

Груцынова А. П.

О КОМПОЗИТОРЕ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИИ (Г. С. ФОН ЛЕВЕНКОЛЬД: ФОРТЕПИАННЫЙ КВАРТЕТ ОР. 26)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/13.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2009. № 7 (26): в 2-х ч. Ч. II. С. 50-53. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

ности за события в Чечне, и признает, что Запад проводил неправильную политику, поддерживая чеченских сепаратистов в 1996-1999 годах, что во многом привело к возобновлению конфликта [Lieven].

Созданный в английской и американской прессе образ российско-чеченского конфликта в целом отражает общий политический настрой по отношению к действиям России на Кавказе. Наряду с критикой нарушения прав человека и создания гуманитарной катастрофы, также озвучиваются проблемы взаимосвязи как внутри, так и внешнеполитических факторов.

Список литературы

- Дергеев В. В.** Большая игра на Кавказе: история и современность: статьи, очерки, эссе. М.: SPSL-«Русская панорама», 2003.
- Boyd G. M.** Terror against Chechen population // The New York Times. 2001. 13 Jul.
- Chazan G., Higgins A.** Russia perceives U.S. war on terrorism as akin to its own struggle in Chechnya // Wall Street Journal. 2001. 5 Oct.
- Downie L.** Why Chechnya is different // The Washington Post. 2001. 4 Oct.
- Hearst D.** How the East was won and lost // Guardian Weekly. 1996. Vol. 155. № 26.
- Hearst D.** Lebed claims 'war is over' in Chechnia // Ibidem. 1 Sep.
- Jack A.** Chechnya fighting set to intensify, study warns // The Financial Times. 2001. 28 Aug.
- Jack A.** Berezovsky tries to interfere into Chechen conflict // Ibidem. 2000. 19 Dec.
- Lapidus Gail W.** Putin's war on terrorism: lessons from Chechnya // Post-Soviet Affairs. 2002. № 1.
- Lieven A.** A western strategy for Chechnya // International Herald Tribune. 2004. 9 Sep.
- Meek J.** Chechen rejoice in freedom // The Guardian Weekly. 1996. 1 Dec.
- Specter M.** Russian war: corpses and wild dogs // The Times. 1995. 4 Jan.
- Steele J.** No one knows what the war is about, or when it will end // The Guardian. 2001. 27 Jul.

О КОМПОЗИТОРЕ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИИ (Г. С. ФОН ЛЕВЕНСКОЛЛЬ: ФОРТЕПИАННЫЙ КВАРТЕТ ОР. 26)

Груцынова А. П.

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Жанр фортепианного квартета, пользовавшийся наибольшей популярностью в классическую эпоху, продолжил свое существование и позже. Количественное уменьшение подобных сочинений в XIX веке никоим образом не означает снижения композиторского интереса к ним. Это подтверждают произведения Ф. Мендельсона, К. М. Вебера, Р. Шумана, Й. Брамса и других композиторов, хотя наиболее используемым оставался струнный квартет (вершинные точки его развития составляют квартет Шумана ор. 47 и три квартета Брамса).

Но наряду с ними существуют примеры сочинений, принадлежащих практически забытым авторам, и подобная избирательность обедняет наше представление о бытовании жанра в целом.

К такого рода почти неизвестным авторам относится и Герман Северин фон Лёвенсколль, большинство произведений которого ныне оказалось забытым. Так уж сложилось, что чаще всего исполняется его единственное знаменитое сочинение - балет 1836 года «Сильфида». Несмотря на это, забытой оказалась даже фамилия композитора, которая на афишах пишется «на французский манер» — «*Левенишёлль*». О том, что он датчанин, слушатели и не догадываются.

Композитор родился в 1815 году в Норвегии в семье баронов фон Левенсколль. Уроки брал у классиков датской музыки - Д. Ф. Кулау, Х. Э. Вейзе и П. К. Кроссинга - и был ими отмечен. Лишь благодаря этим успехам родители разрешили ему отказаться от карьеры военного (как наследник знатной семьи, Герман Северин был практически «обречен» на нее) и посвятить свою жизнь музыке.

Произведение, принесшее ему славу не только в Дании, но и далеко за ее пределами он создал, когда ему еще не было и двадцати одного года. В 1836 году был поставлен балет «Сильфида», заказанный ему балетмейстером А. Бурновилем.

В конце 1840 года композитор побывал в Австрии и Германии. В Вене он брал уроки у И. К. Зейфрида, а в Лейпциге познакомился с Ф. Мендельсоном и четой Шуманов. Встреча с молодым и талантливым композитором нашла отражение в «Дневниках», которые поочередно вели Клара и Роберт Шуман. Из этих записей следует, что в середине декабря 1840 года Лёвенсколль встречался с Шуманом (Клара Шуман замечает: «я с ним еще не знакома» [Schuman, S. 133]). Спустя некоторое время, «в первый день праздника» (Рождества - 25 декабря), он побывал у Шуманов вместе с Э. Хельстедом (Роберт Шуман записывает: «двое датчан, музыканты» [Schuman, S. 135]). Еще до 1840 года Шуман был знаком с отдельными произведениями молодого композитора, и во время личных встреч, видимо, свое знакомство с творчеством Лёвенсколля возобновил, найдя его по меньшей мере небезынтересным.

После поездки в Германию и Австрию Лёвенсколль в январе 1841 года вернулся в Копенгаген. Подтверждений тем сведениям, что он посетил и Италию, нет. Однако само предположение о такого рода поездке молодого композитора середины XIX века вполне естественно, но сведения о ней имеются только в одном

источнике [Norlind, p. 95] и могут быть поставлены под вопрос. После 1847 года Лёвенсколь из Дании уже не выезжал.

В 1851 году он был назначен на должность придворного органиста в Кристиансбурге, где и служил до 1870 года. Кроме того, он преподавал, однако, *где и что* – не известно, как не известны и имена его учеников. Скончался Герман Северин фон Лёвенсколь в Копенгагене 5 декабря 1870 года.

Первое известное и на слух, и по списку сочинений произведение Лёвенсколя — уже упомянутый балет «Сильфида». Трудно, впрочем, предположить, что эта партитура была первым сочинением молодого композитора, да и Бурнонвиль вряд ли бы заказал музыку для своей постановки человеку, произведения которого никогда не слышал. Однако во всех источниках «Сильфида» стоит первой среди перечисляемых сочинений (определенную сложность составляет отсутствие опуса балетной партитуры).

Некоторые сочинения Лёвенсколя (прежде всего — камерно-инструментальные), созданные до 1836 года, были уже изданы и известны в центральной Европе. Подтверждения тому находятся в статьях Шумана. К 1836 году относится его отзыв о трио Лёвенсколя для фортепиано, скрипки и виолончели оп. 2. «Это обычная чисто и приятно звучащая пьеса, сочиненная на случай, — пишет Шуман, — или это салонное произведение, написанное не в силу возвышенной потребности, но все же рукой, которая при большом усердии и старании могла бы задумать, да и создать нечто более глубокое. Первую тему последней части следует назвать грациозной в лучшем смысле слова» [Шуман, 1975, с. 273].

Основную часть наследия Лёвенсколя составляют произведения, написанные им для музыкального театра. Это балеты, количество которых колеблется в зависимости от конкретного источника (их либо четыре — «Сильфида», «Сара», «Новая Пенелопа», «Весна в Афинах», либо меньше), оперы (либо две — «Сара» и «Турандот», либо только «Турандот»), и несколько произведений (например, «Хулен в Куллафельде», «День перед битвой у Маренго» и др), о которых пишут как о «музыке для сцены» [Norlind, p. 95]. Возможно, это была музыка к драматическим спектаклям или столь распространенные на датской сцене в начале XIX века зингшпили. То, что все эти произведения были созданы в течение 40-х годов, скорей всего, было связано с работой по заказу конкретного театра.

Еще одним пластом творчества композитора стала музыка инструментальная. Помимо безопусных, а потому не датируемых, фортепианных пьес, маршей и танцев, композитором были созданы крупные оркестровые произведения. В первую очередь это «Праздничная увертюра» оп. 10, написанная в честь коронации датского монарха Кристиана VIII в 1839 году. Еще одна концертная увертюра — «Из лесов у озера Фуре» была написана Лёвенсколем в 1863 году. Часто упоминается и «Концертная идиллическая увертюра», ни опуса, ни даты создания которой не уточняются.

Несколько произведений Лёвенсколя для фортепиано можно более или менее точно датировать благодаря отзывам Шумана.

К 1840 году относятся заметки об оп. 8 — «Четыре характерных экспромта в форме скерцо». В них Шуман отзываясь о Лёвенсколе как о композиторе, «которого мы должны почтительно приветствовать». «Если он дилетант, то мы ради одних этих скерцо безусловно отвели бы ему первое место среди всех дилетантов, сочиняющих для фортепиано; если он художник по профессии, то пусть его собратья сразу же примут его в свои ряды как равного. Давно не попадалась мне композиция, с которой я, как с этой, почти безоговорочно согласен, которая так меня интересует и неоднократно столь же благотворно на меня действовала, как эта» [Шуман, 1978, с. 244-245]. В статье Шуман дает и совет датскому композитору: «Этот, нам (...) совершенно неизвестный художник-дворянин должен был бы упражняться в более крупном, писать для оркестра; средствами для этого он располагает». «Кое-где еще можно встретить настоящего музыканта», — заключает автор статьи [Там же, с. 245].

Следующим произведением композитора, удостоенным внимания Шумана, стали «Четыре экспромта в четыре руки» оп. 11, в которых он приветствует новое обращение Лёвенсколя к этому «чудесному жанру фортепианной композиции» [Шуман, 1979, с. 43]. «Г-н фон Лёвенсколь показал себя и в этом последнем произведении как талантливый художник, — продолжает Шуман, — и часто сожалеешь только о том, что он не пользуется для своих мыслей более широкой рамой, вплоть до оркестра, где они часто могли бы прозвучать ярче и эффектнее» [Там же, с. 43-44]. Интересно, что Шуман вновь советует композитору обратиться к симфоническому жанру, несмотря на то, что и «эти произведения ... достойны внимания великого солидного пианиста».

Очередным сочинением Лёвенсколя, о котором Шуман напишет, станет опять фортепианный цикл — две тетради «Характерных пьес», возможно, созданных либо в годы путешествий, либо вскоре после возвращения в Копенгаген. Названия же пьес, входящих в эти тетради («Далекой», «Песня венецианских гондольеров», «Желание», «Толпы эльфов», «Возбуждение») же говорит о влиянии на композитора творчества самого Шумана.

Любопытную историко-музыкальную загадку составляет тот факт, что нет ни одного упоминания о созданных им органых произведениях или духовных сочинениях. И это несмотря на почти двадцатилетнюю службу Лёвенсколя придворным органистом.

Небольшую, но важную часть творческого наследия Лёвенсколя составляют камерно-инструментальные ансамбли: это уже упомянутое фортепианное трио (оп. 2), вызвавшее одобрительный отзыв Шумана, и фортепианный квартет оп. 26 (1859). Вероятнее всего, выбор только камерных ансамблей

включающих фортепиано вызван тем, что Лёвенсколль сам был пианистом (предположение подтверждается и количеством созданных им фортепианных пьес).

Квартет мыслится Лёвенсколлем как произведение с ведущей ролью фортепиано. Эта идея становится если не основной в развитии сочинения, то одной из ведущих. Фортепиано может выходить на первый план или удаляться «в тень» звучания струнных, но интерес композитора к музыкальному «существованию» именно его партии в этом сочинении несомненен.

В отличие от многих других примеров этого жанра, данный квартет строится как произведение *трехчастное*. Это не вполне характерно для квартетов первой половины и середины XIX века, для которых привычна четырехчастная структура, аналогичная симфоническому циклу с контрастными средними частями. «Лаконичность» трехчастности приближает квартет к концертному циклу.

Квартет f-moll задуман Лёвенсколлем как произведение драматическое, именно драматизм главенствует в крайних частях. Краткая по сравнению с ними средняя медленная часть (*Larghetto grazioso*) появляется как небольшое «отдохновение» в напряженном повествовании. В этом квартете можно определить два тональных центра, первый из которых — f-moll — становится основным, являясь воплощением ведущей драматической идеи, а второй — Des-dur — служит необходимым лирическим контрастом (это тональность второй части и тем побочных партий крайних частей).

В сферу драматического высказывания мгновенно вводит нас решительное начало главной партии первой части. В этой теме в первых же тактах проявляется ведущая для всего квартета идея — идея развития (после краткого основного тезиса сразу же начинается его длительное преобразование). И уже в главной партии смысловое значение фортепиано и струнных оказывается по меньшей мере уравновешенным.

Яркую лирическую сферу составляют две темы побочной партии. Первая из них отдана струнным с их певучим тембром. Вторая, гимническая (предваряющаяся отголосками главной партии) звучит у фортепиано.

Вниманием к области разработки, состоящей из нескольких стадий, квартет напоминает симфонию, примеров которой в творчестве Лёвенсколля нет. Композитор постепенно вводит различные способы разработочного движения. Сначала — только тональный, затем — тематический, кульминационной же точкой разработки становится имитационный фрагмент.

Несколько сокращенная реприза первой части квартета интересна появлением первой темы побочной партии не в основной тональности (f-moll), а в одноименной (F-dur). Связанное с желанием сохранить лирический характер темы решение нельзя назвать уникальным, но оно скорее характерно для симфонии.

Уменьшенный размер репризы компенсируется кодой, которая возвращает мотивы темы имитации из третьего раздела разработки. Это последний «всплеск» интенсивного развития, приводящий, в конце концов, к многочисленным настойчивым утверждениям трезвучия f-moll. Они словно подводят промежуточный итог развития, который оказывается далеко не в пользу лирической сферы.

Вторая часть квартета — область лирического высказывания. На смену бесконечному развитию приходит повествовательность. В своей структуре она строго следует принципам классического *Adagio*, где основная тема оттеняется сгущением тревожащих душу предчувствий в середине, а ее возвращение синтезирует особенности предыдущих разделов.

Завершает квартет развернутый финал, в котором, как и в первой части, большое значение имеет развитие, не сконцентрированное только в разработке, а рассредоточенное во всех разделах сонатной формы.

Интересно, что «отсутствующее» скерцо своеобразно «компенсируется» оттенком «недоброй» скерцозности главной партии финала. Область главной партии представляет собой довольно развернутое построение, и ее практически немедленно начинающееся развитие связано с наличием в теме двух контрастных разделов (начинающий часть мотив зова и словно дьявольски ухмыляющаяся скерцозная тема).

Интересно, что мотивы первого раздела будут играть значительную роль в дальнейшем развитии, появляясь во всех регистрах и тембрах, тогда как второй такт и останется только фортепианным, возвращаясь лишь в репризе и втором разделе коды.

Побочная партия, как и в первой части, вносит необходимый лирический контраст в стремительно несущуюся лавину мрачных тем. Она возникает как проникновенный монолог виолончели, к которому чуть позже присоединяется голос скрипки. Однако пребывание в безмятежном Des-dur заканчивается весьма скоро: лирика так и не становится достойным «соперником» драматическому настроению, главенствующему во всем квартете в целом.

По сравнению с первой частью, разработка в финале более сконцентрирована и по размеру меньше крайних разделов. Три ее стадии так или иначе связаны с идеей полифонического развития. Вначале на наших глазах происходит формирование темы имитации из мотивов первого раздела главной партии и его дальнейшее секвенцирование в довольно далеких тональностях. Вторая стадия разработки представляет собой полифоническое объединение двух уже знакомых мелодических построений — темы предыдущей имитации и мотива первого раздела главной партии, послужившего «исходным материалом» для ее создания. Третья стадия раздела возвращает тему, начинавшую разработку. Создается впечатление создающегося «псевдофугато».

Возвращение главной партии никоим образом не прерывает преобразование тематического материала, так как тема появляется в несколько измененном виде: первый раздел главной партии с мотивами зова пере-

гармонизируется, что придает ей неустойчивый характер и требует неизбежного дальнейшего развития уже в репризе.

Так же, как и в первой части квартета, побочная партия финала звучит в одноименной тональности. Тем самым лирическая сфера финала получает возможность заявить о себе еще раз, причем, наиболее полно, так как теперь в нее вовлечены все струнные инструменты, словно они тоже хотят быть причастными к этому полному света мелодическому потоку.

Мрачно-драматический *f-moll* возвращается лишь в коде, которая по своим размерам сопоставима с репризой. Выбор тематического материала говорит о том, что Лёвенсколь мыслит ее в бетховенском стиле — как вторую разработку. В первом разделе коды вновь возвращается несколько сокращенная тема имитаций из разработки, своим драматическим напором возобновляющая драматическое движение. Она приводит ко второму разделу, в котором на трагически повторяющемся доминантовом басу, своим ритмом напоминающим пассакалию, вновь слышится второй раздел главной партии. Это дьявольское скерцо приводит к третьему разделу коды — неизбежному в своей безнадежности утверждению основной тональности. В последний раз здесь проявляется мрачно-ироничная ирония: мотив первого раздела главной партии звучит в уменьшении, тогда как тема имитации из разработки, являющаяся ее более быстрым вариантом, проводится в увеличении. Появляется почти зримый эффект «кривого зеркала», в котором первый мотив главной партии выступает как бы дважды преобразованной.

В конце финала тема из разработки объединяет почти все инструменты, скандирующие ее *marcatissimo*, а завершающие квартет аккорды и низвергающиеся в звучащую бездну унисоны символизируют окончательную музыкальную «победу» драматического начала, если не сказать злых сил.

Квартет Г. С. фон Лёвенсколля, практически неизвестный в наше время, представляет собой интересный пример романтического инструментального ансамбля, отмеченного индивидуальной трактовкой цикла и драматическим содержанием. Поставленное в череду других ему подобных сочинений, это произведение способно дополнить наше знание о бытовании фортепианного квартета в середине XIX века. Его возможное возвращение в учебную и концертную практику способно расширить романтический репертуар камерного ансамбля.

Список литературы

- Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1978. Т. 2. 327 с.
Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1979. Т. 2. 294 с.
Schuman R. Tagebücher. Leipzig, 1987. B. 2. 737 S.
Norlind T. Allmänt Music Lexikon. Stockholm, 1928. Del. II. 607 p.

НАУЧНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНДЕРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Двали И. Г.

Поморский государственный университет имени М. В. Ломоносова

Одной из важнейших проблем в рамках современной феминистской теории является проблема идентичности субъекта. Она включает в себя проблему различных идентичностей, в том числе и гендерной идентичности.

Рассматриваются несколько подходов к формированию идентичности. Сторонники одного из подходов (англо-американская школа феминизма) подчеркивают важность фактического опыта, то, как ребенок воспринимает отношение к нему окружающих людей, в первую очередь, своих родителей. Дж. Скотт высказывает некоторую критику в адрес теории объектных отношений. По ее мнению, создание гендерной идентичности оказывается ограниченным структурами взаимодействия, определенными сравнительно узким кругом. Подобное ограничение не дает возможности доступа к социальным системам экономики, политики или власти. Соответственно, данная теория не объясняет, каким образом гендер конструируется через систему властных отношений и служит средством регулирования правил социальных взаимодействий. Другой подход, выдвигаемый французской школой, рассматривает язык как центр передачи, интерпретации и репрезентации гендера. Следует отметить, что французская школа основывается на рассмотрении структуралистских и постструктуралистских теорий языка. Под «языком» постструктуралисты подразумевают не слова, но системы значений – символические порядки – которые предшествуют фактическому овладению речи, чтения и письма [Скотт, 2001, с. 416]. Язык является одним из факторов конструирования гендерной идентичности.

Концепция Ю. Кристевой имеет название феминистского письма. Она предлагает концепцию нового мышления через интерпретацию иррационального в языке. В данном русле ключевой проблемой гендерных исследований становится проблема нового способа выражения нового взгляда на мир, проблема текста и языка, попытка построить язык, предполагающий гендерное различие и исключаящий гендерную иерархию [Ладыкина, 2004, с. 59]. Ю. Кристева считает, что маргинальное феминистское письмо способно изменить