

2. Бутенко Н.Ю. Комуникативні процеси у навчанні : навч.-метод. посіб. для самост. вивч. дисц. / Н.Ю. Бутенко, В.М. Приходько, Н.І. Федоренко ; за заг. ред. Н.Ю. Бутенко. – К. : КНЕУ, 2004. – 324 с.

КАЛАШНИК М.П.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕЗАУРУС ВЕНЫ КЛАССИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

В музыкальной науке и литературоведении прочно укрепилось понятие австро-немецкой культуры. Вместе с тем, ученые все чаще выделяют австрийскую часть этого единого культурного ареала в относительно самостоятельную данность в силу ее несходства с немецкой. Назовем в этой связи работы Е. Черной об австрийском, музыкальном театре [7], А. Савченко о симфониях А. Брукнера как отражении национального мирозерцания [5], ряд статей литературоведческого и культурологического плана А.М. Михайлова [2], сопоставительную характеристику австрийского и немецкого романа XX в., осуществленную Н. Павловой [4], и др. Непосредственный анализ художественных произведений австрийских авторов убеждает в том, что в них нашли воплощение не только особый строй менталитета, отличный от немецкого, но и присущий Австрии, в особенности ее столице, тезаурус культуры, сложившийся под влиянием комплекса разнородных факторов: этнических, социальных, политических, художественных. Трудно представить другую европейскую столицу, с которой связаны столь разные явления, как музыкальный театр, инструментализм лучезарного В.А. Моцарта и симфонические полотна сурового Л. Бетховена; пронзительные исповеди, проповеди, воззвания Г. Малера и легкомысленные, головокружительные, пьянящие вальсы И. Штрауса; венская классическая школа, утвердившая тональную мажорно-минорную функционально-гармоническую систему, и школа нововенская, эту систему разрушившая. Приведенные примеры, как и сама история Австрии и Вены, некогда имперской столицы, с достоинством несущая на себе отблеск былого величия, убеждают в многосоставности тезауруса присущей им культуры, что и создает почву для возникновения разноголосицы порождаемых ею явлений. Не пытаясь охватить многовековой процесс развития венской культуры, рассмотрим составляющие ее тезауруса в относительно узких пределах примерно полутора столетий: от времен Й. Гайдна и В.А. Моцарта до периода расцвета творчества Г. Малера.

**Цель статьи** – раскрыть подход к рассмотрению композиторского творчества с точки зрения воплощения в нем музыкального тезауруса.

Напомним, что Вена расположена на перекрестке дорог, связывающих север и юг, восток и запад Европы, что изначально обуславливает ее многоязычие. Показательно, что различные вербальные языки не просто имеют параллельное бытование, но и оказывают влияние друг на друга.

Так, в венский диалект проникают итальянские слова, придавая немецкой в своей основе речи неповторимое очарование. То же – в языке музыкальном, где в разнообразных комбинациях сосуществуют разноликие национальные элементы. Если иметь в виду, что морфология языка – это отражение смысловых основ культуры, а его лексика – проводник определенного способа эмоционально-выразительного высказывания, то следует признать многоязычие Вены не только внешней, сугубо атрибутивной, лежащей на поверхности приметой города, но и свойством, сигнализирующим о его глубинных характеристиках.

Не менее существенна своеобразная театральность австрийской столицы, обретшей свой неповторимый облик во времена правления Марии-Терезии и ее сына Иосифа II, то есть в период становления венской классической школы. Любопытно, что император Иосиф II закончил свое царствование за год до смерти В.А. Моцарта – в 1790 г. Так совпали границы “золотого века” Вены и жизни прославившего ее гения. Усилиями Лукаса фон Хильдебранда и Иоганна Бернарда Фишера фон Эрлаха было создано уникальное художественно-архитектурное пространство Вены с ее великолепными соборами, дворцами, парками и скверами. Возникает прекрасный интерьер для быта венцев, способствуя развитию вкуса к красоте повседневного, внешнего, телесного, гедонистическому наслаждению жизнью. Знаменитые венские кафе и кондитерские, массовые гулянья, насыщенная многоголосная звуковая среда предрасполагают к радости и веселью, а стремление устроить праздник у себя дома готовит благодатную почву для расцвета бидермайера. Не случайно музыкальной эмблемой Вены в конечном счете становится вальс – танец, в котором как ни в каком другом сосредоточено упоение чувственной красотой действительности.

Эта погруженность в материю, “тело” реальной – созерцаемой и ощущаемой – жизни не в последнюю очередь способствовала властному присутствию объективного мира в произведениях венских композиторов. Сравнивая вокальные циклы Ф. Шуберта и Р. Шумана, слушатель и аналитик сразу улавливает принципиальные различия авторской трактовки отношений внешнего и внутреннего. Упоминания примет окружающего героя мира в сочинениях Ф. Шуберта постоянно находят отклик в широко понимаемой музыкальной интонации: в формулах шага, имитациях движения флюгера, крика петуха, охотничьего рога, безмятежного или бурного бега ручья и пр. А в песне “Праздничный вечер” из “Прекрасной мельничихи” разворачивается целая сценка в “лицах”.

Нечто подобное происходит и в австрийской литературе, которая, по Н. Павловой, “издавна исходила из гораздо более доверчивого отношения к действительности” [4, с. 265]. Связывая исследуемый интеллектуальный роман XX в. с музыкальным искусством, названный автор проводит глубокие различия между его ролью в немецкой и австрийской литературе, утверждая, что в последней музыка есть “полнозвучный отзвук каждого мига, каждой частицы бытия, его глубины” [4, с. 264]. Для постижения сущности “венского” в художественном творчестве не менее значимо сле-

дующее наблюдение Н. Павловой: “Автор (имеется в виду австрийский писатель Хеймито фон Додерер. – М. К.) ощущал себя прежде всего человеком слушающим и созерцающим <...> Смысл, насколько его можно вычленишь, является, как и все остальное, объектом изображения” [4, с. 266]. Стремление “увидеть” смысл, ощутить его как нечто материальное вписывается в живописно-театральный облик города, кристаллизуясь в художественном творчестве. Как отмечает Е. Черная, в старой Вене (XVII–XVIII в.) сосуществовали три самостоятельных процветающих театра: придворной оперы, школьной драмы и венской народной комедии [7, с. 4].

Активная театральная жизнь столицы в ее обоих измерениях эстетизированной повседневности и художественных формах составила существенную часть тезауруса ее культуры, с наибольшей степенью наглядности и органичности войдя в мир творческой личности ее музыкального символа – В.А. Моцарта, его оперные и инструментальные сочинения. Тем самым это родовое свойство австрийской столицы во многом обусловило типологическую особенность моцартовского мышления – ярко выраженную театральность.

Не менее важна и другая специфическая черта музыки композитора, также созвучная образу Вены, – сенсуалистичность, проявляющаяся в гибкой пластике его мелодий, обольстительности интонаций, мастерски выписанных музыкальных женских портретах и неустанном прославлении любви, становящейся одной из смысловых доминант его зрелых опер.

Своеобразный отклик в творениях Й. Гайдна, на наш взгляд, нашла его служба в юношеские года в соборе св. Стефана. Это изумительное по своим архитектурным достоинствам произведение зодчества, поражающее как своим внешним видом, так и интерьером, не могло не войти в сознание будущего лидера венской классической школы, преломившись в идеальных пропорциях его симфоний<sup>1</sup>. Общеизвестно умение Й. Гайдна запечатлевать средствами инструментальной музыки явления действительности: от жанровых сценок-диалогов до воспроизведения звуковой среды, не случайно появление названий его “лондонских” симфоний, данных слушателями, – “Медведь”, “Часы”, “Военная” и пр.

С наибольшим размахом и мерой непосредственности, почти документальной наглядности культурный тезаурус Вены воплотился в симфонических “романах” Г. Малера. Характеризуя принципы построения сочинений Х. фон Додерера, Н. Павлова отмечает, что в них “ни одному мотиву, ни одной теме, ни одной ниточке в огромном ковре романного повествования не отдается преимущественного внимания. Нет главных и второстепенных тем”. И далее: “Чтобы быть верным действительности, автор не позволяет себе никаких подавляющих ее концепций. В эстетике исчезает всякое долженствование (sollen). В противовес немецкому становлению

---

<sup>1</sup> Мысль о связи архитектурных впечатлений юности и последующей “инженерностью” композиторских опусов, эстетизации категории мастерства высказана М. Друскиным в отношении И. Стравинского [1].

(werden) выдвигается само существование (sein) [7, с. 266]. Как представляется, приведенные выводы литературоведа могут послужить ключом к специфической музыкальной форме симфоний Г. Малера, их “аклассичности” (И. Барсова). Каждая ячейка тематизма композитора, логика продвижений авторской мысли, связанной с обилием мелодических идей, и неожиданным появлением, прием “наплыва”, внезапные повороты в иное семантическое пространство, ничем не подготовленные с точки зрения формальной логики, широта охвата музыкальных прообразов – все это гармонирует с типом художественного мышления, описанного Н. Павловой в литературном австрийском романе, позволяя видеть в музыкальных “романах” Г. Малера единый корень с творениями своего соотечественника-писателя”<sup>1</sup> прорастающий из венской культуры. Для примера приведем хрестоматийно известную Первую симфонию Г. Малера, где уже в полной мере выразились национально-типологические, “венские” особенности его мышления и стиля.

Тщательно выписанный звуковой пейзаж вступления – драматургическая тема сочинения, экспозиционность и вариативность, преобладающие над развитием и мотивной разработочностью, симметричность центрального раздела сонатного Allegro с дважды наплывом возникающей “охотничьей” музыкой в первой части; упоение (хотя и не без некоторой иронии, игры) стихией танцевальности в движениях лендлера и вальса во второй; драматургическая многоплановость третьей; вторжения внешнего мира в борения смятенного духа в финале – все эти специфически малеровские композиционно-драматургические штрихи создают зримую картину мира, в котором пребывает условный “герой” симфонии. Символично, что “симфонию, выросшую из песни”, композитор назвал “Песнь о земле”.

Повествовательность как способ вчувствования в окружающую действительность, ее многоцветье проявляется в малеровской оркестровой полифонии, средствами инструментализма воплощающей многоголосие реальной жизни, в котором на равных сосуществуют личностные и коллективные высказывания, звуки природы и музыка быта. Сказанное никоим образом не умаляет глубоко философского концептуализма малеровских творений, но лишь высвечивает специфичность формы его воплощения.

Своеобразное преломление театральности венской культуры, самоценность внешнего, пластической красоты форм находим в симфониях и мессах А. Брукнера. Обращает на себя внимание ярко выраженная пространственность его мышления. Брукнеровская звуковая и нотная партитура ясно членится на ряд “ярусов”, напоминая, с одной стороны, архитектурное сооружение, что сближает его с Й. Гайдном, хотя и в ином ракурсе, с другой – с самим внешним видом органа<sup>2</sup>. Пышность и внушительность

---

<sup>1</sup> Годы жизни Х. Додирера 1896–1966, то есть его рождение указывает на параллелизм его бытия с Г. Малером на определенном отрезке творческой эволюции композитора.

<sup>2</sup> Согласно интересному наблюдению, выдвинутому в частной беседе молодым композитором Антоном Лубченко, А. Брукнер в оркестровке мыслил категориями органной регистровки.

оркестровки и тематизма воспринимаются музыкальным воплощением интерьера храма, а известная парадность – с торжественной “риторичностью” дворцовых построек. А. Брукнер часто имитирует колористику органа, что играет роль не только обобщения через тембр, но и создания реального образа соборного действия. Не менее любопытно в этом плане брукнеровское становление. Как пишет Н. Павлова, романы Х. фон Додерера были расположены в одной пространственной плоскости – вытянуты по горизонтали, и упоминает о венской Штрудльхофской лестнице, перекрещивающиеся марши которой служат символическим образом одухотворенной повседневности [4, с. 266]. Разумеется, было бы излишне прямолинейным видеть в брукнеровских “бесконечных” симфониях прямой аналог названных явлений; несомненно, однако, их глубинное родство, порожденное единым кодом венской культуры. Необходимо также оговорить, что брукнеровская повседневность иного толка, по сравнению с малеровской или додерерской. Она всегда эстетизирована и “привязана” либо к храму церковному, либо к храму природы. Это повседневность Служения и любования творением Создателя. И все же нельзя не заметить в сочинениях композитора экзальтированного восторга перед бытием. Что касается брукнеровского становления, то оно напоминает более всего мысленное, но чувственно осязаемое движение по жизненному либо трансцендентному пространству, причем и то, и другое наполнено “телесностью” товарного мира.

Значительно более опосредованные и существенно иные связи с тезаурусом Вены в плане художественного мышления обнаруживаются у немецких композиторов, чье наследие входит в культурный ареал австрийской столицы. Один из них – признанный венским классиком Л. Бетховен, другой, которого по аналогии можно назвать венским романтиком, – И. Брамс. Рассмотрим эти связи в последовательности.

Для того, чтобы разглядеть “венское”, “австрийское” в “немецком” Л. Бетховене, необходимо повернуть рассматриваемый вопрос в несколько иную смысловую плоскость, для чего дадим слово Я. Михайлову: “...Бетховен показывал себя человеком, глубоко впитавшим в себя сумму самых прогрессивных идей австрийского просвещения (так называемого “йозефинизма”)” [3, с. 22]. Суть этих идей, сохранивших силу в Австрии еще в XIX в., заключалась в социальности и антисубъективизме, объединивших Л. Бетховена с австрийскими писателями Францем Грильпарцером и Адальбертом Штифтером, в противовес современным ему поэтам-романтикам, проповедовавшим субъективизм и индивидуализм. По А. Михайлову, музыка Л. Бетховена – это музыка просветителя, “усвоившего уроки австрийского йозефинизма”. Автор подтверждает выдвинутый им тезис утверждением, что в ней звучит мысль “о гармонии социального целого (а не абстрактный демократизм или “общечеловеческое” вообще). Для целей настоящей статьи важна проводимая А. Михайловым прямая линия от Л. Бетховена к Й. Гайдну: “Й. Гайдн это зрелость австрийского просвещения с той его светлой убежденностью и с тем его общесоциальным коллективистским пафосом, какие абсолютно немислимы в эту пору ни в одном

уголке Германии – только в Вене и Австрии” [3, с. 28–29]. Продолжением гайдновского “Сотворения мира”, где “начало мира есть праздник его завершенности” [3, с. 28–29], А. Михайлов считает “Пасторальную симфонию” Л. Бетховена, с той лишь разницей, что в Шестой круг бытия включает борьбу, которую опускает Й. Гайдн [3, с. 28–29].

Итак, “венское”, “австрийское” входит в сознание Л. Бетховена как неотъемлемая часть его мировоззрения, в конечном счете – личностной сориентированности. Именно нацеленность на достижение социальной гармонии определяет созданную в виде словесной модели “от мрака к свету”. Она же определила пафос последней, Девятой симфонии мастера с ее знаменитым “обнимитесь, миллионы”. В ней же проявились черты художественного мышления, в которых невозможно не разглядеть дальнейший путь именно венской, австрийской симфонии: от Девятой Ф. Шуберта до сочинений А. Брукнера и Г. Малера. Этот опус ознаменовал рождение эпической симфонии, если под “эпическим” подразумевать всеохватность и повествовательность. Выровненность драматургического рельефа в цикле, отсутствие в нем традиционной иерархичности, подразумевающей главный смысловой акцент на первой части, выразительные “*ma non troppo*” и “*un poco maestoso*” взамен более привычного для бетховенских сонатно-симфонических *Allegri “con brio”*, неспешность развертывания мысли (за исключением скерцо), мышление крупными разделами, прочтение фугированных форм скорее в роли понятий, нежели средства нагнетания драматизма, звучание хора в финале – знака соборности, высокая риторика, обращенность “к миллионам”, – такова специфическая форма преломления не утратившего для композитора ценности “йозефинизма”.

Если для Л. Бетховена Вена стала хранилищем излюбленных им идей, девальвированных на его родине, то для И. Брамса она оказалась длинным домом, с жизнью которого мгновенно совпало его внутреннее “Я”. Довольно неожиданно для тех, кто представляет И. Брамса суховатым аскетом, закрытым для чувственных впечатлений, могут прозвучать строки его писем из австрийской столицы, приведенные Е. Царевой: “...Я живу здесь в десяти шагах от Пратера и могу пить вино там, где пил его Бетховен. Веселый город, красивые окрестности, участливая, живая публика – как все это вдохновляет художника!” [6, с. 124]. В восприятии И. Брамса Вена буквально населена живыми напоминаниями о Й. Гайдне, В.А. Моцарте, Л. Бетховене, Ф. Шуберте. Показательно, что первым написанным им опусом в этом городе оказались фортепианные вальсы, ор. 39 – дань одновременно культуре Вены и творчеству Ф. Шуберта.

Подобно Л. Бетховену, И. Брамс не начал мыслить исключительно “по-венски” в музыке. Однако кажется несомненным, что именно пребывание в австрийской столице, где скрестились прошлое и настоящее музыкального искусства, предопределило создание им концепции жанра симфонии как символа венской культурной традиции, сплав в ней характерных черт гайдновского, бетховенского, шубертовского симфонизма. На пересечении разных пластов музыкального тезауруса Вены – моцартовско-

го, шубертовского, условно, музыкального тезауруса родились “Песни любви”: 18 вальсов для фортепиано в четыре руки и вокального квартета *ad libitum*, op. 52, и “Новые песни о любви”: 15 вальсов для фортепиано в четыре руки и вокального квартета, op. 65.

Говоря о соприкосновении И. Брамса с венской культурой, мы уже коснулись самого существа ее музыкальной структуры. В самом общем плане в ней выделяются полифонический этнический сплав, включающий немецкую, славянскую в ее разновидностях, итальянскую, еврейскую, венгерскую жанровую музыку, и не менее контрапунктически сложный профессиональный, складывающийся на основе множества европейских национально-творческих традиций. Разнообразные по происхождению этнические элементы пронизывают музыку едва ли не всех композиторов, чья судьба оказалась связанной с Австрией и ее столицей. Унгаризмы и славянизмы отчетливо звучат в инструментальных сочинениях И. Гайдна и И. Брамса, находя почти наглядное воплощение в цитатах хорватского фольклора у первого из них и “Венгерских танцах” другого. Разнообразным национальным колоритом окрашены камерно-инструментальные ансамбли и симфонии авторов и Ф. Шуберта, придавая им свежесть “природного” музыкального материала.

Особый драматургический эффект отличает скерцо Девятой симфонии Л. Бетховена, построенное на контрасте-антитезе жутковатых в своем чеканном, строго размеренном движении крайних частей и совершенно “русского” по стилистике и методам развития *trio*, наивная патриархальность которого словно переносит в оперы М. Глинки, П. Чайковского и “кучкистов”. Тем самым, используемые Л. Бетховеном славянизмы становятся важным средством драматургического развития, наделяясь определенной, национально окрашенной семантикой. Не менее выразителен другой пример из творчества “сумрачного германского гения” – фортепианное трио, op. 70, № 2, славянская интонационность которого подчас принимает форму почти цитатного сходства с темами Г. Малера, что не в последнюю очередь обусловлено вальсовостью бетховенского сочинения.

**Выводы.** Многосоставность музыкального тезауруса Вены в музыкально-профессиональном срезе ее культуры с наибольшей последовательностью, хотя и с разными знаками, проявляется в сочинениях австрийцев В.А. Моцарта и Г. Малера и немца – венского композитора И. Брамса. Наследие названных авторов с этих позиций предстает синтезом разнонациональных оперных и инструментальных традиций. На этой основе рождается моцартовский театр, брамсовские симфонии, а творения Г. Малера вбирают, кажется, весь музыкальный опыт новоевропейской культуры. Эти три фигуры примечательны и в другом аспекте: как композиторы, объединившие, каждый по-своему, “низ” и “верх” музыкального тезауруса Вены, ее жанровый и профессиональный пласты, беззаботную развлекательность и “высоколобую” концептуальность, “телесность” и отвлеченность мысли.

Назовем ключевые понятия, составляющие музыкальный тезаурус Вены: многоязычие, интегративность, театральность, гедонизм, овнешни-

вание внутреннего, сенсуалистичность, доверие к объективно данному как ценности.

### Литература

1. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды / М. Друскин. – Л. : Советский композитор, 1982. – 208 с.
2. Михайлов А.В. Австрийская культура после первой мировой войны / А.В. Михайлов // Михайлов А.В. Музыка в истории культуры : избранные статьи / А.В. Михайлов. – М. : Московская гос. консерватория, 1998. – С. 74–110.
3. Михайлов А.В. Бетховен; преемственность и переосмысления / А.В. Михайлов // Музыка в история культуры : избранные статьи. – М. : Московская гос. консерватория, 1998. – С. 7–73.
4. Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900–1945 / Н.С. Павлова. – М. : Наука, 1982. – 280 с.
5. Савченко Г.С. Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках : автореферат дис. ... канд. мист. : 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Г.С. Савченко. – К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 17 с.
6. Царева Е.М. Иоганнес Брамс : монографія / Е.М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с.
7. Черная Е. Австрийский музыкальный театр до Моцарта / Е. Черная. – М. : Музыка, 1965. – 172 с.

КВАС О.В., КЛИМ М.І.

## ОБНОВЛЕННЯ ТА МОДИФІКАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ВИХОВНИХ УСТАНОВОК ПЕДАГОГАМИ-РЕФОРМАТОРАМИ

Перед вітчизняною педагогікою та виховною практикою завжди поставала проблема максимального, але водночас виваженого й толерантного підходу до підвищення ефективності виховних впливів на підростаючу особистість. Так, у статті “Виховання та освіта” Л. Толстого виокремлюються деякі причини, що зумовлюють необхідність виховання – “бажання батьків сформувати своїх дітей такими, як вони самі, або такими, які б вони могли бути”.

Міжкультурна взаємодія сьогодення дає можливість осмислити, а при нагоді й створити адаптивні умови для запозичення корисного зарубіжного досвіду в українське освітнє поле. У цьому контексті в історії розвитку педагогічної думки цікавим прикладом для дослідження є період реформаторського руху початку ХХ ст., котрий наклав помітний відбиток і на вітчизняну педагогічну теорію – на своєрідне, оригінальне та незвичне порівняно з трактуванням до цього часу розуміння природи дитини, конструюючи адекватну їй виховну методу відповідно до її унікальності, а не з використанням шаблонного підходу. Його розвиток припадає на етап суспільно-економічних зрушень, часи посилення педагогічних контактів у національному та міжнародному масштабі.

Адже, як визначає О. Музиченко, саме Німеччина завжди була колискою всіх найголовніших рухів, що потім перейшли до інших країн, най-