

Груцынова Анна Петровна

"ПИШИТЕ ШНЕЙЦХОФФЕР, А ПРОИЗНОСИТЕ БЕРТРАН" (НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗАБЫТОМ КОМПОЗИТОРЕ)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2011/10/2.html

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

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2011. № 10 (53). С. 10-12. ISSN 1993-5552.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2011/10/

© 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

УДК 78.071.1

Анна Петровна Груцынова

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

«ПИШИТЕ ШНЕЙЦХОФФЕР, А ПРОИЗНОСИТЕ БЕРТРАН»
(НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗАБЫТОМ КОМПОЗИТОРЕ)[©]

Исследователи, занимающиеся проблемой романтического балета, чаще всего упоминают имена трёх композиторов - авторов наиболее удачных произведений этого жанра, шедших в 20-30-е годы XIX века. Это Л.-Ж. Герольд, Ж.-М. Шнейцхоффер и К. Жид. Именно с Герольдом связывает появление музыки балета в качестве самостоятельного произведения его биограф - А. Пужен. Он пишет, что автор «Сомнамбулы», и - главное - одного из вариантов известнейшей «Тщетной предосторожности» «объявил музыку балета в корне оригинальным произведением и, с присущей ему мелодической щедростью, с ощущением сцены, каким в высшей степени обладал, полностью эту музыку преобразил и заставил уважать её» [11, р. 78]. Однако это справедливо лишь до некоторой степени, так как ещё в 1818 году Шнейцхоффер создал свой балет «Прозерпина», тоже представляющий собой самостоятельную партитуру. Однако самым известным произведением этого французского композитора несомненно является «Сильфида» - балет знаковый для романтической эпохи.

Что же знаем мы об авторе этого произведения?

Жан-Мадлен Шнейцхоффер родился в Тулузе (хотя некоторые источники указывают другой город - Париж) 13 октября 1785 года в семье гобоиста парижской Оперы и профессора парижской Консерватории Жака Шнейцхоффера. Имя последнего можно найти в концертной критике конца XVIII века: «Если бы мы хотели сказать обо всех тех, кто заслуживали похвалы в этом концерте, и отдать дань их искренним талантам, мы должны были бы потратить чересчур много времени. ... Вот некоторые из этих артистов: Шнейцхоффер, Солер, Делькамбр-старший, Горас, Швент, Делькамбр-младший, Бюк, Ф. Швент, Фредерик Дювенуа, Ози, Ксавье Лефевр, Шарль Дювернуа, Л. Лефевр, Пере, Юго, Девьен, Саланте, Гарнье, Тулу, Матье и Гостье. Мы могли бы перечислить многих других; но тогда надо было бы дать целый каталог парижских музыкантов» [8, р. 283-284]. Ю. Бахрушин пишет о Шнейцхоффере как об «австрийце», однако, здесь можно говорить лишь об австрийских корнях семьи музыкантов, но никак не о самом композиторе. Данное обстоятельство было бы неважно, если бы не было связано с другой подробностью. Как упоминал один из исследователей, «автор партитуры “Сильфиды”, имея имя ужасное и трудное для произнесения, говорил: “Пишите Шнейцхоффер, а произносите *Бертран*”. С другим именем он занял бы место среди известнейших композиторов» [2, р. 56]. Действительно, невероятная для французов фамилия фантастически усложнила жизнь Шнейцхоффере: «имя его приводило в отчаяние. В театре его называли *Шансерф*» [6, р. 348].

Будущий композитор был принят в парижскую консерваторию, где одним из его педагогов (по классу гармонии и композиции) был Ш.-С. Катель. Необычайно одарённый молодой музыкант очень быстро обрёл известность благодаря созданным и исполненным в концертах инструментальным произведениям.

Шнейцхоффер был человеком удивительной музыкальной разносторонности. Ф. Галеви, написавший работу о другом деятеле музыкального театра - известнейшем теноре парижской Оперы А. Нурри (кстати, авторе нескольких балетных либретто, в том числе - балетов «Сильфида» и «Буря») - посвятил несколько строк и этому композитору, в числе всего прочего упомянув, что тот «делал успехи в музыкальных занятиях, играл почти на всех инструментах и был искуснейшим пианистом» [Ibidem]. И надо сказать, что этой разносторонностью многие весьма охотно пользовались.

С 1815 года Шнейцхоффер служил литавристом в оркестре парижской Оперы. Пожалуй, только история его увольнения из этого коллектива и последующего возвращения, напоминающая анекдот, известна нам в мельчайших деталях, тогда как в целом биография композитора подёрнута туманной дымкой: «Вначале Шнейцхоффер был литавристом в оркестре Оперы. Он хотел оставить это место, ставшее невыносимым, но Хабенек (*дирижер Оперы - А. Г.*) его не отпускал, потому что тот отличался точностью и чувством такта, а также потому, что действительно знал инструмент на практике. Тогда Шнейцхоффер решил заставить себя уволить. Однажды вечером, во время представления балета, в наиболее безмятежный момент грациозного *pas de deux* он, к большому изумлению Хабенка, танцовщиц и публики, устроил чудовищный двухминутный грохот литавр, несколько раз подбросил в воздух свои палочки, поймал их как жонглер и покинул оркестр. Позже он был прощён и возвратился в Оперу в качестве второго хормейстера» [Ibidem]. Известно, что эту должность Шнейцхоффер занял после М.-Ж. Адрие, и произошло это в 1825 году.

Помимо работы в театре и создания музыки, Шнейцхоффер преподавал. По одним сведениям, он вернулся в родные стены консерватории уже в 1807 году в качестве профессора сольфеджио. Впрочем, дата эта вызывает определённые сомнения, так как в книге М. Лассабаты [7] в списках профессоров консерватории имя Шнейцхоффера появляется лишь с 1828 года (в качестве профессора сольфеджио), а в 1833 году (опять-таки по сведениям Лассабаты) он уже профессор хорового класса. Несмотря на многочисленные разногласия, имеющиеся в источниках относительно дат его поступления на работу в парижскую консерваторию, мы

склонны верить именно этому исследованию. В нём автор предлагает читателям не только краткие биографии профессоров, но и точные списки работавших там музыкантов за довольно большой период.

Преподавал Шнейцхоффер до 1850 года, пока начавшая прогрессировать болезнь не вынудила его уйти с работы. Скончался он 4 октября 1852 года, однако даже дата смерти композитора точно не известна, так как есть сведения, что умер он в сентябре того же года [4, р. 495].

Помимо преподавания, Шнейцхоффер практически всю жизнь работал в столь привлекавшем его театре. В отличие от многих других композиторов XIX века, жизнь которых была полна разнообразных гастрольных поездок, Шнейцхоффер, видимо, не покидал Париж вплоть до своей смерти. Жизнь музыканта проходила в стенах театров и консерватории, он в полном смысле слова был до мозга костей композитором парижским. Судьба Шнейцхоффера была связана с оперой, где ставились все его произведения для музыкальной сцены. Кроме того, вероятно, он был аккомпаниатором театра «Опера-Комик», как указано на обложках некоторых прижизненных изданий его произведений.

Творчество Шнейцхоффера ныне почти забыто, как и его имя. Ему, пожалуй, повезло ещё меньше, чем многим другим композиторам первой половины XIX века. Даже известнейшая в свое время «Сильфида» ныне представляется скорее в виде некой легенды музыкального театра, чем конкретным музыкальным произведением. Её, скрывшуюся в тени своей знаменитой тезки - «датской» «Сильфиды», поставленной А. Бурнонвилем - только в середине XX века возродил П. Лакотт. От остального же композиторского наследия Шнейцхоффера в истории музыки не осталось практически ничего.

Лучше всего мы знакомы (хотя бы по названиям) с его театральными сочинениями. Вероятно, первым таким произведением стал дивертисмент «Счастливый возврат», поставленный вскоре после реставрации монархии в 1815 году. Музыка этого дивертисмента принадлежала четырем композиторам, в числе которых был и Шнейцхоффер. Далее последовали ещё несколько балетов, написанных в течение двадцати лет: «Прозерпина» (1818), «Деревенский соблазнитель, или Клер и Мекталь» (1818), «Земира и Азор» (1824), «Марс и Венера, или Сети Вулкана» (1826), «Сильфида» (1832), «Буря, или Остров духов» (1834).

Уже «Прозерпина» вызвала интерес критики не только в отношении самого спектакля, но и музыки. И если балет в постановке П. Гарделя стал для некоторых предметом плохо скрытой насмешки («Изрядно потрепанные мифологические божества, бывшие в течение столетий предметом поклонения людей, ныне в наказание принуждены прислуживать в наших дивертисментах» [3, р. 235], - ядовито замечал рецензент), то музыка оказалась в данном случае более «счастливой». Тот же автор, продолжая разговор о «Прозерпине», поясняет: «Музыка сочинения г. Шнейцхоффера достойна похвалы; увертюра отличается естественной пылкостью; в течение действия она была повторена» [Ibidem].

Однако наибольший интерес критики вызвала появившаяся в 1832 году «Сильфида». Галеви, бывший сам композитором, в уже упомянутой работе о Нурри, кратко замечал: «Партитура “Сильфиды” роскошна, одушевлена, живописна; симфония, начинающая второй акт, предвещает и рисует восход солнца, и ценится как великолепный фрагмент» [6, р. 348]. Другой исследователь творчества Нурри, говоря об истории создания «Сильфиды», справедливо писал: «Композитор тоже имеет право на свою долю славы. Его произведение получило наибольшее одобрение» [12, р. 131].

Кроме балетов, в творчестве Шнейцхоффера присутствуют произведения для симфонического оркестра, к сожалению, практически не датируемые. Это увертюры (среди которых первые сочинения композитора) и симфонии. Удивительно, но именно в отношении симфоний (правда, неизвестно, касаясь одного произведения или разных) встречаются абсолютно противоположные критические отзывы. Так, рассказывая об одном из концертов, автор подвергает Анданте одной из симфоний Шнейцхоффера строгой критике: «Анданте из симфонии г. Шнейцхоффера было выслушано с беспристрастным равнодушием. Тоска была написана на всех лицах, и так как фрагмент был слишком длинным, зевки без сомнения были протестом против неуместности подобных вещей. ...Он (*Шнейцхоффер - А. Г.*), конечно, выстраивает свой оркестр; он распределяет части с похвальной точностью; он требует от каждого инструмента должного результата, не пренебрегая его природой; но эта толпа послушных голосов говорит, не говоря ни слова, а публику призывают зевать. Дело в том, что, чтобы написать симфонию, нужно нечто иное, чем умение. Чем больше пропорции произведения, тем более необходима мысль, им выражаемая. Незначительность романса понимается; незначительность симфонии непростительна» [10, р. 286-287].

В другой же рецензии не менее заслуживающий уважения критик (Ф.-Ж. Фетис, автор многотомной «Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique») выскажет практически противоположное мнение: «В пятницу, четвертого числа, концерт открыли фрагментами симфонии г. Шнейцхоффера. Это весьма достойное сочинение. Особенно незауряден менуэт. Г. Шнейцхоффер - один из ярких примеров поразительно невыгодного положения молодых французских композиторов» [5, р. 253]. В качестве небольшого пояснения надо указать, что «молодому французскому композитору» в то время было уже сорок три года.

Кастиль-Блаз в своей книге упоминает еще одно произведение Шнейцхоффера - «симфонию для оркестра дудочек». «Эта музыкальная шутка, - пишет он, - была исполнена в салоне, перед многочисленной и блестящей аудиторией, которая с восторгом ей аплодировала; руководил этими полевыми флейтистами Тулу» [1, р. 469].

Кроме того, Шнейцхоффер является автором месс, реквиема, фортепианных пьес и романсов, созданных скорее всего около 1819-1820 годов. Перу его принадлежит и методика пения. Последним произведением

композитора стала не оконченная из-за его кончины опера «Сарданапал» - насколько можно судить, единственное сочинение Шнейцхоффера этого жанра.

Однако несмотря ни на что, он остается прежде всего автором партитуры первого романтического балета - «Сильфиды». И словно эпитафия незаслуженно забытому композитору, звучит написанная ещё в 1873 году фраза: «Шнейцхоффер был талантливым композитором и писал очень хорошие балеты» [9, S. 408].

Список литературы

1. **Castile-Blaze.** Molière-musicien. Paris, 1852. T. 2. P. 469.
2. **Coston F.-G. de.** Origine, étimologie et signification des noms propres et des armoiries. Paris, 1867. P. 56.
3. **D. L.** Annales dramatiques // La Minerve française. Paris, 1818. T. 1. P. 235.
4. **Fétis F.-J.** Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique. Paris, 1878. T. 5. P. 495.
5. **Fétis.** Nouvelles de Paris. Académie Royale de musique. Concerts spirituels // Revue musicale. Paris, 1828. T. 3. P. 253.
6. **Halévy F.** Adolphe Nourrit, ses lettres, ses angoisses, sa mort // Revue contemporaine. Paris, 1860. T. 15. P. 348.
7. **Lassabathie M.** Histoire du conservatoire impériale de musique et de declamation. Paris, 1860. 572 p.
8. **Lettres aux auteurs du Journal des spectacles. L'Esprit des journaux.** Paris, 1794. T. 4. P. 283-284.
9. **Paul O.** Handlexikon der Tonkunst. Leipzig, 1873. B. II. S. 408.
10. **Planche G.** Études sur les arts. Paris, 1855. P. 286-287.
11. **Pougin A.** Hérold. Biographie critique. Paris, 1906. P. 78.
12. **Quicherat L.** Adolphe Nourrit. Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance. Paris, 1867. T. 1. P. 131.

УДК 7.034.7

Анна Алексеевна Дмитриева

Санкт-Петербургский государственный университет

ИЗОБРАЖЕНИЕ ДОМАШНИХ ИНТЕРЬЕРОВ В ЖИВОПИСИ ПИТЕРА ЯНССЕНСА ЭЛИНГИ®

Питер Янссенс Элинга (1623-1682) являлся талантливым голландским художником XVII в., посвятившим свое творчество теме домашнего быта. До XIX в. этот мастер был известен под именем Питер Янссенс. Сведений о нем сохранилось крайне мало: до настоящего времени об Элинге не было написано ни одного самостоятельного исследования, кроме упоминаний в общих трудах по голландскому искусству [3, p. 476; 4, b. 184].

Питер Янссенс Элинга родился в 1623 г. в Брюгге, в семье художника Гисбрехта Янссенса, у которого, возможно, и учился. К 1653 г. относится посмертная инвентарная опись имущества его первой жены, из которой следует, что художник проживал несколько лет в Роттердаме [6, p. 492; 7, S. 751-752]. В 1657 г. Элинга упоминается среди профессиональных музыкантов Амстердама (он обладал навыками игры на трех музыкальных инструментах, зарабатывал на жизнь работой церковного органиста и писал музыку). Тогда же имя живописца появляется в архивах гильдии святого Луки [4, b. 184]. Ограниченные сведения о художественной карьере Питера Янссенса Элинги не позволяют проследить весь его творческий путь, но документальные источники фиксируют факт его кончины в Амстердаме в 1682 г. [7, S. 752]. Таким образом, период творческой активности Элинги приходится на 1660-е - 1670-е годы.

Развивая основные принципы голландского интерьерного жанра, художник вместе с тонким колористическим видением, свежестью и сочностью цветовых рефлексов внес в него такую сильную реалистическую убедительность, какую не знала до него амстердамская живопись. Для него важной являлась световоздушная среда, в которую помещены человек и элементы домашнего быта. Осязаемая свежесть прохладного воздуха, наполняющего чистые, убранные комнаты, в которых каждая вещь занимает подобающее ей место, звучность и жизненная энергия красок, складывающихся в мощные цветовые аккорды, приближают каждое его произведение к мажорной полифонической сентенции, живописный эффект которой строится на переливчатой изменчивости и игре бликов.

В некоторых картинах Элинги отмечается сходство интерьеров, лишь незначительно меняющих предметное наполнение. Примерами выступают созданные в период рубежа 1660-х - 1670-х годов композиции «Комната в голландском доме» (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), «Интерьер с женщиной и мужчиной за бокалом вина» (Лир, Городской музей), «Интерьер с женщиной, читающей письмо, стоящим рядом мужчиной и служанкой с кувшином вина» (Осло, Национальная галерея), «Читающая женщина и служанка» (Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт) и близкая к ним картина «Женщина с жемчужным ожерельем» (Гаага, Музей Бредиуса), где почти аналогичный интерьер показан с другого ракурса. Все перечисленные картины содержат ряд общих деталей. Похожие столы и стулья расставлены по периметру стен. Открытая обозрению комната везде имеет одинаковую глубину и сообщается через открытые двери с другими помещениями. Нижняя часть сдвоенных окон затемнена ставнями, верхние