульс к которому он получил от передовых русских музыкантов. Достаточно упомянуть тот факт, что основанный в 1917 году Петром Сувчинским журнал «Мелос» дал имя его собственному журналу, издаваемому в Берлине с 1920-го – он стал первым в Германии изданием, посвященным новой музыке. В программной статье в первом номере своего «Мелоса» Шерхен называет его ключевые темы: проблема преодоления тональности, отношение звука и слова, взаимодействие с другими искусствами, социологическая структура музыки [11, 115].

Шерхен симпатизировал социалистам, делал аранжировки революционных песен для рабочих хоров, однако, отделяя музыку от политики, понимал художественную революцию, скорее, в вагнеровском смысле – как силу, преобразующую человечество. В Берлине он осуществил подлинный прорыв, разрушив стереотипы берлинской музыкальной жизни. Блестящий организатор, он неустанно пропагандировал новую музыку как дирижер, скрипач и альтист, лектор, критик.

Вокруг Шерхена, подлинного *homo novus*, сложился кружок восторженных берлинских шёнбергианцев: композиторов, исполнителей и критиков. Он получил название «Берлинской группы», ядро которой составили Шерхен, Э. Эрдман и Х. Тиссен, впоследствии в нее влились ученики Бузони (К. Вайль, В. Фогель) и Ф. Шрекера (Э. Кшенек и А. Хаба)⁶. В сезоне 1918–19 годов Шерхен организовал

⁶ Подробную информацию о Берлинской группе см. в: [17, 121–127].

История музыки

цикл концертов, в котором были исполнены некоторые довоенные сочинения Шёнберга: Камерная симфония, «Просветленная ночь», фортепианные пьесы – они соседствовали с музыкой Моцарта, Вагнера и Брукнера. В 1919 году он учредил Новое музыкальное общество, которое функционировало на средства его членов. К исполнению привлекались не только собственные силы – солисты, камерные ансамбли, хор, – но и Берлинский филармонический оркестр. В 1920 году появление журнала «Мелос» вызвало к жизни новую инициативу – концерты Общества «Мелоса» с целью «знакомства с современной музыкой». Осуществилась она уже после отъезда Шерхена из Берлина. Репертуар этих концертов был полностью актуален: наряду с сочинениями берлинцев звучали опусы П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Казеллы. Некоторые сочинения повторялись, но этим и ограничивалось сходство с шёнберговским Обществом закрытых музыкальных исполнений.

Как известно, шёнберговское движение просуществовало недолго: через несколько лет инициатива переходит к молодым – Хиндемиту и Кшенеку, а безоговорочным лидером современной музыки становится Стравинский. Шёнберг оказывается на периферии, в глазах многих он уже не является представителем музыкального прогресса: «это было время, когда я утратил влияние на молодежь» [1, 411], – с горечью констатировал он позднее.

Этот процесс обозначился и в деятельности другого берлинского объединения – Ноябрьской группы, ее музыкальная секция стала преемницей шерхеновского Нового музыкального общества и объединила представителей разных композиторских школ: Шёнберга, Бузони и Шрекера. Ноябрьская группа была основана в 1918 году как объединение художников, «радикальных в отказе от прежних форм выражения и в применении новых выразительных средств» [23, 521].

История музыки

Однако стремление к духовному обновлению под знаком экспрессионизма вскоре уступает идее открытого искусства, искусства для всех: их путь ведет к «новой вещественности». В концертах ноябрьской группы давали слово не только лидерам, но и малоизвестным современным композиторам, сочинения которых не имели шанса быть исполненными в иных местах. Несмотря на то, что группа была названа именем ноябрьской революции, политика не играла там особой роли. Одна из участниц концертов вспоминала: «Мне все они казались коммунистами-аристократами, даже в некоторой степени гедонистами» [23, 526].

Похожий путь проходит и другой пропагандист современного искусства, Эрвин Шульхоф. В годы Первой мировой войны молодой музыкант, получивший прекрасное образование, оказался в действующей армии, и этот трагический опыт военных лет заставил его полностью пересмотреть свои взгляды на мир и место искусства в нем. Пусть не самый известный и не самый успешный, он один из тех, кто строил здание новой музыки Веймарской республики. Вернувшись с фронта, он обосновался в Дрездене, где складывается кружок близких экспрессионизму художников. В их среде и родился план Шульхофа «просветить публику, познакомив ее с музыкальной революцией», «музыкой будущего» («Zukunftsmusik»). В сезоне 1919–20 годов в шести концертах – как камерных, так и симфонических – планировалось исполнить сочинения А. Скрябина, А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, Й.М. Хауэра, Э. Веллеса, Ц. Скотта и самого Шульхофа. Завершать цикл должен был дадаистский вечер, призванный «привнести в искусство органическое и неорганическое» [9, 37]. Замысел, в котором присутствовала изрядная доля авантюризма (например, Шульхоф рискует взяться за труднейшие оркестровые пьесы Берга), удалось осуществить лишь частично. В концертах предполагалось участие

История музыки

оперного оркестра, однако разучивание новых сочинений требовало чрезмерно большого количества репетиций, поэтому от этого плана пришлось отказаться.

Музыкальная революция мыслилась Шюльхофом в категориях поствагнеровской эпохи. В программу входили главным образом довоенные сочинения, написанные десять и более лет назад. При этом Шюльхоф был весьма хорошо информирован о новой музыке как в Вене, так и в Берлине, установив контакты и с Шерхеном, и с нововенцами. Увлечение экспрессионизмом, сказавшееся и в его собственных сочинениях, вскоре уступает место тяге к «материализму и реализму». Понимание революции трансформируется: из духовной (экспрессионистской) она преобразуется в телесную, его идеалом становится та музыка, что обладает «ритмическим скелетом», воздействует «силой привлекательного бьющего ритма», приводит в экстаз. Ее прообраз следует искать в модных танцах «самого банального сорта»: уан-степ, фокстрот, танго, джаз [14, 12–14]. Этим переменам способствовало и знакомство с берлинскими дадаистами, в мероприятиях которых Шюльхоф пытался участвовать и даже написал для них несколько сочинений.

Хотя в то время экспрессионизм и дадаизм нередко звучали как синонимы, они представляли, скорее, два противоположных полюса новой музыки. В первом случае воля к выражению вела к революционному обновлению музыкального языка, во втором жажда отрицания наследия буржуазной культуры влекла за собой не столько языковые преобразования, сколько разрушение и лишение художественности традиционных институтов музыкальной жизни. Нагляднее всего это проявилось в спонтанных хэппенингах, унаследовавших шумовые традиции футуристов, впрочем, абсолютно любые, даже вполне традиционные сочинения нередко становились объектом «дадаизации».

История музыки

Рамки статьи не позволяют охватить все аспекты послевоенной новой музыки, вынуждая ограничиться лишь несколькими примерами. Тем не менее, некоторые обобщения необходимы.

Инициатива в пропаганде нового искусства исходила большей частью от поколения, пришедшего после 1918 года. Исключением будет шёнберговский ферейн, руководимый самим мэтром, но и его деятельность была бы невозможна без притока молодой крови.

Репертуар концертов современной музыки не знал стилевых и национальных различий, новое искусство пыталось объединить нации, разобщенные войной. Так, шёнберговский ферейн ставил задачей представить весь срез музыки за последние два-три десятилетия: сочинения не только австрийских и германских, но и французских, русских, чешских и венгерских композиторов. Не все из них являлись новой музыкой в сегодняшнем понимании, иногда исполнялся и классический репертуар. Примечательно значительное место, отводившееся довоенной музыке, которая все еще оставалась малоизвестной. Ее рецепция запоздала, необходимо было познакомить с ней публику.

Можно констатировать неоднозначное отношение к категории национального. Шёнберг, заявляя об отсутствии национальных предпочтений в Обществе, все же сохраняет убежденность в приоритете немецкой музыки, понимая ее чрезвычайно широко: от Баха и до Малера. Шульхоф же болезненно воспринимает любые проявления немецкого национализма, присоединяясь к дерзким выходкам дадаистов (например, так и не исполненная им *Symphonia germanica* содержит острую пародию на германский гимн).

Преобладание камерного репертуара в концертах новой музыки объясняется прежде всего организационно-экономическими причинами. Никто из инициаторов не располагал собственным оркестром, а

История музыки

сотрудничество с существующими коллективами – даже при наличии энтузиастов-дирижеров – было затруднено прежде всего по финансовым причинам. Общество Шёнберга практиковало исполнение камерных аранжировок симфонических произведений – как выразился Берг, «из нужды была сделана добродетель» [16, 133]. Разумеется, звучание симфонии Брукнера в исполнении квинтета было непривычным, однако соответствовало всеобщей тенденции к камернизации.

Как уже отмечалось, многие музыканты сотрудничали с представителями других искусств. Литераторы и художники подчас были в большей мере открыты в отношении нового, свободны от стереотипов, но одновременно и от глубокого понимания специфики музыки. Такая среда была настроена к новой музыке более сочувственно, в отличие от профессиональных музыкантов, получивших классическое образование. Поддержку черпали и в контактах с любителями, дилетантами.

Развитие культуры новой музыки было бы невозможным без появления компетентной музыкальной критики и специализированных журналов – в первую очередь венского «Anbruch» и берлинского «Melos». Новая музыка в особенности нуждалась в критике, теории, анализе и комментарии, поскольку, как отмечает Г. Данузер, «значение жанровой традиции в ней отступает перед индивидуальной поэтикой отдельного сочинения» [11, 115]. Нередко сами композиторы принимали активное участие в этом процессе, публично выступая со статьями и лекциями, сотрудничая с журналами (Берг) или же становясь их инициаторами (Шерхен). На сторону новой музыки встали и маститые критики П. Беккер, А. Вайсман. Плоды приносила не столько полемика с оппонентами, враждебно настроенной критикой, сколько то, что была задана планка компетентного суждения о новой музыке.

История музыки

Итак, сецессионистская культура новой музыки, сформировавшаяся в первые послевоенные годы, способствовала значительным изменениям в сфере ее исполнения, восприятия и оценки. Они стали заметны уже в начале 1920-х, когда на смену локальным фрейнам (впрочем, многие из них продолжали свое существование) пришли международные организации, в первую очередь Международное общество новой музыки, а в разных городах стали проводиться масштабные фестивали. Это означало, что началась новая эпоха в развитии музыкального искусства, период «новой музыки под знаком организации» (Х.Х. Штукеншмидт)⁷. Однако долгожданная консолидация была чревата новым расколом, отмеченным борьбой и противостоянием разнонаправленных (как виделось тогда) эстетических тенденций. Стремительное выдвижение Стравинского и Хиндемита изменило музыкальную сцену Европы, радикальное искусство утратило единство, распавшись на «новую музыку» (школа Шенберга) и «современную музыку» (неоклассицизм), а сам Шенберг неожиданно был отодвинут в прошлое как пережиток романтической эпохи – диалектику нового и устаревшего он рефлексировал в своей знаменитой статье о стиле и мысли [1, 58–74]. Импульс революционных преобразований, казалось бы, исчерпал себя, а новая музыка постепенно академизировалась и становилась традицией. Однако пройдет всего лишь два десятилетия, и Европа, пережившая Вторую мировую войну, вновь окажется в «ситуации 1918 года», вернувшейся на новом витке истории, поскольку без трагического опыта, связанного с катастрофой национал-социализма, вряд ли был бы возможен расцвет второй волны авангарда.

⁷ История создания Международного общества новой музыки и его деятельность подробно документирована в: [15].

История музыки

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд Шёнберг. Стилъ и мысль: статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н.О. Власовой и О.В. Лосевой. М.: Композитор, 2006.
2. Ватлин А.Ю. Австрия в XX веке: учебное пособие для вузов. М.: Директ-Медиа, 2014.
3. Ватлин А.Ю. Германия в XX веке. Москва: РОССПЭН, 2002.
4. Векслер Ю.С. О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр [Электронный ресурс] // Журнал Общества теории музыки. 2015/3 (11). С. 1–11. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Векслер%20%28final%29.pdf.
5. Векслер Ю.С. «Служить духу формой и цветом...» Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 2. С. 55–60.
6. Синий всадник: альманах 1912 г. / под ред. В. Кандинского, Ф. Марка/ пер., коммент. и статьи З.С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996.
7. Adorno Th.W. Das Altern der Neuen Musik // Adorno, Theodor W. Dissonanzen: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. S. 143–167.(Gesammelte Schriften. Bd. 14. Hrsg. von Gr. Adorno und Rolf Tiedemann).
8. Bekker P. Neue Musik. Berlin: Reiß, 1919.
9. Bösch K.; Vojtech I. Der Briefwechsel zwischen Erwin Schulhoff und Alban Berg // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1993. № 4. S. 27–28.
10. Busch R.; Schäfer Th.; Kapp R. Der „Verein für musikalische Privataufführungen“ // Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Bericht zum

История музыки

Symposium, 12.-15. September 1999 / hrsg. von Christian Meyer. Wien: Arnold Schönberg Center, 2000. S. 77–83.

11. *Danuser H.* Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber Verlag, 1984.

12. *Danuser H.* Neue Musik [Electronic source] // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Ed. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-1004790xe0257.han.onb.ac.at/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813&q=neue%20musik>.

13. *Dümling A.* Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler: Ein dokumentarischer Abriß // Die Musikforschung. 1976. № 4. S. 431–461.

14. Erwin Schulhoff. Schriften / hrsg. von T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994.

15. *Haefeli A.* Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zürich: Atlantis, 1982.

16. *Hilmar R.* Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien-Köln-Graz: Böhlau, 1978. Hilmar 1978.

17. *John E.* «Musikbolschewismus»: Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938. Stuttgart: Metzler, 1994.

18. *Kapp R.* Schönbergs „Verein“ und die Krise der musikalischen Öffentlichkeit // Fremdheit in der Moderne. Hrsg. von R. Flotzinger. Wien, 1999. S. 23 ff.

19. *Lederer J.-H.* Pfitzner-Schönberg: Theorie der Gegensätze. /AfMW XXXV. 1978. S. 297–309.

20. *Permoser M.* Arbeiter-Sinfoniekonzerte [Electronic source] // Oesterreichisches Musiklexikon online. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Arbeiter-Sinfoniekonzerte.xml.

История музыки

21. *Siebenbrodt M.* Jazzkapelle und Gesamtkunstwerk: Musik am Bauhaus in Weimar // H.Th. Seemann, Th. Valk (Hrsg.) Übertönte Geschichten. Musikkultur in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011. S. 121–136.

22. *Szmolyan W.* Die Konzerte des Wiener Schönberg-Verein // Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen/ Hrsg. von Metzger H.-K. und Riehn R. München 1984. S. 101–114 (=Musik-Konzepte. Heft 36).

23. *Thrun M.* Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933. Bd. I, Bd. II. Bonn: Orpheus, 1995.

REFERENCES

1. Arnold Schoenberg. Stil' i mysl': stat'i i materialy [Style and thought: articles and materials] / sost., per., komment. N.O. Vlasovoj i O.V. Losevoj [compil., transl., comments by N.O. Vlasova and O.V. Loseva]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2006.

2. *Vatlin A.Yu.* Avstriya v 20 veke: uchebnoe posobie dlya vuzov [Austria in the 20th century: a textbook for universities]. Moscow: Direkt-Media [Direct-Media], 2014.

3. *Vatlin A.Yu.* Germaniya v 20 veke. Moscow: ROSSPEN [ROSSPEN], 2002.

4. *Veksler Yu.S.* O dvuh venskikh shkolah dvenadcatitonovoj tekhniki: SHyonberg vs. Hauer [About two Viennese schools of twelve-tone technique: Schönberg vs. Hauer] [Electronic source] // ZHurnal Obshchestva teorii muzyki [The Journal of Russian Society for Theory of Music]. 2015/3 (11). Pp. 1–11. URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Векслер%20%28final%29.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2015_3%20%2811%29_1_Vекслер%20%28final%29.pdf).

История музыки

5. *Veksler Yu.S.* «Sluzhit' duhu formoj i cvetom...» Jozef Mattias Hauer i Johannes Itten [“Serve the spirit with form and color...” Josef Matthias Hauer and Johannes Itten] // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual problems of higher music education]. 2012. № 2. Pp. 55–60.

6. *Sinij vsadnik: al'manah 1912 g.* [The Blue Rider: Almanac of 1912] / pod red. V. Kandinskogo, F. Marka [ed. by V. Kandinsky, F. Mark] / per., komment. i stat'i Z.S. Pyshnovskoj [trans., comments and articles by Z.S. Pyshnovskaya]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo [Art], 1996.

7. *Adorno Th.W.* The aging of new music // Adorno, Theodor W. Dissonances: Introduction to the sociology of music. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. Pp. 143–167. (Collected Writings. Vol. 14. Ed. By Gr. Adorno and Rolf Tiedemann).

8. *Bekker P.* New Music. Berlin: Reiss, 1919.

9. *Boesch K.; Vojtech I.* The correspondence between Erwin Schulhoff and Alban Berg // Swiss Yearbook for Musicology. 1993. № 4. Pp. 27–28.

10. *Busch R.; Schäfer Th .; Kapp R.* The “Association for Private Musical Performances“ // Arnold Schönbergs Wiener Kreis: Report on the symposium, 12.–15. September 1999 / ed. by Christian Meyer. Vienna: Arnold Schönberg Center, 2000. S. 77–83.

11. *Danuser H.* The music of the 20th century. Laaber: Laaber Verlag, 1984.

12. *Danuser H.* New Music [Electronic source] // Music in history and present time. 2nd ed. URL: <https://www-1mgg-2online-1com-1004790xe0257.han.onb.ac.at/article?id=mgg15813&v=1.0&rs=mgg15813&q=neue%20musik>.

13. *Dümling A.* Schönberg and his student Hanns Eisler: A documentary outline // The music research. 1976. № 4. Pp. 431–461.

История музыки

14. Erwin Schulhoff. Writings / ed. by T. Widmaier. Hamburg: von Bockel, 1994.
15. *Haefeli A.* International Society for New Music (ISNM): Your story from 1922 to the present. Zurich: Atlantis, 1982.
16. *Hilmar R.* Alban Berg: Life and work in Vienna up to his first successes as a composer. Vienna-Cologne-Graz: Böhlau, 1978. Hilmar 1978.
17. *John E.* «Music Bolshevism»: The Politicization of Music in Germany 1918–1938. Stuttgart: Metzler, 1994.
18. *Kapp R.* Schönberg's "Association" and the crisis of the musical public // Strangeness in modern times. Edited by R. Flotzinger. Vienna, 1999. P. 23 ff.
19. *Lederer J.-H.* Pfitzner-Schönberg: Theory of opposites. / Archives for Musicology XXXV. 1978. PP. 297–309.
20. *Permoser M.* Workers Symphony Concerts [Electronic source] // Austrian music lexicon online. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Arbeiter-Sinfoniekonzerte.xml.
21. *Siebenbrodt M.* Jazz band and total work of art: Music at the Bauhaus in Weimar // H.Th. Seemann, Th. Valk (Ed.) Drowned out stories. Music culture in Weimar. Yearbook of the Klassik Stiftung Weimar 2011. Göttingen: Wallstein Verlag, 2011. Pp. 121–136.
22. *Szmolyan W.* The concerts of the Vienna Schönberg Association // Schönbergs Association for Private Musical Performances / Ed. By Metzger H.-K. and Riehn R. Munich 1984. pp. 101-114 (= Music Concepts. Issue 36).
23. *Thrun M.* New music in German musical life until 1933. Vol. I, Vol. II. Bonn: Orpheus, 1995.





Татьяна Владимировна Цареградская

**«ТЕНЬ НОЧИ» ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА:
ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ**

«Меланхолия – это счастье от пребывания в печали»
Виктор Гюго

Оркестровую пьесу «The shadow of night» («Тень ночи»)¹ британский композитор Харрисон Бёртуисл сочинил в 2001 году² и предпослал ей такой комментарий:

«Я задумал “Тень ночи” как пьесу-компаньон к “Танцам Земли”, также предназначенную для репертуара Кливлендского оркестра. Однако же в то время как сочинение 1985 года ритмически энергично, а его структуры вполне схожи с кубистскими, “Тень ночи” являет собой зеркально противоположный образ – медленный рефлексивный ноктюрн, раскрывающий мир меланхолии так, как он понимался и описывался елизаветинскими поэтами и композиторами.

Название взято из длинной поэмы Джорджа Чапмана (1559–1634), которая является одним из наиболее полных описаний, раскрывающих эту тему, где меланхолия более не инертна и депрессивна, но представляет собой настроение (humor) ночи, ее возвышенное духовное состояние.

¹ Birtwistle, Harrison. The Shadow of Night (2001) для оркестра. Продолжительность: 30'.

² Премьера состоялась в Кливленде (Огайо) силами Кливлендского симфонического оркестра под управлением Кристофа фон Донаньи 10 января 2002 года.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Я черпал вдохновение из двух таинственных источников – примет меланхолии в гравюре Альбрехта Дюрера (Melencolia, 1514) и в песне для лютни Джона Дауленда “In darkness let me dwell” (“Позволь мне жить во тьме”), первые три ноты которой цитируются в соло флейты пикколо сразу в начале пьесы. Этот мотив, который подымается на полутон и тут же возвращается обратно, вплетен в ткань произведения и является источником других аллюзий: линии расходятся и вновь объединяются, звуки аккорда уходят и возвращаются, а длинные мелодические линии прерываются и снова появляются подобно луне, сияющей сквозь череду медленно проплывающих облаков» [13].

Это разъяснение воспринимается, скорее, как источник вопросов: почему «Тень ночи» мыслится как «пьеса-компаньон» «Танцев Земли»? Что означает «мир меланхолии» елизаветинской эпохи и какова трактовка меланхолии Чапманом? Какие нити связывают Дюрера, Дауленда и Бёртуисла? Как устроено само это произведение и как реализуются «аллюзии», обозначенные композитором? Их разъяснению будет посвящена эта статья.

«Тень ночи» и «Танцы Земли»

Бёртуисл ставит эти два сочинения рядом (пьесы-компаньоны), но на самом деле их разделяет пятнадцать лет. «Танцы Земли» («Earth Dances», посвящены Пьеру Булезу) появились в 1985–86 году, «Тень ночи» – в 2001, и между ними пролегает период времени, связанный с интенсивной эволюцией композитора. «Танцы...» написаны для оркестра и, без сомнения, имеют прямую связь с «Выплясыванием Земли», завершающим номером первой части «Весны священной» И.Ф. Стравинского. Ритуальный характер музыки Стравинского самым непосредственным образом отразился в этом произведении Бёртуисла; более того, «Весна...», в какой-то степени, может считаться

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

«метафорой» его стиля раннего периода: с самого начала своего творческого пути он более всего был склонен к воплощению мифа и ритуала как художественных моделей³. Его первое обратившее на себя внимание критиков сочинение «Tragoedia» («Трагедия», 1965) с характерным сочетанием хриплых выкриков духовых и неистовых пассажей у арфы вызывало гнев публики тем духом «нецивилизованности», первобытной экзатичности, который Бёртуисл затем много раз воплощал в своих композициях⁴. Само слово «трагедия» было призвано напомнить слушателям, что в переводе термин означает «песнь козлов» и предполагает катастрофическую историю, заканчивающуюся гибелью мифологического героя. После «Трагедии» происходит усиление интереса Бёртуисла к древнегреческой мифологии, в частности, к мифу об Орфее⁵ в разных его деталях и вариациях; параллельно этому последовало обращение к британской и христианской мифологии (оперы «Punch and Judy» / «Панч и Джуди», «Yan Tan Tethera» / «Ян Тан Тетера», «Gawain» / «Гауэйн», «The Last Supper» / «Тайная вечеря»).

Это «мифоритуальное» направление, однако же, не было единственной областью интересов композитора: другой стороной его творчества стало исследование возможностей «перевода» в музыку произведений живописи: таковы знаменитые оркестровые полотна «The Triumph of Time» («Триумф времени», 1971–72) по гравюре П. Брейгеля, «Melencolia I» («Меланхолия I», 1976) по гравюре А. Дюрера,

³ Заметим, что Бёртуисла привлекла не столько изысканная музыкальная стилистика Стравинского, а гораздо более «материальный» аспект ритуала, который был подчеркнут трактовкой оркестра: композитор воплотил в пьесе «геологическую» метафору, поделив оркестр на шесть групп, которые должны были воплощать геологические «страты».

⁴ Л.О. Акопян характеризует «Трагедию» как «брутальное дионисийское действие, протекающее тем не менее по четко установленным правилам [1, 73].

⁵ Об этом подробнее см.: [27].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

«Carmen Arcadiae Mecanicae Perpetuum» («Постоянная песнь механических птиц», 1977–78) по картине П. Клее.

Если в начале своего творческого пути Бёртуисл находился в зоне исторического диалога со своими старшими современниками Стравинским и Мессианом, то по мере продвижения к творческой зрелости он обнаруживает интерес и к другим музыкальным стилям и эпохам, в частности, к средневековью, ренессансу и барокко. В зоне такого диалога оказываются композиции «For O, for O, the Hobby-Horse is Forgot»⁶, церемония для шести ударных (1976), воплощающая сцену из шекспировского «Гамлета», «Machaut à ma manière» («Машо в моей манере») для оркестра (1988), «Noquetus Petrus» («Гокет Петруса») для двух флейт и трубы пикколо (1995), «Bach Measures» («Баховские такты») для камерного оркестра (1996), «Three Latin Motets, from The Last Supper» («Три латинских мотета из Тайной вечери») для хора a capella (1999), «Sus une fontaine» («Под фонтаном» по виреле Иоганна Чикониа) для 12 исполнителей (2008), «Semper Dowland, semper dolens» («Всегда Дауленд, всегда печальный» по пьесе Дауленда) для тенора и ансамбля (2009), «Noquetus Irvineus» («Гокет для Эрвина») для струнного квартета (2014). Очевидно, что интерес композитора к историческому диалогу по мере приближения к рубежу веков усиливается: с 1996 года очевиден прирост сочинений с участием исторической составляющей — от Баха до Чикониа. На этой оси оркестровая пьеса «Тень ночи» занимает видное место, впервые обозначая интерес Бёртуисла к конкретному периоду истории — так называемой «елизаветинской эпохе», а в ее рамках — к творчеству британского композитора Джона Дауленда. Говоря в аннотации о зеркально противоположном образе «Танцев Земли» и «Тени ночи», Бёртуисл, скорее всего, обозначает те оппозиции, которые образуют между собой

⁶ «О стыд, о стыд! Конек-скакунок позабыт!» (пер. М. Лозинского). У. Шекспир. «Гамлет, принц датский». Акт III, сцена 2.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

эти два произведения: модернистское – барочное, энергичное – рефлексивное, brutальное – меланхолическое.

Мир меланхолии

Меланхолию начал изучать, как принято считать, Гиппократ, затем ей посвящали свои трактаты мыслители Ренессанса и Барокко⁷, ею интересовались романтики, в XX веке возникает также обширнейшая литература, где особое значение имело эссе З. Фрейда [8], а во второй половине столетия – исследование Ю. Кристевой [6]. Начиная с Гиппократа, меланхолию описывали как состояние, определяемое воздействием черной желчи, «черножелчье». Черная желчь, как считалось, одна из четырех жидкостей (гуморов), определяющих темперамент человека. Как пишет К. Юханнисон, «черная меланхолия уходит корнями в античное учение о жидкостях, на котором вплоть до XVIII века строилось представление о связи между телом и внутренним “Я” человека. Здоровье характеризовалось равновесием между кровью, слизью, желтой и черной желчью. Кровь отвечает за жизненную энергию, переизбыток черной желчи может подействовать разрушительно: придать нездоровый цвет коже, крови и экскрементам, вызвать возбуждение. Слово “меланхолия” происходит от слов *melas* – “черный” и *chole* – “желчь” и переводится как “черная желчь”. Эта

⁷ Достоинства меланхолии восхваляли философы-герметисты эпохи Возрождения. Знарок астральной магии Марсилио Фичино в своем трактате «О тройственной жизни» советовал ученикам-меланхоликам, пребывающим под влиянием Сатурна, не сопротивляться природной склонности к погружению в учебу, но лишь смягчать ее влияниями Юпитера и Венеры. Генрих Корнелий Агриппа, автор знаменитого трактата «Оккультная философия», утверждал: «Воспламенившись и воссияв, меланхолический гумор (*humor melancholicus*) порождает то неистовство (*furore*), которое ведет нас к мудрости и откровениям, особенно если сочетается с подобающими небесными влияниями — прежде всего, исходящими от Сатурна <...> Поэтому Аристотель пишет в своих “Проблемах”, что посредством меланхолии некоторые люди становились вещами созданиями и начинали пророчить, подобно сивиллам <...> прочие же становились поэтами <...> и далее он утверждает, что все, кто отличился в какой-либо области знаний, были по большей части меланхоликами» [9].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

жидкость, по описаниям современников, была “столь густой и вязкой, что врачи с большим трудом могли вывести ее из организма”, она выделяла пары, которые поднимались в голову и омрачали душу. Была даже разновидность меланхолии, при которой взору человека все представлялось в черном цвете. “Через красное стекло все кажется красным”, а этот человек “видел окружающий мир черным”. Мир в буквальном смысле слова погружался во мрак» [10, 10–11].

Как можно понять, меланхолия трактуется по крайней мере в трех значениях: как настроение, чувство и болезнь. В качестве преходящего настроения меланхолия знакома большинству людей. Меланхолия как чувство называется по-разному: подавленность, уныние, тоска, мрачность, в прежние времена использовались также слова «кручина» и «хандра». Все они означали состояния различной тяжести, каждое имело свои особенности. Иногда меланхолию описывают как своего рода паралич, без-действие, не-присутствие в мире. Но она также проявляется в виде страхов, неутомности или повышенной чувствительности: «Тоска, грусть, печаль, минорное настроение, сплин, скорбь, скука, отвращение, уныние, пессимизм, подавленность, усталость, уязвимость, безнадежность, мрачность, депрессия, ипохондрия, хандра, летаргия, элегия, акедия, черная желчь – все это проявления меланхолии» [5, 570]. Удивительно, насколько важное место меланхолия занимает в западной культуре: упоминание о ней можно встретить в философии, медицине, литературе, музыке и искусстве. Как указывает Юханнисон, ей посвящено больше текстов, толкований и изображений, чем остальным чувствам (за исключением влюбленности и любви). Изображению ренессансной меланхолии посвящена и знаменитая гравюра Дюрера.

Дюрер

«Меланхолия I» Альбрехта Дюрера (см. иллюстрацию 1) была создана в 1514 году. «Первой» она называется в соответствии с определенной классификацией⁸. В данном случае имеется в виду «melancholia imaginativa» – художественная меланхолия, связанная с воображением. Знаменитой гравюре посвящена не менее знаменитая книга, написанная тремя титанами культурологии XX века, крупнейшими деятелями Института Варбурга Эрвином Панофским, Фрицем Заклем и Раймондом Клибанским – «Saturn and Melancholy» («Сатурн и меланхолия») [19]. В книге содержатся их интерпретации дюреровского произведения. Эрвин Панофски не раз возвращался к трактовке этой гравюры в своих трудах [22].



Иллюстрация 1. А. Дюрер. Melencolia I (Меланхолия I), гравюра, 1514

⁸ Английский монах Р. Бертон в своей знаменитой 900-страничной «Анатомии меланхолии» дает следующую классификацию: «По общепринятой классификации выделяют три основных вида меланхолии: головную (нарушения происходят в мозгу), телесную (происходит от строения всего тела) и ипохондрическую (источниками которой являются кишечник, селезенка, печень и брыжейка) [2].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

На гравюре изображен прекрасный ангел, погруженный в задумчивость. Это образ творца, томящегося в ожидании творческого подъема. Современники называли такую меланхолию «*melancholia generosa*», то есть щедрая. Термином *melancholia generosa* в прежние времена называли творческое состояние на грани света и тьмы, экзальтации и депрессии.

В этом произведении сопряжено множество символов: книга, застегнутая на застежку, песочные часы, соединенные с солнечными, колокол с веревкой, которая уходит за край гравюры. Песочные часы и колокол могут отсылать к сентенции «*Memento mori*». Геометрическую фигуру слева именуют «дюреровым многогранником», хотя трудно сказать точно, что это такое. На нем заметен слабый отпечаток черепа. На гравюре также находится магический квадрат, расположенный над головой ангела, и многое другое. У ног крылатой фигуры, свернувшись клубком, спит тощая борзая собака – символ меланхолического темперамента.

Что же могло послужить «спусковым крючком» для Бёртуисла, создавшего свою оркестровую пьесу «*Melencolia I*» в 1976 году? Из перечня произведений композитора мы узнаем, что в этот период параллельно шло сочинение его крупнейшей оперы «*The Mask of Orpheus*» («Маска Орфея», 1973–1986). Казалось бы, гравюра Дюрера с этим не имеет никаких связей. Но вот что обращает на себя внимание: на этапе выбора сюжета композитор испытывал сильные колебания, склоняясь поначалу то к либретто под названием «Крония» (в основе должна была быть античная легенда о Кроносе и его детях), то к пьесе бельгийского драматурга Михаэля де Гельдерода «Смерть доктора Фауста», занимавшей его воображение в 1971. В результате Питером Зиновьевым было написано либретто по легендам об Орфее⁹, и в 1973–

⁹ Об этом подробнее см.: [12].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

75 работа уже пошла по этому пути. Но ушел ли сюжет о Фаусте из творчества Бёртуисла окончательно? И если он исчез из оперных проектов, то не воплотился ли где-нибудь еще? Вот тут и возникает предположение, что «фаустианская» линия могла реализоваться в оркестровой пьесе «Melencolia I». Это, правда, направляет наше внимание не столько в сторону Гельдерода, сколько Томаса Манна, но можно предположить, что знакомство с литературой вокруг «Фауста» обнаружило аллюзии между Фаустусом и гравюрой Дюрера, чему также посвящена обширнейшая литература¹⁰.

Анализ гравюры и, в частности, ее отношение к роману Томаса Манна заставляет исследователей обратить внимание на следующие вопросы: каков генезис характера Адриана Леверкюна, что означают его приступы депрессии и болезнь, какова связь между ними и его деятельностью? Почему он становится музыкантом? В чем заключается смысловая роль «магического квадрата» для него самого и для «фаустианского» элемента его личности? Эти вопросы могут быть рассмотрены в разных плоскостях. Как утверждает Панофский, сам Дюрер вполне может считаться «фаустианской» личностью и, таким образом, предтечей Леверкюна. В соответствии с представлениями о «личности Ренессанса» Дюрер был универсалом – человеком огромных знаний, включавших в себя математику и другие науки, а также

¹⁰ Приведем библиографию этого сюжета по работе Michael Palencia-Roth «Albrecht Durer's Melencolia I and Thomas Mann's Doktor Faustus»:

J. Elema, «Thomas Mann, Durer und Doktor Faustus», Euphorion 59 (1965):97–117;
Ulrich Finke, «Durer and Thomas Mann», in Essays on Dürer, ed. C. R. Dodwell (Manchester: Manchester University Press, 1973), pp. 121–46;

Wilhelm Holthusen and Adalbert Taubner, «Durers 'Philipp Melanchthon' und 'Bildnis einer jungen Frau' als visuelle Vorbilder für die Eltern von Adrian Leverkun in Thomas Manns Doktor Faustus», Die Waage 3 (1963):67–9;

Fritz Kaufman, Thomas Mann: The World as Will and Representation (Boston: Beacon Press, 1957), pp. 198, 199, 226;

T. J. Reed, «Thomas Mann: The Uses of Tradition» (Oxford: Clarendon Press, 1974), p. 391;

Walter Rehm, «Thomas Mann und Durer», in Spdte Studien (Bern: A. Francke, 1964), pp. 344–59. [21].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

искусства. Но, подобно Фаусту Марлоу, Гете, Манна, он был одержим страстью к сверхчеловеческому опыту. Панофский цитирует философа XIX века Карла Густава Каруса, который заходит настолько далеко, что идентифицирует сюжет «Melencolia» с Фаустом и через это устанавливает связь Дюрера с фаустианством. Хотя ясно, что это всего лишь допущение, Панофский ясно обозначает свою уверенность в такой трактовке¹¹.

Но эксплицитно Бёртуисл обозначил свою трактовку «Melencolia I» как «Tallis Fantasia»¹², что ориентирует нас на английское барокко. Для этой эпохи важное значение имел труд, вышедший в Англии в XVII веке: это энциклопедический трактат Роберта Бертона «Анатомия меланхолии». Отмечается, что «труд Бертона послужил в XVII веке звеном в становлении невероятной моды на меланхолию в поэзии, музыке и во всем искусстве» [7].

Чапмен

Полагают, что поэма, упомянутая Бёртуислом – «Тень ночи» Джорджа Чапмена 1594 года – могла возникнуть под влиянием гравюры Дюрера. Чапмен, наряду с другими просвещенными деятелями той эпохи – Уолтером Рэли¹³, Джоном Ди¹⁴, Томасом Хэрриотом¹⁵ –

¹¹ Манн часто связывал Фауста с Дюрером и их обоих с меланхолией, говорил о «фаустовско-дюреровской сфере». В конце 40-х годов Манн открыто утверждал прямую связь между дюреровской «Меланхолией» и «Доктором Фаустусом» в письмах. Это также можно заметить в иллюстрациях: из тех 26 иллюстраций, которые Вислинг Манн поместил в книге, 16 принадлежат либо Дюреру, либо его кругу. Это происходит в разных частях романа, начиная с первых страниц, где отец Адриана получает внешний облик дюреровского Philipp Melanchthon, вплоть до последних, где Адриан описывается через образ, схожий с дюреровским «Der Schmerzensmann». В «Докторе Фаустусе» Melencolia I упоминается постоянно; например, она висит в комнате Леверкюна в Галле.

¹² Сведения об этом нам встретились в: [4].

¹³ Sir Walter Raleigh (1552 или 1554–1618) — английский придворный, государственный деятель, поэт и писатель, историк, моряк, солдат и путешественник.

¹⁴ John Dee (1527–1609), английский математик, географ, астроном и астролог

¹⁵ Thomas Harriot (1560 – 1621) английский астроном (известен дружбой и перепиской с Кеплером), математик, этнограф, переводчик.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

принадлежал к так называемой «Школе ночи»¹⁶, для которой труд Бертон о меланхолии служил ориентиром. Л.Э. Рэйд пишет, что «его [Чапмена] поэма в целом трактует меланхолию не в негативном ключе, но как состояние глубокого миропознания, самопознания и самопогружения. В то время как люди посвящают свое дневное время тривиальным занятиям, ночь предрасполагает к серьезным размышлениям, “сатурновой меланхолии”: “No pen can anything eternal write, That is not steep`d in humor of the night” (строки 376–7); “Никакое перо не сможет написать ничего вечного, не будучи одушевленным настроением (гумором) ночи”» [20].

Поэма поделена на две части – «Hymnus in Noctem» и «Hymnus in Synthiam». Первая часть апеллирует к Ночи как изначальной богине в духе орфических гимнов. Во второй части дан портрет лунного божества Синтии, под которым подразумевается королева Елизавета I. Ночь, «Великая Богиня», перед чьим тронем земля курится «фимиамом вздохов и огнями скорби» (fumes of sighs and the fires of grief). Ночь – властительница «тишины, интеллектуальных занятий, сна и покоя» (silence, study, ease, and sleep), это время тех, кто глубоко погружен в изучение наук. Свет, напротив, покровительствует поверхностным умам, ежедневной суете и общественной рутине. Поэт просит Ночь подарить ему вдохновение и либо наполнить его глаза морями так, чтобы он мог «оплакать крушение мира», либо дать ему спокойный сон, освобождающий от чувств.

Интерпретируя поэзию Чапмена, исследовательница пишет: «Чапмен причислял себя к элите, к интеллектуалам, и его основная поэтическая проблема состояла в переводе абстрактных идей в непосредственное поэтическое чувство; те трудности, которые мы находим

¹⁶ Школа ночи (The School of Night) является современным названием для группы, куда входили У. Рэли, Дж. Чапмен, К. Марлоу, Т. Харриот. Твердых доказательств того, что все эти люди были знакомы друг с другом, нет, но предположение о их связях занимает видное место в некоторых исследованиях о елизаветинской эпохе.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

в поэзии Чапмена, являются продуктом его попыток “отлить” свое мышление в поэзию. Его мышление “темно” и в большой степени нерационально (но не иррационально), и таким образом его поэзия, по крайней мере на первый взгляд, темна и нерациональна. Более того, определенная степень темноты и таинственности, по мнению Чапмена, были необходимы истинной поэзии. Тот, кто неспособен проникнуть внутрь этой тайны, утверждал он, не сможет понять ее, даже если ему объяснить» [там же]. Таким образом, «дух ночи», «сок ночи» можно понять как попытку поэта прорваться в тайну мира, как напряженную деятельность его взволнованного духа, устремленного за пределы видимого, но отдающегося власти тайны, предчувствию неведомого.

Дауленд

В своем предисловии Бёртуисл упоминает песню Джона Дауленда «In darkness let me dwell» («Позволь во мраке жить»). Почему?

Художественная значимость лютневой музыки Дауленда, по мнению исследователей, заметно выделяет его среди современников, дав повод историкам называть этого «всегда печального» (как сам композитор сказал о своем творчестве) песенника «Шубертом XVI века» [3]. В его музыке находят «экзальтацию меланхолии», понимание ее как сущности утонченного прославления печали, приносящей прозрение и открывающей истину [23]. В его песнях мелодический контур скромн и вместе с отсутствием украшений направляет внимание непосредственно на текст.

Обратимся к некоторым важным для Бёртуисла музыкальным композициям Дауленда. В числе наиболее известных исследователи обычно указывают сборник танцев «Lachrimæ or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galliards and allemands, set forth for the lute, viols, or violons, in five parts» (Скорбь или

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

семь слез, воплощенных в семи страстных паванах, вкупе с иными паванами, гальярдами и аллемандами, написанными для лютни, виол или скрипок, на пять голосов»). Он был опубликован в Лондоне в 1604 году, когда Дауленд был назначен придворным лютнистом Кристиана IV Датского.

В своем посвящении Дауленд указывает, что существуют разные виды слез: «Слезы, которыми от музыки плачешь («The teares which Musicke weeps») могут быть приятными; не только те слезы бывают, что льются в скорби, но также в радости и веселье». Слезы – один из мощных топосов времени, их воплощение разнообразно, изысканно и осуществлялось с помощью музыкально-риторических фигур. Как пишет Л. Шептовицки, «широкое распространение практики применения риторики в музыке в Британии начала 17 века было очевидно» [24]. Музыкальные проявления чувства передавались не через звукоподражание, но через музыкально-риторические фигуры, которые, наряду с символизмом и нумерологией, становились знаками нового музыкального лексикона. Это относилось уже не только к вокальным сочинениям с опорой на поэтический текст, но и к инструментальным композициям, где «программность» реализовалась за счет разработки «аффекта».

Дауленд был мастером глубокой экспрессии, что непосредственно отразилось и в его инструментальной музыке, и в его песнях. Такие названия, как «Lacrimæ, Flow my tears» («Лейтесь, слезы»), «Melancholy Galliard» («Меланхолическая гальярда»), «In darkness let me dwell» («Во тьме позволь мне жить»)¹⁷, «Semper Dowland semper

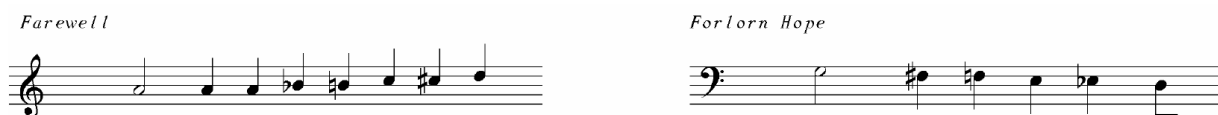
¹⁷ «Во тьме позволь мне жить». Полный текст:
In darkness let me dwell; the ground shall sorrow be,
The roof despair, to bar all cheerful light from me;
The walls of marble black, that moist'ned still shall weep;
My music, hellish jarring sounds, to banish friendly sleep.
Thus, wedded to my woes, and bedded in my tomb,
O let me living die, till death doth come, till death doth come.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

dolens» («Всегда Дауленд, всегда скорбь») выражают эмоцию печали и разочарование судьбой. Названия его хроматических фантазий, «Farewell» и «Forlorn Hope» («Прощание» и «Утраченная надежда») также дают нам ключ к их эмоциональному содержанию.

Как объясняет Шептовицки [24], музыкальное воплощение аффекта у Дауленда совершается с помощью нового лексикона музыкально-риторических фигур. Одной из таких фигур была чистая кварта – весьма значимый интервал с точки зрения нумерологии и музыкальной символики. Будучи заполненной полутонами, эта фигура называлась «хроматическая кварта» («chromatic fourth»), «хроматический тетрахорд» («chromatic tetrachord») или «хроматический гексахорд» («chromatic hexachord»)¹⁸. И в «Прощании», и в «Утраченной надежде» эти формулы используются как в восходящем, так и в нисходящем виде.

Пример 1. Фигура «хроматической кварты» в фантазиях Дж. Дауленда «Прощание» и «Утраченная надежда»



Вокруг *passus duriusculus* располагаются и другие музыкально-риторические фигуры, ответственные за передачу аффекта. Одна из самых важных – так называемая *corta*: мотив из трех звуков с повторением второго звука:

Пример 2. Фигура *corta* в фантазиях Дж. Дауленда «Прощание» и «Утраченная надежда»



¹⁸ В отечественной традиции утвердилось латинское наименование этой фигуры – *passus duriusculus*.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Тот мотив, о котором говорит Бёртуисл в своем комментарии, – это мотив из песни Дауленда «Во тьме позволь мне быть» (звуки *e – f – e*):

Пример 3. Дж. Дауленд. «Во тьме позволь мне быть». Начало

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a rest for the Cantus part. The Lute part begins with a 4/2 time signature and a specific tuning: D, E, F, G, c, f, a, d', g'. The tablature is written on a six-line staff with fret numbers. The Bassus part (Bass Viol) is in the bass clef. The second system shows the vocal entry with the lyrics: "dark - ness let me dwell, The ground, the ground shall sor - row,". The Lute part continues with its tablature, and the Bassus part provides a harmonic accompaniment.

Слова, на которые приходятся первые три звука мелодии (тт.4–5) – «во мраке», «in darkness». А в тт.7–8 мы слышим явственный *satubasis*, нисходящую фигуру на словах «земля будет скорбеть»¹⁹. В этом вполне различимы «зерна» будущей пьесы Бёртуисла. Обратимся теперь к принципам музыкальной композиции в «Тени ночи».

Композиция

К тому моменту, когда Бёртуисл приступил к сочинению «Тени ночи», он был уже сложившимся мастером со своими излюбленными композиционными приемами. Эти приемы неоднократно описывались исследователями [11; 15; 16]. Перечислим их: формообразование по типу «процессионала», развертывание «линии», пристрастие к различным видам остинато и выдержанным звукам (*drones*), оркестровка

¹⁹ Заметим, что этот ход поразительно схож с мелодией арии Ленского «Что день грядущий».

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

как средство артикуляции формы, разнообразные приемы ритмического варьирования, пост-серийная двенадцатитоновая звуковысотность. Все это в полной мере проявилось в «Тени ночи».

О процессионалах. Объяснение термину «процессионал» лежит через феномен «процессии» – процессионалами называют «гимны, звучащие во время публичных шествий» [1, 72]. Есть предположение, что этот термин разработал именно Бёртуисл в период сочинения своего монументального «Триумфа времени»: он сам описал пьесу как «процессионал, в котором ничто не меняется – медленно текущее время является фактором контроля, подобно тому, как в брейгелевской гравюре темп поступи слона определяет все сущее» [25]. Композитор также констатировал: «...Мы можем сказать, что вся музыка есть процессионал, так как вся музыка есть процесс непрерывного развертывания» [11, 36].

Можно предположить, что формирование идеи «процессионала» относится к 1971–72 году – времени работы над «Триумфом». После этого композитор постоянно держал в поле зрения саму идею, реализуя ее преимущественно в оркестровых сочинениях: и в «Бесконечном параде» («Endless Parade», 1985–86), в «Путешествии Гауэйна» («Gawain`s Journey», 1991).

Если опираться на трактовку «процессионала» как на нечто, имеющее в своей основе «шествие», то уместно предположить, что в таком условном шествии будет преобладать неспешный темп, некая стадильность и постепенность развертывания, совмещенная со сменной окружающей «пейзажей», то есть баланс изменяющегося и неизменного. Комментируя происходящее в музыке, Бёртуисл пишет: «процессия идет кусками: одни проходят, другие приходят; сама процессия создана из связанных между собой (по необходимости) материальных объектов, между которыми внутренняя связь совсем не обязательна» [16, 175]. Такое «нецеленаправленное» развертывание

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

формы – своего рода «блуждающий взгляд», который в музыке обрачивается прихотливой игрой с причинно-следственными связями.

Неизменную сущность «профессионала» можно описать через одно из любимых понятий Бёртуисла – «линию», заимствованное им у П. Клее.

Линия. Как известно, первую часть своих «Педагогических эскизов» Клее посвящает опорной категории живописной динамики – *линии*. В линии может не быть ясно выраженной устремленности, она способна существовать сама по себе, но она всегда движется. Она может сопровождаться разными сопутствующими линиями, которые отражают ее движение или противоречат ему.

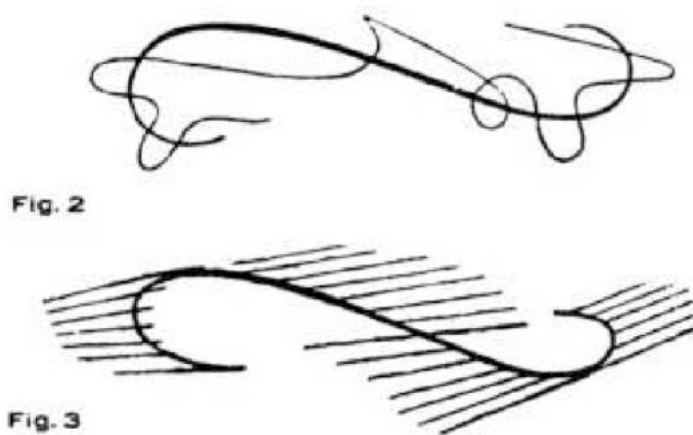


Иллюстрация 2. Варианты изменения линии у Клее²⁰

Говоря о принципиальной самоценности линии, Клее применяет выражение «прогулка ради прогулки» [17, 16], тем самым скрыто споря с внешним подобием, намеренно освобождая пространство для любых возможных вариантов. Но эти варианты не так уж разнообразны: линия Клее никогда не бывает хаотичной, и даже импровизационность в ней не чувствуется. Мысль художника питается неизбежностью логических связей: «Точка, становясь движением и линией, требует времени. Равным образом это относится и к видоизменению

²⁰ Источник иллюстрации: [17].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

линии в плоскость. И то же самое требуется при переходе плоскостей в пространство... движущаяся точка, создавая линию, творит форму. Форма — это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам, что и все мироздание ...» [18]. Сказанное вполне иллюстрирует основное формообразующее намерение Бёртуисла: развертывание. Особенности этого развертывания будут отличаться позицией самого композитора: если он преследует цель запечатлеть статику, то развертывание будет сориентировано преимущественно на повторяющиеся, остинатные структуры; если динамику — то на изменяющиеся, событийные, «нарративные». Как поясняет сам композитор, «линия может расслаиваться на несколько одновременно звучащих других, как в органуме, или растворяться в орнаментации, но это все та же линия» [15, 181]. Концепция «линии» также поддерживается тем интересом, который Бёртуисл питал к учению Шенкера и его идее *Urlinie*, служащей опорой всей конструкции [там же].

Для Бёртуисла линия естественным образом перерастает в линейность: горизонтальность «ненаправленного» развертывания («блуждающий взгляд») поддерживается линейным устройством главного конструктивного элемента — «бесконечной мелодии» в широком смысле (характерны названия некоторых его произведений — «Граймторпская ария»²¹, «Силберийская ария»²², «Бесконечный парад»²³, «Нескончаемая механическая песнь Аркадии»²⁴ и — совсем красноречиво — «Прерванная бесконечная мелодия»²⁵).

Идея линии как основного элемента отразилась в специфических мелодических построениях Бёртуисла. Он использует их в целом

²¹ Grimethorpe Aria для медных духовых (1973).

²² Silbury Air для 15 инструментов (1977).

²³ Endless Parade для трубы, струнного оркестра и вибратона (1987).

²⁴ Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum для 14 инструментов или камерного оркестра (1977).

²⁵ An Interrupted Endless Melody для гобоя и фортепиано (1991).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ряде своих произведений, например, в «Меланхолии I» или «Триумфе времени» с их возобновляемым мелодическим рефреном, имеющим характерный «кружащийся», вращающийся контур.

Как обстоит дело в «Тени ночи»? И как в целом может быть представлена линейность? Этот вопрос возникает в том числе и потому, что в приведенном комментарии Бёртуисл указывает на довольно широкий круг вариаций линейности: «расслоенная», «орнаментированная». Если учесть слова композитора в отношении того, что линия вовсе может не быть «чистым» одноголосием, тогда ее главный критерий – континуальность, непрерывность движения в пространстве развертывания, достаточном для того, чтобы уловить ее перманентное свойство. Такого рода континуальность может достигаться совокупным движением нескольких голосов, где основной отличительный принцип – отсутствие или минимальное присутствие пауз.

Действительно, мы можем обозначить те участки произведения, где линейность выделяется на фоне иных типов музыкального развертывания: остинатных повторяющихся мотивов, прерывистых подголосков, ритмических фигур сопровождения. Опишем последовательность «участков континуальности».

Первый заметный фрагмент «континуальной последовательности» – соло фагота в такте 38 (см. пример 4). Композитор выделяет это соло – оно не повинуетя общему метру (отсутствуют тактовые черты), ему присуща гибкая ритмика (сочетание триолей и дуолей), неметризованный мелодический профиль разворачивается подобно григорианскому хоралу (так нередко бывает у любимого Бёртуислом Мессиа), что подчеркивается обозначением «independent» (независимо). Вокруг «линии» – фрагментированные подголоски и ритмические фигуры. То же и после ее окончания: струнные тихо скандируют ритмический мотив на 5/8, трубы и ударные выполняют «жест», который хочется обозначить как «россыпь», валторны выпевают варианты

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

основного мотива пьесы, который в приведенном примере исполняет флейта пикколо. Само соло можно было бы обозначить как «импульс», поскольку далее в разных пластах фактуры возникает нечто вроде «ответных» мотивов, ассоциативно аналогичных ответу на физический импульс с характерным инерционным замедлением.

Пример 4. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Соло фагота

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Еще одна «линия» появляется у струнных, и она оказывается «расщепленной» (пример 5):

Пример 5. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

И снова ее проведению соответствуют ритмические «вздрагивания» (валторны), одиночные мелодические фрагментированные мотивы (контрафагот), «расслоенные» подголоски (флейты, гобои, кларнеты). Здесь можно заметить, как после проведения «линии» возникает некое инерционное движение, в результате которого более-менее оформленные мотивы постепенно «сбиваются» в «звукомассу» по типу сонорной «полосы» а la Лигети с характерным сочетанием в одновременности особых видов ритмического деления (вертикальное наложение 4/8, 5/8, 6/8) (см. пример 6):

Пример 6. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image displays a complex orchestral score for the piece 'Shadow of Night' (Тень ночи) by Heitor Burtovisl. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flutes (Fl. 1, 2), Piccolo (Pic.), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. in Bb), Bassoons (Bsn., D. Bsn. 1, 2), Trumpets (Tpt. in C), Trombones (Tbn. 1, 2, 3), and Timpani (Tuba). The bottom system includes Percussion (Perc. 1, Suspended Cymbal), Harp (Harp 1), Violins (VI. I, VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo.), and Double Bass (Db.). The score features a variety of rhythmic patterns, including complex time signatures like 4/8, 5/8, and 6/8, and dynamic markings such as 'accel.' and 'rit.'. The notation is dense, with many notes and rests, reflecting the 'sound mass' technique mentioned in the text.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Это движение влечет за собой характерное «окончание» на *rallentando*, характеризующееся метрически свободным каденционным угасанием (пример 7):

Пример 7. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image displays a page of a musical score for the piece "Shadow of the Night" (Тень ночи) by X. Berthouze. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. At the top, there is a tempo marking "rall." and a tempo indicator "♩ = c. 58". The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Piccolo (Pic.), Oboes (Ob. 1, Ob. 2), Clarinets (Cl. (B♭) 1, Cl. (B♭) 2, Cl. (B♭) 3), Bassoons (Bsn. 1, 2), Trumpets (Trp. (C) 1, 2, 3, 4), Trombones (Tuba 1), Vibraphone (Vibra. (1)), Glockenspiel (Glock. (2)), Cymbals (Cym. (1)), Harp 1, Harp 2, Violins I (Vl. I div. in 4), Violins II (Vl. II div. in 4), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db. div. in 3). The score shows a complex arrangement of notes, rests, and dynamics, with a prominent "rall." marking indicating a deceleration in the music. A small note at the bottom left states "A = a short pause."

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

После чего в такте 100 снова заявляется «линия» у флейты пикколо, вновь на фоне фрагментированных ритмических «толчков».

Третье вступление «линии» заставляет подозревать уже некую предсказуемую структуру, где выделяются следующие этапы: первый – проведение линии на фоне подголосков и ритмических фигур, которое (второй этап) переходит в некое «возмущенное» состояние материала, характеризующееся его общей раздробленностью, фрагментированностью, наконец, третий заканчивается «каденционным» типом изложения. Это предположение в целом подтверждается, но не механически: третье проведение линии у флейты соло «удваивается» дополнительными голосами флейты, гобоя и кларнета, образуя в целом «расщепленную» линию.

Если обозначить проведение «линии» как «а», зону «фрагментирования» как «b» и зону каденции как «с», то общая схема развертывания материала на протяжении всего сочинения будет приблизительно такой:

I	тт. 1–43	вст.+ a b
II	тт. 44–71	a b
III	тт.72–99	a b c
IV	тт.100–125	a b
V	тт.126–156	a b
VI	тт.157–193	a b c
VII	тт.194–231	a b
VIII	тт. 232–286	a a b
IX	тт. 287–330	a b c
X	тт. 331–363	a b
XI	тт.363–382	a b
XII	тт.383–433	a b

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Эта структура позволяет увидеть в форме пьесы нечто вроде двенадцати «строф», которые можно объединить в группы по три строфы (в своем роде «терцины») типа ав ав авс с некоторыми вариациями и неполным (безкаденционным) проведением четвертой строфы в конце (объяснение чему найдется, возможно, позже).

Линии, которые выстраивает Бёртуисл, меньше всего напоминают классические мелодии, имеющие в основе принцип волны. Эти линейные построения возникают из сопряженных между собой мелких мелодических ячеек, и с этой точки зрения больше всего похож на невменное григорианское письмо (что снова заставляет вспомнить Мессиана и его опыты по «переинтонированию» невм). Примером такой одноголосной линии может служить линия у фагота (см. пример 4).

Другой тип линии – это «расщепленные» линии (по словам Бёртуисла, «как в органуме»). В качестве наиболее яркого примера можно привести «трехголосный органум» у деревянных духовых в тактах 126–133 (пример 8):

Пример 8. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image shows a musical score fragment for Example 8, titled 'Тень ночи' by Х. Бёртуисл. The score is for a woodwind ensemble and consists of six staves: Picc. 2, Ob. 1, Cl. (Bb) 1, Cb. Cl. 3, Bsn. 1.2, and D. Bsn. 3. The music is marked with '126' at the beginning. The Picc. 2, Ob. 1, and Cl. (Bb) 1 staves show complex, overlapping melodic lines with various dynamics (pp, mp) and articulation. The Cb. Cl. 3, Bsn. 1.2, and D. Bsn. 3 staves are mostly silent, with some notes in the Bsn. 1.2 staff.

Основной принцип их строения – более или менее свободная комплементарность, позволяющая воспринимать расщепленную линию как нечто единое, мелодически цельное.

Фрагментированные мотивы (материал «b»). К числу фрагментированных мотивов мы бы отнесли прежде всего те, которые

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

составляют основу остинатных и полиостинатных построений. Это наиболее богатый материал во всей пьесе, многообразно и изобретательно устроенный. От «линий» эти мотивы отличаются краткостью (от нескольких звуков до такта) и разнообразной повторностью, как точной, так и неточной (варьированной). Фрагментированные мотивы нередко объединяются в полиостинатные пласты.

Полиостинато. Полиостинатное изложение в пьесе можно считать преобладающим. Рассмотрим в качестве примера устройство одной из полиостинатных фактур.

Пример 9. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image shows a musical score for a fragment of 'The Shadow of Night' by Heitor Burtow. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: D. Bsn. 3, Trpt. (C) 3/4, 1, 2, 3, 4, Tbn. 3, 4, Harp 1, Harp 2, Cel., Vln. I, II, Vla. div., Vc., and Db. The score features a complex polyostinato texture with multiple instruments playing rhythmic patterns. The music is in 3/4 time and includes various dynamics such as *pp*, *mp*, *fp*, and *fff*. There are also performance instructions like *risso stacc.*, *unis. con sord.*, and *l.v.*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped together.

Остинатные мотивы звучат в следующих пластах: трехзвучный мотив у контрабасов (*c–b–as*); мотив из двух аккордов у виолончелей; мотив из двух аккордов у альтов *divisi*, шестизвучный мотив у челесты, остинато у арфы 2, остинато у арфы 1, остинато у тромбонов, остинатный «дрон» у контрафагота. Таким образом, одновременно

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

сочетаются восемь различных оstinатных пластов, внутри которых происходит варьирование разного рода.

Метроритмическое варьирование. Бёртуисл разнообразно и искусно использует несовпадение мотива и метра. В уже упомянутом примере 9 у контрабасов, виолончелей, альтов мотив на 7/8 рассинхронизированно развивается в пространстве размера 4/4; у арфы 2 – мотив, состоящий из шести шестнадцатых, разделен на три группы, между которыми варьируется протяженность пауз; сходным образом мотив из четырех триолей у арфы 1 также разделен и варьирован при помощи пауз разной протяженности.

Мотивное варьирование (интерверсии). Особенно примечателен тип варьирования у челесты. Первый мотив, который мы слышим – это *c–a–g–d–gis–des*, который повторяется в частичной перестановке: *a–c–g–d–des–gis* и затем возвращается в первоначальном виде. Тут совершенно очевиден мессиановский тип пермутаций – интерверсий (хотя Мессиан предпочитал систематические перестановки).

Любопытный пример представляет собой неточное полиостинато из примера 9: четыре линии, исполняемые челестой, арфой 2, арфой 1 и вибратоном, выполнены на основе разнопараметровых повторов. Челеста исполняет восходящий мотив, начинающийся с *f* большой октавы, но каждый раз со звуковысотными вариациями, в то время как ритмически выдерживается формула шестнадцатых 2-2-2-5. Арфа 2 исполняет восходящий мотив, основной длительностью которого является тридцатьвторая, но строгой последовательности нет: это как бы импровизированное «бренчание», где только первый звук – это одна тридцатьвторая, остальные представляют ритмически не-систематическое восхождение.

Не вдаваясь в подробности всех оstinатных проведений, заметим, что принципы их применения в целом сосредоточены вокруг

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ритмического и звуковысотного варьирования, а также вокруг их комбинаторики друг с другом.

«Дроны». Существительное «drone» может быть переведено как «гул, жужжание, гудение», и это наилучшим образом характеризует периодическое использование Бёртуислом одиночных тонов, «протянутых» внутри фактуры на разнообразном расстоянии: от четырех до тридцати тактов. Дроны для Бёртуисла достаточно характерны: один из самых ярких примеров – хор «Поля скорби», целиком выдержанные на тоне *e*, использование которого сильно напоминает Дж. Шельси и его «Четыре пьесы на одну ноту». В «Тени ночи» протянутые тоны в среднем занимают пространство в восемь–десять тактов и не создают чего-то, похожего на систему – они, скорее, могут быть восприняты как разновидность остинато. Особого внимания заслуживает лишь заключительная часть пьесы, которая начинается в такте 401: это тон *d* у контрабасов, который возобновляется каждые два–три такта и создает опору в пространстве на 33 такта, что очень отчетливо заметно при прослушивании. Возможно, именно этот дрон вынуждает композитора не использовать «каденционное заключение», поскольку сам служит в некотором роде «органным пунктом», создающим эффект завершения.

Каденции (материал «с»). Каденционных построений в пьесе всего три (такты 32–37, 190–193, 327–330), и они сильно выделяются на общем фоне поступательного метроритмического движения. Их характерная особенность – общее рассинхронизированное *rallentando*, дающее эффект как бы «алеаторного» распадающегося движения, как в уже упомянутом примере 7.

Оркестр. В пьесе использован тройной состав²⁶, отличающийся большим разнообразием ударных. Как чаще всего бывает у Бёртуисла,

²⁶ Деревянные: 3 флейты (2 mute in piccolo, 3 – mute in alto); 3 гобоя (3 mute in corno inglese); 2 кларнета + бас-кларнет; 3 фагота (3 mute in doublebassoon);

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

он с большим вниманием относится к деревянным духовым. Первая же линия (см. пример 4) проводится фаготом соло, к этому проведению контрапунктом выступает цитата из Дауленда (такты 42–43) у пикколо. В дальнейшем процесс идет так: вторая (рассредоточенная) линия поручается контрабасам (такт 72), третья – флейте пикколо соло (такт 100); в четвертой звучат пикколо, гобой и кларнет (такт 126); пятая отдана флейте соло (такт 157), шестая – гобою соло; седьмая (рассредоточенная) – альтам и виолончелям (такт 232), восьмая – снова пикколо соло, девятая – кларнету *in Es* соло, десятая (рассредоточенная) – деревянным духовым (флейты+гобои+кларнеты, такт 287); в одиннадцатой используется английский рожок соло (такт 363); в двенадцатой – струнные (скрипки+альты, такт 383). Все сольные проведения, как мы видим, поручены деревянным духовым, да и в целом из двенадцати линий десять выполняются деревянными духовыми. Это, конечно, можно объяснить пристрастием Бёртуисла к духовым (композитор был сам, как известно, кларнетистом), но в таком инструментальном колорите можно увидеть и черты британской склонности к воплощению пасторальных образов. И это в целом не противоречит «этосу» пьесы, который можно трактовать как «меланхолическая пастораль».

Аффекты и топосы. Цитата и аллюзии. Говоря об аффектах, мы не можем не задаться вопросом: а возможен ли в условиях новейшей композиторской стилистики такой, казалось бы, давно ушедший способ передачи экспрессии, как аффект? Не вдаваясь в подробности современных представлений, сошлемся на исследование известного

Медные: 6 валторн, 4 трубы *in C* (третья – *piccolo*), 4 тромбона, 2 тубы
Ударные – Glockenspiel, ксилофон, вибрафон, басовая маримба, колокола, треугольники, вудблоки, 2 гуиро, большой барабан, тарелки, хай-хэт, 2 там-тама, гонги, струнные (16 первых скрипок, 14 вторых скрипок, 11 альтов, 10 виолончелей, 8 контрабасов).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

британского ученого Ф. Тэгга [26], детально мотивировавшего исследование аффектов в популярной музыке; добавим также, что у нас есть вполне определенные основания говорить об аффектах в пьесе Бёртуисла.

Пример 10. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image shows a page of a musical score for a symphony, specifically a fragment from 'The Shadow of the Night' by Holger Matthies. The score is for a full orchestra and strings. It includes parts for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tubas), brass (Trumpets, Trombones, Tubas), percussion (Vibraphone, Glockenspiel, Triangle, Harp), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is marked with 'accel.' and 'rall.' and includes a tempo of $\text{♩} = c.92$. There are various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ppp*. A box in the score contains the text: "No, let chromatic tones, harsh without ground, be sullen music for a featureless heart. Chromatic tones must like my patients sound, As if combined to bear their falling part." John Daryll (1564-1626). The page number 39 is visible in the top right corner.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

На странице 39 партитуры (см. пример 10) находим такой «текст в тексте»: в квадрате, помещенном на строке паузирующих фаготов, читаем:

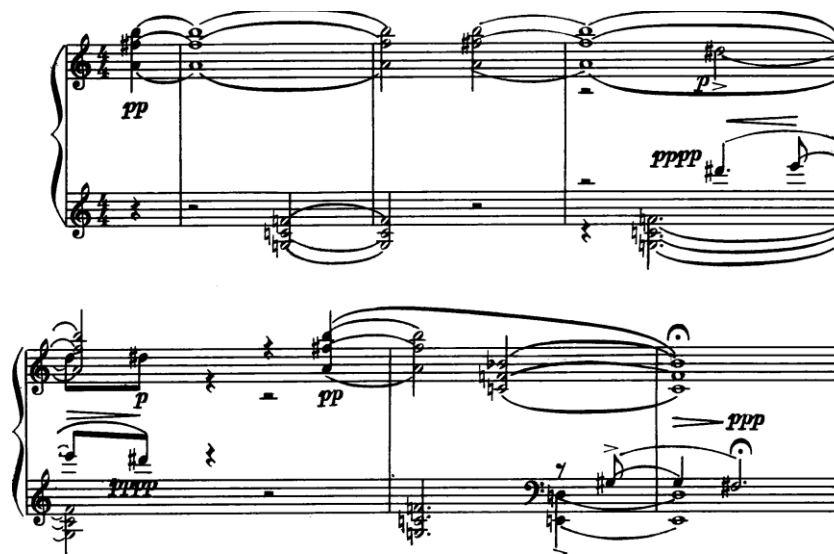
No, let chromatic tunes, harsh without ground,
Be sullen music for a tuneless heart.
Chromatic tunes most like my passions sound
As if combined to bear their falling part
(Нет, пусть хроматические мелодии, безосновательно резкие,
будут угрюмой музыкой для бесчувственного сердца.
Хроматические мелодии звучат подобно моим страстям,
Составленные как будто с тем, чтобы не развалиться).

Это четверостишие принадлежит Джону Дэниэлу (John Danyel, 1564–1626), еще одному поэту и лютнисту елизаветинской эпохи. Местоположение четверостишия направляет наше внимание на соответствие его содержания и музыкального материала: ниспадающие хроматические пассажи вполне совпадают с указанием на «угрюмые хроматические мелодии», написанные для флейт, гобоев и кларнетов.

Из этого трудно не сделать вывод о том, что Бёртуисл определенно применяет барочные аффекты и топосы. И начинается это с цитаты Дауленда, упомянутой композитором в предисловии и помещенной в тактах 42–43 (пример 4, флейта пикколо). Аффект задается ключевой мотивной ячейкой всего произведения – восходящей и нисходящей секундой. Эта фигура вызывает недвусмысленные ассоциации: ей присущ характер мольбы, жалобного вздоха, что может быть трактовано как «аффект печали». Конечно, такой обобщенный ход, как восходящая и затем нисходящая секунда, вряд ли может однозначно быть привязан к тому или иному аффекту, особенно в условиях постсерийности. Но ассоциативно этот мотив можно припомнить не только у Дауленда, причем трактовка тоже оказывается соответствующей (пример 11):

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Пример 11. А. Шенберг. Шесть маленьких пьес ор.19. №6



Этот ход в тактах 3–4 трактуется однозначно: «Такты 3, 4 – мотив “вздоха” как бы на V и VI ступенях тональности *gis*» [4].

Если предположить, что трактовка «аллюзии» связана с воспроизведением контура мелодического хода – «подъем-спад», то окажется, что этот контур избирается композитором как основная символическая фигура, которая отражается в мелодической интонации, динамическом крещендо-диминуэндо, темповом ускорении и замедлении, тематическом сгущении и разряжении: *«линии расходятся и вновь объединяются, звуки аккорда уходят и возвращаются, а длинные мелодические линии прерываются и снова появляются подобно луне, сияющей сквозь череду медленно проплывающих облаков»* [13]. Этот в некотором роде «вечный двигатель» музыкального движения без особого труда обнаруживается в разномасштабных проявлениях на протяжении всей пьесы:

- Развертывание формы до кульминации и обратно: такты 1–324–433
- Развертывание «строф» (a b c)
- Развертывание «линий»
- Развертывание мотивов «вздоха» – на всем протяжении

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Особенно сложную и разветвленную картину представляют собой *темпы*. Мы насчитали 53 (!) смены на протяжении 433 тактов пьесы, которые непрерывно и последовательно то активизируют движение (*accelerando*), то ослабляют его (*ritardando*). Это, вероятно, было нужно композитору также и для того, чтобы не превратить то изобилие остинатных и полиостинатных построений, которое имеется в пьесе, в своего рода «Болеро» Равеля со свойственной ему неуклонностью движения. В целом такое бесконечное воспроизведение одного и того же контура на протяжении произведения отдаленно напоминает поведение *фрактала* – самоподобного объекта.

Меланхолия как знак метамодерна

Юханнисон замечает: «Изучая историю человеческих чувств, мы можем понять сегодняшнее время» [10, 13]. Для нашего времени меланхолия характерна: об этом красноречиво говорят произведения искусства последних десятилетий (например, фильм «Меланхолия» Ларса фон Триера). Современной меланхолии сопутствуют чувства усталости и опустошенности. В этом можно даже увидеть признаки нового течения в искусстве, которое Р. ван дер Аккер и Т. Вермюлен назвали «метамодерном». Сказалось ли это новое течение в музыке Бёртуисла начала нового тысячелетия, или меланхолия – это просто характерная британская черта? Поводов для меланхолии сегодня немало, и их подхватывают более молодые коллеги композитора: среди них Георг Фридрих Хаас (р. 1953)²⁷, Сальваторе Шаррино (р. 1947)²⁸. Да и у самого Бёртуисла обращение к меланхолии не исчерпывается в «Тени ночи». Через три года после окончания этой композиции он

²⁷ Haas, G.F. *Melancholia*, опера в 3 действиях; либретто Джона Фосса по его новелле (Palais Garnier, Paris, 2008).

²⁸ Sciarrino, S. *La malinconia* для скрипки и альта (1980), *Melencolia I* (1982).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

создает к ней еще одну «пьесу-компаньон» – «Ночная черная птица» («Night`s Black bird», 2004) и снова пишет предисловие:

Название «Ночная черная птица» взято из текста песни Дауленда «Лейтесь, мои слезы» (Flow my tears):

Flow, my tears, fall from your springs!

Exiled for ever, let me mourn;

Where night's black bird her sad infamy sings,

There let me live forlorn.

(Лейтесь, мои слезы, теките из своих источников!

Позвольте мне, навеки изгнанному, плакать

Там, где ночная черная птица поет свое бесчестье

Там, позабытому, позвольте мне жить).

Она была написана как пьеса-компаньон к Тени ночи, в обеих пьесах воплощается мир меланхолии так, как он понимался елизаветинскими поэтами и композиторами. Они вдохновлены двумя мрачными источниками – выражением меланхолии в гравюре Альбрехта Дюрера *Melencolia I (1514)* и песней Дауленда «Позволь во мраке жить» (*In darkness let me dwell*). Первые три ноты этой песни вплетены в ткань обеих пьес: восходящий полутон, который возвращается обратно – простейшее движение в музыке. Смысл в том, что оно никуда не идет, что создает род стазиса. Также «Ночная черная птица» начинается и заканчивается схожим образом, как «Тень ночи» – это та же территория, но тропа проложена несколько иначе. При совместном исполнении «Ночная черная птица» может звучать как до, так и после «Тени ночи».

НВ

После оппозиции «брутальное-меланхолическое» («Танцы Земли» – «Тень ночи») композитор делает поворот к вариантному повтору «меланхолическое 1 – меланхолическое 2» («Тень ночи – «Ночная черная птица»). И это симптоматично.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. *Асмус М.* Как избавиться от меланхолии [Электронный ресурс] // Arzamas, 2000. URL: <https://arzamas.academy/materials/235>.
3. *Ахунов Р.* Джон Доуленд [Электронный ресурс] // Livejournal. URL: <https://ru68guit.livejournal.com/11851.html>.
4. *Бриль Е.* Шёнберг. Op. 19 № 6 [Электронный ресурс] // Livejournal. URL: <https://jenyabril.livejournal.com/64071.html>.
5. *Гребнева В.Е., Панкова А.В.* «Меланхолия как счастье от пребывания в печали», и другие исторически изменчивые одеяния социальных чувств. Рецензия на книгу: Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь / пер. со швед. И. Матыциной. М.: Новое литературное обозрение, 2018 — 320 с. // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2018. Ч. 18 № 3. С. 567–580.
6. *Кристева Ю.* Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2016.
7. *Россиус А.А.* История мрачного помешательства: меланхолия от Аристотеля до Дюрера [Электронный ресурс] // #НАДОРАЗОБРАТЬСЯ. Научно-просветительский проект. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10691-melancholy>.
8. *Фрейд З.* Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252–259
9. *Хеласдоттир Э.* Хела и меланхолия Сатурна / пер. А. Блейз [Электронный ресурс] // Thesaurus Deorum. URL: <https://northern.thesaurusdeorum.com/helstudy/I129>.
10. *Юханнисон К.* История меланхолии / пер. И. Матыцина. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
11. *Adlington R.* The music of Harrison Birtwistle. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

12. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
13. Birtwistle, Harrison. The Shadow of Night (2001) for orchestra [Electronic source] // Boosey&Hawkes, 2020. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-The-Shadow-of-Night/15138>.
14. Court M. Britten Sinfonia/Brönnimann review – enigmatic and magical Birtwistle [Electronic source] // Support The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/01/britten-sinfonia-bronnmann-review-enigmatic-birtwistly>.
15. *Cross J.* Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. London: Faber & Faber, 2000.
16. *Hall M.* Harrison Birtwistle in Recent Years. London: Robson Books, 1998.
17. *Klee P.* Pedagogical sketchbook. London: Faber and Faber, 1953.
18. *Klee P.* Schöpferische Konfession [Electronic source] // Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920. S. 28–40. URL: https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische_Konfession:_Paul_Klee.
19. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
20. *Lindsay A.R.* The Spectre of the School of Night: Former Scholarly Fictions and the Stuff of Academic Fiction // Early Modern Literary Studies. 2014. Special Issue 23. Pp. 1–31.
21. *Palencia-Roth M.* Albrecht Durer's «Melencolia I» and Thomas Mann's «Doktor Faustus» [Electronic source] // ResearchGate GmbH, 2008–2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/273559959_Albrecht_Durer%27s_Melencolia_I_and_Thomas_Mann%27s_Doktor_Faustus.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

22. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer / 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.
23. *Seymour C.* John Dowland: In Darkness [Electronic source] // Opera Today, 2014. URL: http://www.operatoday.com/content/2014/02/john_dowland_in.php.
24. *Sheptovitski L.* Mastery of Sorrow and Melancholy: Expressivity in Two Chromatic Fantasias by John Dowland [Electronic source] // Scribd. URL: <https://ru.scribd.com/document/89033825/Mastery-of-Sorrow-and-Melancholy-Lute-News-Q>.
25. Sir Harrison Birtwistle: The Triumph of Time for orchestra [Electronic source] // Universal Edition, 2020. URL: <https://www.universaledition.com/sir-harrison-birtwistle-64/works/the-triumph-of-time-5330>.
26. *Tagg P.* Kojak – 50 Seconds of TV Music – Towards the analysis of affect in popular music (2nd edition of PhD thesis from 1979). New York & Montréal: MMMSP, 2000.
27. *Tsaregradskaya T.V.* Harrison Birtwistle's «Orpheus-Project»: Images of Melancholy» [Electronic source] // Vestnik of Saint Petersburg University. 2019. Arts 9, № 2. Pp. 256–279. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.

REFERENCES

1. *Hakobyan L.O.* Muzyka HKH veka. Enciklopedicheskij slovar'. Moscow: Praktika [Practice], 2010.
2. *Asmus M.* Kak izbavit'sya ot melanhologii [How to get rid of melancholy] [Electronic source] // Arzamas, 2000. URL: <https://arzamas.academy/materials/235>.
3. *Akhunov R.* Dzhon Doulend [John Dowland] [Electronic source] // Livejournal. URL: <https://ru68guit.livejournal.com/11851.html>.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

4. *Bril E.* SHyonberg Op. 19 № 6 [Schoenberg Op. 19 № 6] [Electronic source] // Livejournal. URL: <https://jenyabril.livejournal.com/64071.html>.
5. *Grebneva V.E., Pankova A.V.* «Melanholiya kak schast'e ot byvaniya v pechali», i drugie istoricheski izmenchivye odeyaniya social'nyh chuvstv. Recenziya na knigu: YUhannison K. Istoriya melanhologii. O strahе, skuke i chuvstvitel'nosti v prezhnie vremena i teper' [«Melancholy as happiness from being sad», and other historically volatile robes of social feelings. Book Review: Johannison K. History of Melancholy. About fear, boredom and sensitivity in the old days and now] / perevod so shvedskogo I. Matycinoj [transl. from Swedish by I. Matytsyna]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review], 2018 — 320 p. // Vestnik RUDN. Seriya: Sociologiya. 2018. CH. 18 № 3. [RUDN Journal of Sociology. 2018 Vol. 18 No. 3]. Pp. 567–580.
6. *Kristeva Yu.* CHernoe solnce. Depressiya i melanholiya [Black Sun. Depression and melancholy]. Moscow: Kogito-Centr [Cogito-Centre], 2016.
7. *Rossius A.A.* Istoriya mrachnogo pomeshatel'stva: melanholiya ot Aristotelya do Dyurera [Electronic source] // # NADORAZOBRAT'SYA. Nauchno-prosvetitel'skij proekt [It's necessary to understand. Scientific and educational project.]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10691-melancholy>.
8. *Freud S.* Skorb' i melanholiya [Sorrow and melancholy] // Hudozhnik i fantazirovanie [An artist and a fantasy.]. Moscow: Respublika [Republic], 1995. Pp. 252–259.
9. *Helasdottir E.* Hela i melanholiya Saturna [Hela and Saturn's Melancholy] / perevod A. Blejz [transl. by A. Blaze] [Electronic source] // Thesaurus Deorum. URL: <https://northern.thesaurusdeorum.com/helstudy/I129>.
10. *Johannison K.* Istoriya melanhologii [History of Melancholy] / perevod I. Matycina [transl. by I. Matytsin] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review], 2011.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

11. *Adlington R.* The music of Harrison Birtwistle. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
12. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
13. Birtwistle, Harrison. The Shadow of Night (2001) for orchestra [Electronic source] // Boosey&Hawkes, 2020. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-The-Shadow-of-Night/15138>.
14. Court M. Britten Sinfonia/Brönnimann review – enigmatic and magical Birtwistle [Electronic source] // Support The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/01/britten-sinfonia-bronnimann-review-enigmatic-birtwistly>.
15. *Cross J.* Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. London: Faber & Faber, 2000.
16. *Hall M.* Harrison Birtwistle in Recent Years. London: Robson Books, 1998.
17. *Klee P.* Pedagogical sketchbook. London: Faber and Faber, 1953.
18. *Klee P.* Creative denomination [Electronic source] // Grandstand of art and time. A collection of documents, Volume XIII. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920. Pp. 28–40. URL: https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische_Konfession:_Paul_Klee.
19. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
20. *Lindsay A.R.* The Spectre of the School of Night: Former Scholarly Fictions and the Stuff of Academic Fiction // Early Modern Literary Studies. 2014. Special Issue 23. Pp. 1–31.
21. *Palencia-Roth M.* Albrecht Durer's «Melencolia I» and Thomas Mann's «Doktor Faustus» [Electronic source] // ResearchGate GmbH, 2008–2020. URL: https://www.researchgate.net/publication/273559959_Albrecht_Durer%27s_Melencolia_I_and_Thomas_Mann%27s_Doktor_Faustus.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

22. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer / 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.

23. *Seymour C.* John Dowland: In Darkness [Electronic source] // Opera Today, 2014. URL: http://www.operatoday.com/content/2014/02/john_dowland_in.php.

24. *Sheptovitski L.* Mastery of Sorrow and Melancholy: Expressivity in Two Chromatic Fantasias by John Dowland [Electronic source] // Scribd. URL: <https://ru.scribd.com/document/89033825/Mastery-of-Sorrow-and-Melancholy-Lute-News-Q>.

25. Sir Harrison Birtwistle: The Triumph of Time for orchestra [Electronic source] // Universal Edition, 2020. URL: <https://www.universaledition.com/sir-harrison-birtwistle-64/works/the-triumph-of-time-5330>.

26. *Tagg P.* Kojak – 50 Seconds of TV Music – Towards the analysis of affect in popular music (2nd edition of PhD thesis from 1979). New York & Montréal: MMMSP, 2000.

27. *Tsaregradskaya T.V.* Harrison Birtwistle's «Orpheus-Project»: Images of Melancholy» [Electronic source] // Vestnik of Saint Petersburg University. 2019. Arts 9, № 2. Pp. 256–279. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.





СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ

Гундори́на Анастасия Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Anastasia A. Gundorina is a Candidate in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Theory of the Gnesins Russian Academy of Music.

E-mail: ahmadulyacia@mail.ru



ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Р. Баррет.
КРИТИЧНАЯ / КОНВУЛЬСИВНАЯ –
МУЗЫКА РОДЖЕРА РЕДГЕЙТА
(перевод А.А. Гундориной)

Аннотация. Статья Ричарда Барретта «Критичная / конвульсивная – Музыка Роджера Редгейта» является одной из первых работ, посвященных творчеству современного британского композитора – Р. Редгейта. Публикация вошла в первый выпуск тринадцатого тома «Contemporary Music Review» (1995–1996), который был посвящен творчеству группы британских композиторов, а сам выпуск озаглавлен «Аспекты сложности в современной британской музыке».

Р. Барретт был свидетелем творческого формирования и взросления своего коллеги и соотечественника Р. Редгейта. Их пути продолжительное время пересекались, и одним из творческих результатов стал проект – ансамбль *Exposé*, который был совместно основан композиторами в 1984 году. В связи с этим статья Барретта обладает особой ценностью, поскольку дает возможность читателю

увидеть критический взгляд и оценку творчества и творческого процесса коллеги по цеху.

В статье рассмотрены ранние произведения, написанные Р. Редгейтом в период 1980-х начала 1990-х годов. Р. Барретт останавливается на наиболее важных аспектах, характеризующих творчество композитора: раскрывает генезис произведения, обобщенно описывает композиционные методы, затрагивает вопрос музыкальной нотации, используемой Р. Редгейтом. При этом автор статьи так декларирует свой подход к исследованию материала: «<...> я нигде не цитировал и не перефразировал слова композитора: аксиома моего подхода заключается в личном путешествии по несколько опасной местности в надежде, что читатель сделает свое собственное».

Статья Р. Барретта, впервые публикуется в русском переводе, дополнена предисловием и примечаниями переводчика.

Ключевые слова: Роджер Редгейт, Ричард Барретт, Genoi Hoios Essi, Ausgangspunkte, Eos, ...of torn pathways

TRANSLATOR'S FOREWORD

R. Barrett CRITICAL/CONVULSIVE – THE MUSIC OF ROGER REDGATE (Translated by A. Gundorina)

Abstract. Richard Barrett's article "Critical / Convulsive – The Music of Roger Redgate" is one of the first works about a modern British composer R. Redgate. The publication was included in the first issue of the thirteenth volume of Contemporary Music Review (1995-1996), which focused on a group of British composers. The issue was entitled "Aspects of Complexity in Recent British Music".

Barrett was Redgate's colleague and compatriot and witnessed the formation and development of his creativity first-hand. They were in touch for a long time, and their collaboration resulted in a creative project Ensemble Exposé, jointly founded by the composers in 1984. This makes Barrett's article especially valuable, since it provides a critical review and assessment of creativity and the creative process from the professional perspective of his counterpart.

The article examines Redgate's early works written in the 1980s/early 1990s. Barrett focuses on the most important aspects of Redgate's works. He describes their genesis, provides an overview of his compositional techniques, and gives a few remarks on Redgate's musical notation. Barret declares his approach to the study saying, "I have nowhere quoted or paraphrased the composer's words: it is axiomatic to my approach that it embodies a personal

journey through somewhat hazardous terrain, in the hope that the reader will make his or her own.”

The article by R. Barrett, first published in Russian translation, is supplemented with an introduction and notes by the translator.

Keywords: Roger Redgate, Richard Barrett, Genoi Hoios Essi, Ausgangspunkte, Eos, ...of torn pathways



Подмазова Полина Борисовна – кандидат искусствоведения, преподаватель ПЦК «Оркестровые струнные инструменты» Московского областного музыкального колледжа имени С.С. Прокофьева».

Polina B. Podmazova is a Candidate in Art Studies, Lecturer of the chair “Orchestral string instruments” of “Prokofiev Moscow Regional College of Music”.



E-mail: pauline467@mail.ru

«ОТЕЦ-СОЗДАТЕЛЬ» СОВРЕМЕННОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ ИГРЫ: К ЮБИЛЕЮ ДЖ.Б. ВИОТТИ

Аннотация. Статья посвящена крупнейшему музыканту рубежа XVIII–XIX веков, признанному главе французской скрипичной школы Дж.Б. Виотти. В ней впервые в отечественном музыкознании сделан акцент на роли Виотти как основоположника современной школы скрипичной игры.

Исполнительское искусство Виотти, направленное на достижение масштабной и экспрессивной манеры игры, раскрытие содержательности скрипичного тона и его широкого художественного воплощения нашло яркое отражение в жанре сольного скрипичного концерта. Сформированная им модель жанра послужила образцом для последующего поколения скрипачей-композиторов.

Традиции творчества Виотти получили распространение по всей Европе. Во Франции они были развиты его ближайшими последователями – Р. Крейцером, П. Роде, П. Байо, ясно воплотились в их совместном труде – знаменитой «Скрипичной методике» (1802) Парижской консерватории. Во франко-бельгийской скрипичной школе их продолжателем стал А. Роберехтс, в чешской – Ф.В. Пиксис. В немецком скрипичном искусстве принципы Виотти укоренились благодаря композиторской и исполнительской деятельности Л. Шпора. На новом этапе развития скрипичного исполнительства большой вклад в их сохранение и развитие внесли выдающиеся педагоги Й. Иоахим и Л. Ауэр, воспитавшие не одно поколение прославленных скрипачей.

Идеи концертного творчества Виотти, переосмысленные и индивидуально интерпретированные, присутствуют в скрипичных произведениях Н. Паганини, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Вьётана, Г. Венявского, Э. Лало, А. Дворжака, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, Я. Сибелиуса, а также С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна.

Материал, предложенный автором, предлагает по-новому взглянуть на деятельность величайшего скрипача прошлого и оценить его вклад в формировании лучших традиций скрипичного исполнительства.

Ключевые слова: Виотти, Пуньяни, Крейцер, Роде, Байо, Турт, Париж, французский скрипичный концерт.

“LE PÈRE-CRÉATEUR” OF MODERN SCHOOL OF VIOLIN PLAYING: MARKING THE ANNIVERSARY OF GIOVANNI B. VIOTTI

Abstract. The article focuses on one of the key figures in the world of music at the turn of the 18th/19th centuries, an acknowledged leader of French school of violin playing—G.B. Viotti. The study is the first attempt of Russian musicology to highlight the role of Viotti as the founder of the modern school of violin playing.

Viotti's performing art with its large-scale and expressive manner of playing that reveals all the possibilities of violin as an instrument as well as ample opportunity for its artistic presentation, is vividly reflected in the genre of the solo violin concerto. His vision of the genre served as a model for the next generation of violin composers.

Viotti's traditions of creativity have extended throughout Europe. In France, they were developed by his closest followers—R. Kreutzer, P. Rode, P. Baillot, who embodied them in their joint work—the famous "Méthode de

violon" (1802) of the Paris Conservatory. A. Robberechts became their successor in the Franco-Belgian violin school, while F.W. Pixis developed Viotti's tradition in the Czech school. Viotti's principles are rooted in German violin art thanks to the composing and performing activities of L. Spohr. At the new stage in the development of violin performance, a great contribution to the preservation and development of Viotti's tradition was made by J. Joachim and L. Auer. The two outstanding teachers brought up more than one generation of famous violinists.

N. Paganini, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, H. Vieuxtemps, H. Wieniawski, E. Lalo, A. Dvořák, P. Tchaikovsky, A. Glazunov, J. Sibelius, as well as S. Prokofiev, D. Shostakovich, and A. Khachaturian borrowed, rethought and interpreted the creative ideas of Viotti's concerts and the traces of these ideas are found in their violin works.

The paper offers a fresh look at the activities of the greatest violinist of the past and evaluates Viotti's contribution to the formation of the best traditions of violin playing.

Keywords: Viotti, Pugnani, Kreutzer, Rode, Baillot, Tourte, Paris, French violin concerto.



Медведева Юлия Петровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки.

Yulia P. Medvedeva is a Candidate in Art Studies, Associate Professor of the Music History Department at the Nizhny Novgorod State Conservatory named M.I. Glinka.

E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru



«КИТАЙСКИЙ СТИЛЬ» В МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX-XX ВВ.

Аннотация. Объектом изучения в статье являются особенности восприятия и интерпретации Китая и китайского в европейской музыке рубежа XIX–XX вв., когда в искусстве возникает новый расцвет шинуазри («китайского стиля»). Автор опирается на комплексный подход и

использует культурно-исторический, социологический, сравнительно-исторический и музыкально-аналитический методы.

На основе анализа произведений русской и европейской музыки, связанных с «китайским стилем», доказывается, что развитие шинуазри конца XIX – начала XX века происходило под влиянием меняющихся культурных и политических отношений Китая с крупнейшими европейскими державами. Основными вехами стали европейская колониальная политика XIX века и растущий экспорт экзотических товаров, знакомство с культурой Дальнего Востока на Всемирных выставках, а затем обострение отношений, китайское восстание ихэтуаней, истребление христиан, вторжение в Китай войск восьми европейских государств, битва за Пекин. Под влиянием этих событий романтический взгляд на Поднебесную, изысканность и восточная нега постепенно уходят в прошлое, и Китай начинает изображаться как дикий, стихийно-необузданный и смертельно опасный. Эволюция «китайского стиля» отразила и смену художественных ориентиров эпохи: от позднеромантических воплощений экзотики через «игры в рококо» и утрированную красоту модерна – к варварски-диким звучаниям экспрессионизма, от «обобщенного Востока» – к все большей национальной характерности и расширению спектра специфических средств (фактура, лад, тембры, темпы и т.д.).

Научная новизна статьи обусловлена тем, что музыкальное шинуазри рубежной эпохи впервые рассматривается как целостное явление, очерчивается его эволюция и характерные особенности. Автор приходит к выводу, что путь развития шинуазри в музыке рубежа XIX-XX вв. – это путь к формирующемуся диалогу между культурами Востока и Запада.

Ключевые слова: шинуазри, «китайский стиль», ориентализм, Восток и Запад, диалог культур, музыка рубежа XIX-XX вв., Дебюсси, Стравинский, Барток.

“CHINESE STYLE” IN MUSIC AT THE TURN OF THE 19th-20th CENTURIES

Abstract. The study focuses on the features of perception and interpretation of China and Chinese culture in European music at the turn of the 19th/20th centuries—yet another heyday for chinoiserie (“Chinese style”) in art. The author uses an integrated approach which encompasses cultural-historical, sociological, comparative-historical and musical-analytical methods.

The analysis of Russian and European music associated with the “Chinese style” proves that the development of chinoiserie in the late 19th -early 20th century was influenced by changing cultural and political relations between China and the major European powers. The main milestones were the

European colonial policy of the 19th century, growing export of exotic goods as well as the acquaintance with the culture of the Far East at the World Exhibitions. This was followed by the aggravation of relations, the Boxer Rebellion, extermination of Christians, the invasion of China by troops of eight European countries, the Battle of Beijing. Under the influence of these events, the romantic view of the Celestial Empire, sophistication and oriental bliss are gradually fading into the past, and China begins to be portrayed as wild, spontaneously unbridled and deadly. The evolution of the "Chinese style" also reflected the change in artistic landmarks of that time: from late romantic incarnations of exoticism through "playing rococo" and the exaggerated beauty of modernity to the barbaric wild sounds of expressionism; from the "generalized East"—to an increasingly national character and an expansion of the range of specific means (texture, mode, timbres, tempos, etc.).

It is the first time that musical chinoiserie of the turn of the centuries is considered as an integral phenomenon, which makes the study relevant. The paper outlines its evolution and characteristic features and concludes that the path of chinoiserie in music development at the turn of the 19th/20th centuries is the path to the emerging dialogue between the cultures of the East and West.

Key words: chinoiserie, "Chinese style", orientalism, East and West, dialogue of cultures, music of the turn of the 19th/20th centuries, Debussy, Stravinsky, Bartok.



Векслер Юлия Сергеевна – профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И.Глинки, доктор искусствоведения.

Yulia S. Veksler is a Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department at the Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory.

E-mail: wechsler@mts-nn.ru



НОВАЯ МУЗЫКА В АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ ПОСЛЕ 1918 ГОДА: ОТ БУНТА К КОНСОЛИДАЦИИ

Аннотация. 1918 год открывает не только новую политическую эпоху, но и новый период в истории искусства, связанный с выдвиганием и укреплением новой музыки, которая была принята общественным сознанием лишь после Первой мировой войны. Пройдя через «героические годы» 1910-х, в послевоенный период она постепенно формирует свою сецессионистскую культуру, которая включает в себя не только право сочинять новую музыку, но и возможность ее исполнять, слушать и оценивать.

В статье освещается деятельность нескольких локальных обществ новой музыки в Вене, Берлине и Дрездене (шенберговское Общество закрытых музыкальных исполнений, группа «Свободное движение» вокруг Й.М.Хауэра, «Берлинская группа» Г.Шерхена, «Ноябрьская группа», кружок Э.Шульхофа). Рассматриваются проблемы репертуара, который не имел стиливых, национальных, идеологических и политических ограничений, но в силу организационно-экономических причин ограничивался преимущественно камерными сочинениями, а также деятельность новой музыкальной критики (журнал „Abnusch“ в Вене, „Melos“ в Берлине).

Проанализированный в статье исторический материал позволяет по-новому оценить роль сецессионистской культуры новой музыки послевоенных лет, которая способствовала значительным изменениям в сфере ее исполнения, восприятия и оценки, что подготовило наступление эпохи новой музыки «под знаком организации» - расцвет фестивального движения в середине 1920-х. Вместе с тем радикальное искусство быстро утрачивает единство: противостояние разнонаправленных эстетических тенденций (школа Шенберга и неоклассицизм) ведет к расколу. Революционный импульс постепенно исчерпывает себя, новая музыка академизируется и становится традицией.

Ключевые слова: новая музыка, новая венская школа, Арнольд Шенберг, Герман Шерхен, Эрвин Шульхоф, Ноябрьская группа, Общество закрытых музыкальных исполнений.

New music in post-1918 Austria and Germany: From revolt to consolidation

Abstract. The year 1918 opens a new political era as well as a new period in the history of art. It is associated with the promotion and strengthening of new music, which was accepted by the public only after the First World War. After the "heroic years" of the 1910s, new music gradually formed its own secessionist culture in the post-war period. It gave the right to

compose new music as well as an opportunity to perform, listen, and evaluate it.

The article covers the activities of several local new music societies in Vienna, Berlin, and Dresden (Schoenberg Society for Private Musical Performances, J. M. Hauer's Free Movement group, The Berlin Group of H. Scherchen, The November Group, and E. Schulhoff's circle). The article explores the repertoire which had no stylistic, national, ideological, or political restrictions. However, due to organizational and economic reasons it was limited mainly to chamber compositions. The article also focuses on the criticism of new music (*Abnruch* magazine in Vienna, *Melos* magazine in Berlin).

The historical evidence analyzed in the article allows us to re-evaluate the role of the secessionist culture of new music in the post-war years, which contributed to significant changes in its performance, perception and evaluation. This, in turn, marked the beginning of the era of new music as an "organized activity" –the heyday of the festival movement in the mid-1920s. At the same time, radical art was rapidly losing its unity: the confrontation of divergent aesthetic trends (the Schoenberg school and Neoclassicism) resulted in a split. The revolutionary impulse gradually exhausted itself, new music was academized and became a tradition.

Keywords: new music, Second Viennese School, Arnold Schoenberg, Hermann Scherchen, Erwin Schulhoff, The November Group, Society for Private Musical Performances.



Цареградская Татьяна Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных.

Tatiana V. Tsaregeadskaya – Doctor in Art Studies, Professor of the Analytical Musicology Department at the Gnesins Russian Academy of Music.

E-mail: tania-59@mail.ru



«ТЕНЬ НОЧИ» ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА: ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ

Аннотация. В статье рассматривается «Тень ночи» – одно из ключевых сочинений британского композитора Харрисона Бёртуисла, принадлежащее позднему периоду творчества (год создания 2001). Поскольку композитор при создании произведения посчитал необходимым сопроводить его вступительным текстом, объясняющим вкратце намерения автора, постольку стратегией исследования становится подробное объяснение основных идей и их трактовка в партитуре этого оркестрового сочинения.

К основным идеям произведения можно отнести множественно трактуемую идею меланхолии, отраженную через соотнесение со знаменитой гравюрой Дюрера «Меланхолия», породившей обильную интерпретационную литературу; с британской барочной традицией – поэтической «Школой ночи», где внимание композитора привлечено к фигуре Джорджа Чапмена и его поэме «Тень ночи», давшей название музыкальному сочинению Бёртуисла; и музыкальной, где песня Джона Дауленда «Во тьме позволь мне быть» становится источником центрального мотива всей пьесы. Этот материал становится предметом композиторской работы, в котором проявляются характерные для Бёртуисла приемы, такие, как формообразование по типу «профессионала», развертывание мелодической «линии», пристрастие к различным видам остинато и выдержанным звукам (drones), оркестровка как средство артикуляции формы, разнообразные приемы ритмического варьирования, пост-серийная двенадцатитоновая звуковысотность.

Композиция Бёртуисла впервые описывается в русскоязычной литературе, анализ позволяет установить, что композитор в своем позднем творчестве все более глубоко входит в круг образов, связанных с меланхолией как мощным символом не только скорбных и мрачных образов, но и с сопутствующим меланхолии творческим духом, «соком ночи».

Ключевые слова: Харрисон Бёртуисл, «Тень ночи», меланхолия, А. Дюрер, Дж. Чапмен, Дж. Дауленд

“THE SHADOW OF NIGHT” BY HARRISON BIRTWISTLE: POETICS OF THE COMPOSITION

The article is devoted to one of the most notable music pieces written by the British composer Harrison Birtwistle; it belongs to the late period of his activity as a composer (written in 2001). The composer decided to write a preface to this piece where he explained his main ideas and this fact served as

a starting point for research on the techniques used by the composer in this composition.

The key idea of the piece is the multiple interpretation of the melancholy phenomenon which is shown in different aspects such as “Melencolia” by Albrecht Durer, interpreted by a number of outstanding philosophers. British Barock tradition is represented by the poetic “School of Night” and one of its members, George Chapman who has written a poem “Shadow of night” which has given its name to the composition by Birtwistle. Another Barock author, composer John Dowland composed a song “In darkness let me dwell” which became a source of melodic element in Birtwistle`s composition. This element is developed in different ways and is included in such phenomenae as “processional” form, melodic “line”, preference of different ostinato figures, drones, orchestration as a means of articulating the development of form, rhythmic variations, post-serial twelve-tone technique.

Analysis of Birtwistle`s “Shadow of night” appears for the first time in Russian music theory and it reveals the main features of late Birtwistle`s style: the deep interest to melancholy as a multifaceted phenomenon designating not only sorrowful images and dark mood but also revealing its link to the inner source of creative power, “the humor of the night”.

Keywords: Harrison Birtwistle, “The Shadow Of Night”, melancholy, A. Durer, G. Chapman, J. Dowland

