

Шаул Миренский

Университет Экс-ан-Прованс, Франция

пианист, композитор, доктор искусствоведения

Shaul Mirensky

Aix-Marseille University

pianist, composer, PhD in Musicology

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЦИКЛА «ЗИМНИЙ ПУТЬ» ШУБЕРТА–ЦЕНДЕРА

The metaphysical concept of Schubert-Zender's *Winterreise*

The postmodern quotation technique is in a sense a return to a long tradition of rethinking and recreation of existing artworks or patterns. Schubert's Winterreise : A Composed Interpretation by Hans Zender – one of the shining examples of this practice – is considered in this article from the angle of different types of musical space and, in particular, from the point of view of the metaphysical space distinctly manifested here.

Постмодернистская композиторская практика цитирования явилась в определённом смысле возвращением к традиции переосмысления и художественного воссоздания уже существующих произведений или моделей — одновременно поднимая вопрос взаимосвязи произведения и его интерпретации. Композиторская интерпретация Ханса Цендера цикла *Зимний путь* Шуберта — один из ярких примеров этой практики. В данной статье трактовка Цендера рассматривается в ракурсе музыкальных пространств и, в частности, с точки зрения метафизического пространства, отчётливо проявившегося в ней.

I. Постмодернистская практика цитирования как продолжение традиции воссоздания

Произведение, о котором пойдет речь, «Зимний путь» Ф. Шуберта в композиторской интерпретации Ханса Цендера (*Schuberts Winterreise: eine komponierte Interpretation*) принадлежит к числу постмодернистских сочинений, использующих цитирование. Эта практика — не редкость у ведущих композиторов второй половины XX века: вспомним Л. Берно, М. Кагеля, Д. Шнебеля. Обращение к уже существующим произведениям с целью их различных трансформаций сформировалось как некая тенденция, отклоняющаяся от эстетических позиций модернистов, ратующих за разрыв с прошлым. Постмодернисты же «реанпронируют прошлое, глядя на него с ностальгией и иронией» [6, с. 33].

Отметим, что цитирование является к тому же и солидной немецкой музыкальной традицией, восходящей к Г. Малеру и Р. Штраусу (не говоря уже о Бахе, Гайдне или Бетховене), Традиция эта через А. Веберна ведёт к Б. А. Циммерману, Х. Лахенману, Х. Цендеру, Д. Шнебелю. Кстати, в творчестве самого Цендера «композиторские интерпретации», использующие произведения или стили прошлого, занимают весьма значительное место: *Dialog mit Haydn* (1982), *Schubert Chöre* (1986), *Claude Debussy: Fünf Preludes*

(1991), *Schumann-Phantasie* (1997), *33 Veränerungen über Veränderungen* (2011).

Однако, взглянув ещё более широко на практику цитирования (или, скажем иначе, *трансформации* или *воссоздания уже существовавшего* — ведь даже и прямая цитата неизбежно модифицирует оригинал, перенося его в другой контекст), мы, вероятно, обнаружим, что этот феномен всегда присутствовал в творчестве и, более того, являлся его неотъемлемой частью и движущей силой. Так, канонические формы в древнеегипетском или, скажем, византийском искусстве суть проявление того же принципа вариантности, воссоздания или «цитирования»: канон обязывал следовать определённой модели, допуская, однако, некоторую свободу для его бесконечных вариаций. Обращение к известным библейским, евангельским или мифологическим мотивам в искусстве более поздних периодов позволяет уже весьма значительную свободу действий в сюжетах, хотя уже и обретших определённую традиционную композицию: *Тайная вечеря*, *Сусанна и старцы*, *Суд Париса*, *Поклонение волхвов...* В библейском сюжете *Сусанна и старцы*, распространённом в эпоху позднего Ренессанса, три традиционных персонажа образуют композицию, где светлое пятно женской фигуры контрастирует с тёмными мужскими. Расположение же фигур варьируется, как мы можем это наблюдать, например, у Тинторетто, Рубенса или Рембрандта.

Подобным же образом применение одной и той же распространённой формы или модели в музыке (скажем, сонаты или фуги) будет одним из её бесчисленных воссозданий в период кристаллизации и постоянного активного использования. Так, множество сонат классической эпохи бесконечно варьирует установившуюся схему, «цитируя» этот несуществующий оригинал.

С вмешательством Времени различие между Созданием и Воссозданием, или Оригиналом и Цитатой, становится, естественно, более ощутимым. Одним из любопытных моментов творчества является самоцитирование, когда художник обращается к одному из своих ранних произведений, изменяя или комментируя его. Здесь создаётся некий исторический диалог, как в *Симфонии № 15* Д. Шостаковича или в *Интервью* Ф. Феллини (1987), где режиссёр приводит фрагмент из своего раннего фильма *Сладкая жизнь* (1960). Обращение к старинным формам есть также воссоздание с участием исторического фактора, как, например, использование вариаций на *basso ostinato* Д. Шостаковичем, Д. Лигети (*Passacaglia ungherese*) или современным американским композитором В. Болкомом (*W. Bolcom*, 12 новых этюдов для фортепиано, пьеса номер 3).

Исторический диалог устанавливается и при обращении к известному произведению искусства с целью той или иной его модификации, как это делает Пикассо, переписывая *Менины* Д. Веласкеса, или Л. Берио в третьей части своей *Симфонии*, используя музыку *Scherzo* из *Симфонии № 2* Г. Малера. Здесь, конечно, практика цитирования уже более открыто ставит вопрос нового прочтения, *интерпретации*. Обращаясь к какому-либо

произведению, художник может преследовать самые различные цели, среди которых выделим следующие тенденции, осознанно или неосознанно присутствующие в каждом подобном воссоздании:

– Создание диалога с автором оригинала и с произведением во времени и пространстве.

– Выявление «актуальных» свойств подлинника, позволяющих его перенос в современность, наделив новыми качествами, а также интенсификация, обострение скрытых его свойств, способных подчеркнуть его актуальность.

– Наоборот, погружение интерпретатора в прошлое, его уход из современности с целью приблизиться к эпохе подлинника, раствориться в ней.

Обычно мы имеем дело с сочетанием обеих этих тенденций.

Резюмируя вышесказанное, выделим условно два типа художественного воссоздания:

– **Воссоздание вариационного типа:** неоднократное обращение к установившимся формам, сюжетам, канонам. Здесь понятия «создания» и «воссоздания», «подлинника» и «цитаты» зачастую идентичны — например, когда речь идет об обращении одного и того же художника к одному и тому же сюжету, о преобразовании и модификации собственного мира образов.

– **Воссоздание интерпретационного типа,** в котором имеет место обращение к формам или отдельным произведениям, удалённым во времени и/или в пространстве. В данном случае художник не является непременно участником некоего процесса непрерывного варьирования как один из воссоздателей существующего в его дни канона. Импульсом к творчеству будет являться нечто отдалённое, скажем, старинная форма или отдельное произведение, созданное другим.

Естественно, эти два типа взаимодействуют: ведь интерпретация и вариационность — два тесно связанных между собой понятия.

Итак, постмодернистская практика цитирования отнюдь не нова. Она возникла как естественное желание восстановить связь с прошлым после его активного отторжения. Постмодернистов можно упрекнуть лишь в некоторой творческой пассивности, желании, «скорее “мир сменить”, нежели его “изменить”» [6, с. 42]. Правомочна ли подобная критика в отношении интерпретации Цендера (которая, как и многие другие произведения этого периода, принадлежит ко второму из описанных нами типов), мы предоставим судить читателю по прочтении этой статьи — и, конечно же, прежде всего по прослушанию музыки.

II. *Winterreise* Шуберта–Цендера

2.1. Аспекты взаимоотношений произведения и его интерпретации

Композиторская интерпретация Ханса Цендера (1993) — это новое и оригинальное прочтение шубертовского «Зимнего пути». Обогащённая новыми композиторскими техниками, возникшими в музыкально-

историческом пространстве после создания цикла в 1827 году, она раскрывает многочисленные выразительные возможности, сознательно или инстинктивно задействованные в каждом исполнении. Это замедления или ускорения, повторения, внезапные паузы. Добавим сюда «возможности прочтения», как называет их Цендер [9, с. 16]: транспозиции, симультанные столкновения различных музыкальных событий, привнесение нового музыкального материала, например, прелюдий и постлюдий. Выявление перспектив, заложенных в музыке Шуберта, её скрытой силы и энергии было одной из основных целей композитора. Он отмечает, что «*первые исполнения “Зимнего пути” должны были скорее устрашить слушателя, чем доставить ему удовольствие*» [9, с. 14].

Интерпретация Цендера ставит ряд вопросов, касающихся в первую очередь взаимоотношений записанного сочинения и его многочисленных интерпретаций. В определённом смысле каждая интерпретация суть вариация на «несуществующую» тему (само произведение). Ведь очевидно, что партитура — фиксация музыкальных событий на бумаге — не способна отразить всё богатство, всю гибкость течения музыкальной мысли, являясь лишь «закодированным» сообщением для посвящённых. Об этом еще в начале XX века писал знаменитый пианист И. Падеревский: «*<...> даже Бетховен, при всей его потрясающей, почти ненормальной тяге к точности <...>, не всегда мог записать всё точно. Почему? Потому что не всё в музыкальной выразительности однозначно и, соответственно, ясно определяемо. Текст музыкального произведения, написанный или напечатанный, — это лишь форма, своего рода макет <...>*» [3, с. 227]. А макеты эти делаются с течением времени всё менее податливыми для расшифровки; «окостенение» произведений, бывших некогда столь живыми и гибкими — результат исчезновения из исполнительской практики общеизвестных кодов, бытующих в эпоху их создания. «*От музыки даже величайших композиторов в этом “становлении исчерпывания” остаётся всё меньше и меньше, пока её больше не слышат: ушло её содержание, ушла её “душа”*» [1, с. 291]. Отметим также, что и сама манера исполнения незаметно видоизменяется, отвечая критериям и мировоззрению последующих эпох и «подгоняя» таким образом музыку прошлого к эстетическим позициям настоящего. Поэтому справедливо будет сказать, что произведения, удалённые от нас во времени, вырванные из своего исторического контекста, к тому же ещё и реально «искажённые» (с точки зрения первоначального замысла) исполнением, воспринимаются нами совершенно иначе, нежели они воспринимались современниками. Это вполне естественный и необратимый процесс; а слушая исторические записи музыкантов, сформированных в XIX веке (скажем, таких пианистов как Ф. Планте, Т. Карреньо или того же И. Падеревского), мы, напротив, будем удивлены «искажением» знакомой нам музыки, которая — как бы мы к этому ни относились! — звучала некогда совершенно иначе.

Против этой «гальванизации» известных произведений, которые под патинной бесчисленных сглаженных исполнений делаются, по словам Адорно,

практически недоступными пониманию и живому восприятию [Примеч. 1] и восстаёт Цендер, стремясь вернуть «Зимнему пути» его первобытную силу. Но, в отличие от приверженцев воссоздания аутентичной манеры игры, он, сквозь призму личного восприятия, пытается воссоздать общий дух произведения, его непосредственный живой образ — но уже применительно к современному слушателю и зрителю. Какими же средствами он пользуется? Постараемся выделить ряд свойств (присущих и самому циклу), задействованных Цендером для я-диалога с шубертовской музыкой, и «транспортировки» её в наши дни.

2.2. Основополагающие принципы цендеровского *Зимнего пути*. Принцип контраста.

2.2.a. Выбор инструментов

Принцип контраста — динамического, стилистического, исторического, ментального — один из главных элементов цендеровской интерпретации (как и самого шубертовского цикла, изобилующего внезапными сменами настроений, динамическими противопоставлениями, противоположными образами). Весьма специфический выбор инструментов уже намечает потенциальную конфронтацию стилей, жанров и эпох. В состав входят деревянные духовые, труба, валторна, струнные и арфа. К ним добавляются различные ударные, гитара, аккордеон и три гармоники. Цендер, как пишет П. Мишель, *«постепенно утвердился как один из наиболее богатых по звуковой палитре европейских композиторов»* [8]. Сам музыкант, говоря об эстетических перспективах, открываемых этими инструментами, отмечает *«архаизм аккордеона и гитары, интимный характер струнного квартета, экстравертированный драматизм симфоний позднего Романтизма, резкое сокращение до современных звуковых форм <...>»* [9, с. 14]. И в самом деле, выбор инструментов охватывает различные эпохи и реальности, создавая диалог между ними. Так, **аккордеон**, помимо архаизма, отмеченного автором, и фольклорного момента, вызывает ассоциации с популярными мелодиями уличных музыкантов. **Гитара**, также не лишённая архаизма и экзотики, популярная в Испании и Латинской Америке, является и неотъемлемым элементом русско-цыганских романсов и цыганского фольклора. Преемница лютни, она переносит нас в XVII век и возвращает обратно ассоциациями с рок-музыкой. Широко представленная **группа ударных**, помимо традиционных инструментов симфонического оркестра, таких как цимбалы и там-там, включает также экзотические или специальные (как ветряные машины, маракасы, металлические бруски) из арсенала XX века. **Камерный струнный состав**, как известно, весьма используемый в эпоху Шуберта, раскрывает здесь две различные грани. Воссоздавая атмосферу XIX века, эта же традиционная группа создаёт звуковые эффекты века XX.

Органичный в своем разнообразии, традиционный, экзотический и современный, оркестр Цендера способен создавать как тонкие лирические образы, так и устрашающие фантазмагорические ситуации.

Продолжая тему контраста, обратимся к первой песне цикла в цендеровской интерпретации.

2.2.b. *Gute Nacht*. Стилистические контрасты.

Gute Nacht («Спокойно спи»), песня, открывающая цикл (она будет нам служить основой для большинства ссылок), определяет его общее направление и характер; для Цендера, как, впрочем, и для Шуберта, — это «прелюдия». Цендер, однако, предваряет её дополнительной, достаточно объёмной оркестровой прелюдией. Философская и драматургическая идея фокусируется здесь в образе *пути* в широком смысле этого слова. Принцип контраста — эпох, стилей, жанров, композиторских техник — способствует музыкальному воплощению этой идеи. Так, широко используемое полифоническое письмо [Примеч. 2] сочетает традиционную полифоническую технику с современной. Начало прелюдии представляет ряд «изомелодических» имитаций, мелодическая основа которых — нисходящее движение шубертовской мелодии (Пример 1).

Пример 1

Hans Zender : Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester : *Gute Nacht*, тт. 39–41 [10, с. 3].



Первая каноническая имитация (нач. с т. 15, с появлением ключей и детерминированной высоты звука), диссонирующая и хроматическая, уже намечает мелодический образ (Пример 2).

Пример 2

Hans Zender : Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester : *Gute Nacht*, тт. 15–19 [10, с. 1].

Как видно из примера, мотивная работа, так же как и применение сонорных техник XX века (*col legno*), создаёт вначале образ несколько далёкий от шубертовского *Спокойно спи*. Однако, мелодические линии, в которых всё больше и больше угадываются контуры оригинала, постепенно мелодически и

ментально приближаются к последнему, подготавливая появление струнной группы с музыкальным материалом оригинала (нач. с т. 54, Пример 3).

Пример 3

Hans Zender : Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester : *Gute Nacht* тт. 54–59 [10, с. 5].

2.2.с. Динамические контрасты

Достаточно сдержанная и ровная *Gute Nacht*, включает в себе, однако, скрытую энергию, в частности, в фортепианной партии. Динамические колебания в шкале *p–pp* не исключают синкопированных акцентов и *sforzando*, взрывающих изнутри эту сдержанную скорбную атмосферу. Этот момент — в сочетании с остинатной ритмической формулой и нисходящей мелодией — определяет драматический образ песни Шуберта. У Цендера же эти синкопы и акценты трансформируются в яркие динамические контрасты, ведущие в своём развитии к трагическому прорыву в другое ментальное измерение, где певец переходит к *parlando* (тт. 140–153). Сильные *crescendo*, доходящие до *f*, *ff* и *fff*, как и уходы к *p* и *pp*, отсылают нас к первоисточнику: шубертовскому *Gute Nacht*.

В результате взаимодействия различных типов контрастов обнаруживается определённая тенденция в общем плане развития прелюдии. С динамической точки зрения мы наблюдаем постепенно нарастающее *crescendo*; в плане мелодии она возникает из диссонансов и хроматизмов, постепенно приближаясь к шубертовскому мелодизму; на уровне композиторских техник осуществляется переход от ротаций и полифонии XX века к первой половине XIX; и, наконец, в оркестровом плане мы видим переход от современных звуковых образов к звучанию традиционного струнного состава. В силу всего этого появление струнных с шубертовской мелодией и производит столь сильный, почти магический эффект: путь, проходимый слушателем от конца XX до начала XIX века, — это путь от фантомов к реальности. Реальностью является в данном случае эпоха «Зимнего пути». Наше продвижение вперёд во времени суть обращение времени вспять: мы удаляемся вглубь веков и приближаемся к Шуберту.

2.3. Театральный аспект: пространственное воплощение *Пути*

Очевидная театральность цендеровской интерпретации в определённом смысле происходит из шубертовского первоисточника, где партия фортепиано зачастую иллюстративна, как в песне *Im Dorfe*, где она ассоциируется с лаем собак, или в *Die Wetterfahne* с имитациями завываний ветра (идея, продолженная Цендером, который добавляет сюда различные типы шумов).

Момент театральности наблюдается и в самом выборе инструментов, создающем диалог между персонажами разных эпох и «социальных слоёв». Этот момент ещё более усиливается от физического перемещения актёров-музыкантов в пространстве зала и сцены. В аннотации к партитуре встречаются детализированные ремарки, касающиеся движений: начальная прелюдия должна сопровождаться спокойными, словно ритуальными перемещениями музыкантов, «как бы погружённых в свои мысли» («*On the movements of the musicians*» [10]). В последних страницах последней песни «Шарманщик» (*Der Leiermann*) символическое покидание мира воплощается и в физическом уходе музыкантов со сцены. Отметим некоторое отличие от движений музыкантов в опере. У Цендера эти перемещения в сценическом пространстве носят характер, скорее, символический, нежели иллюстративный: это комментарии к экзистенциальным вопросам, затронутым Шубертом.

2.4. Взаимодействие музыкальных пространств

Вышесказанное подводит нас к важнейшему моменту цендеровской интерпретации, а именно к *пространственному* её аспекту. Пространственному восприятию музыки посвящено немало исследований. С нашей точки зрения, многообразие музыкальных пространств можно в целом свести к следующим четырём типам, активно взаимодействующим между собой. Это (1) **воображаемое пространство** (как правило, наиболее обсуждаемое, включающее в себя все возможные пространственно-зрительно-тактильные ассоциации, где пласт непосредственных живых пространственных ассоциаций противопоставляется уровню более отдалённых абстракций, также имеющих пространственный характер [Примеч. 3], (2) **реальное физическое пространство**, где звучит исполняемое произведение, (3) **пространство историческое** и, наконец, (4) **метафизическое**. Первое из упомянутых пространств с необходимостью присутствует в каждой музыке. В данный же момент нас особенно интересуют три последних, отчетливо различаемых в интерпретации Цендера.

Тема **реального пространства** сцены, зала улицы и т. д. уже была затронута нами в связи с театральным аспектом цендеровского толкования. Приведение в действие механизмов *воображаемого пространства* (пространственных ассоциаций) всегда сопровождается различными эффектами, *физически* воздействующими на наш слух: акустические условия, звуковые волны, освещение, цвет, температура и т. д. Они, естественно, влияют на создаваемый музыкальный образ — так же, как и пластика

исполнения, хореография, движения связанные со спецификой игры, персонификация инструмента. В этом плане упомянутые перемещения музыкантов ещё более активизируют пространственность музыкального образа. Они участвуют в его создании, с одной стороны, пластикой движений, динамизмом зрительно-пространственного параметра, а с другой — игрой акустики: удалением и приближением звучания.

Историческое пространство (которое можно рассматривать как отдалённую абстракцию воображаемого пространства) и является тем условием, где создаются исторические диалоги, о которых шла речь. Удаление во времени, воспринятое пространственно, способствует симультанному восприятию хронологически удалённых друг от друга произведений как деталей огромного музыкально-исторического здания. Отметим момент активного взаимодействия реального и исторического пространств цендеровской интерпретации. С одной стороны, создание диалога с хронологически удалённым произведением есть акт установления определённого *исторического* пространства. С другой же — выбор инструментов, принадлежащих разным эпохам, есть *физическое* воплощение *виртуального* развёртывания этого последнего.

2.4.a. Метафизическое пространство цендеровской интерпретации «Зимнего пути»

Итак, три первых типа пространства создают образ произведения, который отстраняясь, абстрагируясь от него создает его **метафизическое пространство**. В цендеровской трактовке его проявлению во многом способствуют характерные резкие переходы из одной ментальной сферы в другую. Насыщенная подобными контрастами, первая песня демонстрирует один из наиболее ярких, уже упоминаемый нами переход к *parlando* (т. 140) и возвращение к пению (т. 154). И стилистически (резкий переход от классической манеры пения к декламации XX века), и эмоционально этот эпизод противопоставлен всему предыдущему и последующему (Пример 4).

Пример 4

Hans Zender : Schuberts Winterreise : Eine Komplette Interpretation für Tenor und Kleines Orchester : *Gute Nacht*, тт. 135 — 155, партия тенора [10, с. 13].

Обратим внимание на текст Мюллера, сравнив его с тем, который приходится на зону декламации:

Die Liebe liebt das Wandern
Gott hat sie so gemacht
Von Einem zu dem Andern
Fein Liebche, gute Nacht
(текст Мюллера)

Von Einem zu dem Andern
Gott hat sie so gemacht
Die Liebe liebt das Wandern
Fein Liebche, gute Nacht
(версия эпизода декламации)

Текст декламации идёт в обратном порядке. Вспомним в связи с этим выстроенную в *хронологически* обратном порядке начальную прелюдию. Здесь применяется новая инверсия, словесная, — но не только. Она возвещает о конфронтации уже не просто стилистической, но гораздо более значимой, насильственной, агрессивной: конфронтации ментальностей. И здесь вступает в действие метафизический аспект. Это своего рода «экзистенциальный страх», о котором говорит М. Хайдеггер [Примеч. 4], страх перед трагической коллизией противоборствующих реальностей.

То, что переход от *parlando* обратно к пению совершается внезапно, как будто музыка и не прерывалась, наводит на мысль об одновременном, как бы параллельном действии разных образных сфер, иначе говоря, о *полифонии образных зон*. Стало быть, эпизод декламации — только брешь в другую реальность, параллельно существующую, в реальность катаклизмов XX века, которая на миг приоткрывает своё «незримое» присутствие.

Песня «Ложные солнца» (номер 23) — также пример взаимодействия нескольких сфер, но иной. Музыкальный материал дифференцируется по различным параметрам, например, по **тембрам**. Инструменты разделяются на три группы: струнные, деревянные духовые и арфа с аккордеоном. Вокальная партия играет роль некоего комментария к оркестровым событиям. Дифференциация **динамики** распределена так, что каждая группа звучит в определённой динамической шкале. **Ритмические** различия (при схожем материале) создают впечатление, будто каждая из групп движется в своей скорости (Пример 5).

Подобная концепция, несомненно, должна быть связана с текстом («Я видел три солнца»), отражённом и в музыке Шуберта: три диеза, три фразы... «Странная песня “Ложные солнца” представлена как окончательный разрыв с реальностью» [9, с. 16]. Это фактически последняя песня цикла; «Шарманщик» — уже «послесловие».

Пример 5

Hans Zender : Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester : *Die Nebensonnen*, тт. 45–50 [10, с. 186].

The image shows a page of a musical score for Hans Zender's interpretation of Schubert's Winterreise. The score is for measures 45 to 50. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Horn (Hr.), Trombone (Tbn.), Acoustic Piano (AKK.), Harp (Hr.), Tenor (Ten.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Kb.). The Tenor part has the lyrics "woh - ler sein." written below it. The score features various dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *ppp*, and *rit.* (ritardando). The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

Последний пример, создающий своего рода гетерофонию, которая символизирует фатальное искажение мира героя, неизбежно приводит к метафизической концепции Шуберта–Мюллера. Контрасты цендеровской интерпретации — суть отражение этой трагической коллизии жизни и смерти шубертовского цикла. Сам Шуберт говорил, что написал «цикл ужасных песен» [5, с. 303]. *Зимний путь* (зима, земля покрытая снегом как саваном) — путь к смерти. Эти экзистенциальные вопросы шубертовского цикла продолжены в устрашающей конфронтации реальностей в трактовке Цендера.

Прелюдия, предшествующая первой песне, как и «постлюдия», завершающая цендеровскую интерпретацию, — это собственные комментарии композитора, подчёркивающие метафизический аспект в этом оркестровом обрамлении. Рождающаяся из небытия (*ppp*), идущая в

постоянном ритмическом *ostinato* (символический шаг первой песни) через мистические пассажи к музыке Шуберта прелюдия символизирует переход от «нереального» к «реальному». *Постлюдия* же, следующая за «Шарманщиком», продолжает закат миров в «Ложных солнцах». Долгое звучание оркестра в широчайшем диапазоне, от глубоких басов к планирующим в высоте флейтам и скрипкам, охватывает всё пространство; это выход в космос (Пример 6).

Пример 6

Hans Zender : Schuberts Winterreise : Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester : *Der Leiermann*, тт. 95–101 [10, с. 196].

III. Заключение

Арка из трёх основных моментов завершается: возникновение из небытия, прохождение через исторические наслоения к музыке Шуберта и восхождение к иным мирам. Итак, *Путь* цикла множествен: это дорога, по которой герой Шуберта–Мюллера покидает свой край; это музыкально-исторический путь, пройденный Цендером от Шуберта через Малера, Шёнберга и Мессиана, Пендерецкого и Лигети к концу XX века, путь, связывающий катаклизмы современности и Романтизм первой половины XIX века; это общее для Шуберта и Цендера толкование идеи пути от жизни к смерти. И, наконец, это постоянно присутствующее состояние перехода от реальности нашего мира к некоей другой, грозной и неизвестной, создающее метафизическое пространство цикла.

«Возможно ли проломить эстетическую рутину наших концертов, где эмоции стали практически невозможными, возможно ли заново воссоздать жизненные силы, эту экзистенциальную мощь подлинника?» — вопрошает Х. Цендер [9, с. 16]. В этой интерпретации ему выпала удача уловить некий архетип в музыке прошлого, нечто, имеющее отношение к вечным вопросам бытия (и посему всегда актуальное), и перенести его в современность таким образом, чтобы этот архетип засверкал новыми красками. Интерпретация Цендера может шокировать слушателя (что композитор и предполагал), но сила его аргументов и убежденность самого музыканта при её толковании не подлежат сомнению.

Список литературы и источников

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст]: монография; в 2-х кн. / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) / 2-е изд.— Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. Дьёрдь Лигети. Личность и творчество [Текст]: Сб. ст. / Рос. ин-т искусствознания; составитель Ю. Крейна. — М.: РИИ, Б. г. (1993). — 223 с.
3. Падеревский И. Я. «*Tempo rubato*» in [Текст] / «Волгоград — фортепиано — 2004»: сб. статей и материалов по истории и теории фортепианного искусства / ред.-сост. М. Лидский — Петрозаводск: Методический кабинет, 2005. — 239 с.
4. Хайдеггер, М. Лекции о метафизике [Текст]: монография / М. Хайдеггер / пер. с нем. и коммент. С. Жигалкина; 3-е изд. — М.: ЯСК, 2016. — 173 с.
5. Einstein, A. Schubert: a Musical Portrait. New York: Oxford University Press, 1951. — 343 с.
6. Iliescu, M. «Le phénomène citationnel postmoderne: spécificités et contextes esthétiques» in: *Lalitte Ph. (éd.). Influences & Modèles. Actes de la journée du 21 mars 2007.* Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, Série Conférences et Séminaires no. 35, 2008. С. 33–42.
7. Ligeti, G. Form in des Neuen Musik. Mainz: Darmstädter Beitrage zur Neuen Musik, X, 1966, С. 23–25.
8. Michel, P. Article pour la première française de *Schuberts Winterreise*. Cité de la musique, 1997, 24 et 25 Mai, EIC dirigé par Hans Zender.
9. Zender, H. «Notes sur mon arrangement du Voyage d’hiver» in: *Schubert’s Winterreise: A Composed Interpretation*, Hans Peter Blochwitz (tenor), Ensemble Modern, Hans Zender (conductor), recorded August 1–5, 1994, Sendesaal of the Hessian Radio, Art Director: J.J. Stelmach. Брошюра, сопровождающая CD.

10. Zender, H. Schuberts Winterreise: Eine Komponietre Interpretation für Tenor und Kleines Orchester. Partitur Bibliothek 5421. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. – 196 с.

Примечания

1. См. *Theodor W. Adorno*. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck , 1995 (с. 176).
2. Заметим, что в последней песне (*Der Leiermann, Шарманщик*) Цендер использует горизонтально- и вертикально-подвижной контрапункт. Мотив фортепианной партии (шарманка) появляется в форме ритмически варьированных имитаций в разных голосах. Постепенно удаляясь от основной тональности, тема появляется в контрапунктическом изложении в различных транспозициях. Так, композиторское письмо XX века (использование «современной» полифонии) приобретает философское осмысление: расщепление целого на несколько пластов, деформация реальности, разрушение мира героя.
3. Об этом пишет Д. Лигети в статье «*Form in des Neuen Musik*» (в переводе на русский — в посвящённом Д. Лигети сборнике статей, сост. Ю. Крейнина [2]).
4. «*Экзистенциальный страх — тоже всегда страх чего-то... но не чего-то конкретного*» [4, с. 28]. В экзистенциальном страхе (*die Angst*) ничто ставит нас перед ещё не раскрытой сутью бытия.