



Г.И.Ганзбург

Статъи
о Шуберте



ТОГОЛОВ





Музыкальное издательство

Лицензия ЛР № 062534 Комитета РФ по печати
Адрес для корреспонденции: 127560 Москв ,аб.я. 73

т/ф (095) 406-84-24 (9:00-10:30)

Уважаемые господа!

Предлагаем всем заинтересованным лицам сотрудничество по распространению в вашем регионе нотных изданий.

Возможна безналичная форма расчета.

Если Вы пока еще не знаете наше издательство, одно или несколько наших изданий почти наверняка Вас заинтересуют. В этом случае разрешите нам представить нашу фирму:

- мы выбираем типографию, исходя из высокого качества их производства;
- наши постоянные контакты с производителями являются гарантией того, что мы быстро займемся Вашим заказом;
- наше глубокое знание продукции позволит помочь Вам выбрать издания, в наибольшей степени отвечающие Вашим потребностям;
- в течение пяти лет мы являемся крупным производителем музыкальной литературы для классической гитары;
- издательство рассматривает предложения на изготовление музыкальной литературы.

Наши издания продаются в нотных магазинах.

Москва

Нижняя Масловка ул., 6, ☎ 285-37-31
Большая Никитская ул., 24, ☎ 290-57-72
Садовая-Триумфальная ул., 14/12, ☎ 209-74-50

Санкт-Петербург

Невский проспект 26, ☎ (812) 312-07-96

Надеемся, что наши издания смогут удовлетворить Ваши требования.
Обращайтесь к нам за дополнительной информацией, позвонив в наш офис.
С удовольствием принимаем пробные заказы.

Г.И.Ганзбург

Статьи
о Шуберте

2-е издание

Харьков
«Институт музыковедения»

ТОРОПОВ
1997

Ганзбург Г.И.

Статьи о Шуберте. Харьков: Институт
музыкального знания, 1997. - 28 с.

Издание подготовлено к 200-летию гениального
австрийского композитора Франца Шуберта (1797-1828).

Автор — специалист в области истории музыкального
романтизма, директор Института музыкального знания, научный
руководитель Международного музыкального фестиваля
«Харьковские ассамблеи», член Союза композиторов Украины.

Статьи, включенные в сборник, частично публиковались в
периодике 1993-1997 гг. или в материалах музыковедческих
симпозиумов и специально переработаны автором для
настоящего издания, адресованы широкому кругу читателей,
интересующихся взаимосвязями музыки и поэзии.

© Институт музыкального знания, 1997.

© Г.И.Ганзбург, 1997.

© А.В.Хмель, Г.В.Хмель, дизайн обложки, 1997.

ТЕМ, КТО НЕ ЗНАЕТ ШУБЕРТА

Большинство статей и книг о музыкальном искусстве могли бы носить эпитафию «*Procul profani*», то есть «Прочь, непосвященные». Мои же краткие заметки, наоборот, печатаются только для непосвященных, для тех, кто не знает и не любит музыку Шуберта, а значит, и его самого. А те, кто хорошо знает Шуберта, прошу вас, не читайте этой статьи!
Procul doctori!

**Одна
рискованная
аналогия**

Кем был Шуберт для его современников, австрийцев первой трети XIX столетия? Тем же, кем для нашей интеллигенции стал Булат Окуджава. Шуберт сочинял песни, которые молодежь любила петь и слушать, собираясь в дружеском кругу. Поскольку тогда не существовало, увы, ни магнитофонов, ни ТВ, — Шуберт был , что называется «широко известен в узких кругах». При жизни он так и не дождался популярности или, тем более, мировой славы. Но были и у него свои «фанаты». Всю жизнь он сочинял мелодии к стихам популярных в то время поэтов (от Гете до Гейне), и его песни, имея в молодежной компании шумный успех, какое-то время казались модными. Однако, что означает, если модная вещь не устаревает, не вянет вместе с модой, ее породившей? Если не теряет обаяния и силы воздействия, когда мода уже многократно переменялась? Это означает, что автор, работавший в жанре легкой, развлекательной музыки, оказывается, творил не на потребу моде, как тогда представлялось, а на века, ибо был гением, но, к сожалению, понять это удастся только по прошествии долгого времени.

Часто гениальный человек умирает раньше, чем время успеет доказать его гениальность. С Шубертом произошло именно так. Да, он был любим друзьями и почитателями как автор модных песен и как умелый аккомпаниатор для танцев на вечеринках, но даже ближайшие друзья не знали истинной цены его песням. И уж подавно никого не волновало, что Шуберт помимо песен сочиняет и нечто иное, к примеру, симфонии. Он ни одну из своих девяти симфоний так и не

услышал в оркестровом исполнении (сегодня сказали бы: «писал в стол»). Если продолжить сравнение с Окуджавой, то представим на минуту, что творчество Окуджавы прекратилось бы, как у Шуберта, в возрасте 31 года (то есть в 1957 году) — кто бы тогда из его поклонников мог знать, что Окуджава еще и автор романов? Да и песенная его поэзия осталась бы представленной лишь самым ранним этапом.

Периодизация творчества

Только что был упомянут возраст, до которого дожил Шуберт: 31 год. То есть, в его жизни не было периодов, когда человека называют зрелым, потом пожилым, потом старым. Как же следует относиться к периодизации творчества Шуберта, к рассуждениям о «зрелом» и даже «позднем» периодах творчества, если он не имел таких периодов в жизни? Тема эта не простая. Вообще, периодизация творчества — сфера, которая может показаться сугубо научной, историко-музыковедческой. Я не стал бы здесь к этому вопросу даже приближаться, если бы не его практическая важность для слушателя музыки Шуберта: знание периодизации позволит верно сориентироваться в огромном и разнообразном шубертовском наследии, отыскать в нем именно то, что вам по душе. Должен признать, что периодизация — вопрос в музыковедении темный и запутанный. Вероятно, потому, что периоды творчества совпадают с некими циклами жизни души, а об этом мало что известно.

У некоторых композиторов динамика творчества подобна экспоненте: слабое начало, потом стремительный взлет, ускоряющийся к концу и обрывающийся на высшей точке. Таков П. Чайковский. Другие композиторы начинают сразу с шедевров, потом держат высоту и мало меняются. Таков, например, А. Бородин. Теоретически может существовать третий тип: композиторы, которые, начав с высшей точки, потом с возрастом теряют творческую силу, деградируют. В сфере большой музыки я не знаю подобных примеров. Хотя бытует мнение, что таким был Р. Шуман, но это глубоко ошибочная теория. Я анализировал много музыки, в том числе Шумана, и понял, что талант никогда не слабеет. С

возрастом или из-за болезней композитор может терять продуктивность, но не силу таланта. Талант не стареет и не умирает.

Наконец, четвертый тип — композиторы, творчество которых образует определенные замкнутые периоды, в том смысле, что музыка, относящаяся к каждому из таких периодов, различается не так, как при прогрессировании или деградации, а так, как может различаться музыка нескольких разных композиторов. Таков был Моцарт. И таков Шуберт.

**Особенность
восприятия
Шуберга**

Отношение к музыке композиторов такого типа у слушателей бывает парадоксальным: случается, что один и тот же человек любит композитора за произведения какого-либо определенного периода, будучи совершенно невосприимчивым, равнодушным или даже агрессивно-брезгливым по отношению к произведениям других периодов, как если бы речь шла о музыке разных авторов. (Это разумеется, не исключает возможности — для людей с развитым широким вкусом — принимать и любить музыку такого композитора полностью, охватывая все его периоды.)

Каждый период творчества — это время между двумя стилистическими сдвигами. А стилистический сдвиг связан с освоением некоей новой области душевных состояний. Новой в том отношении, что искусство прежде не охватывало ее, и слушатели еще не имеют опыта переживания таких состояний. Как раз поэтому не каждый из нас может легко последовать за композитором через грань стилистического сдвига в область новых неизведанных переживаний, не всякий человек, освоившийся среди произведений Шуберга первого периода и полюбивший эти произведения, сможет и захочет перестроиться на новые ощущения, характерные для второго периода и т.д. Иными словами, рост души, и связанная с этим ростом чувствительность к новым стилям в искусстве — для каждого индивидуальны. И не всем удастся дорасти душой до нового периода творчества любимого автора. Когда перед слушателем предстают шубертовские шедевры разных лет,

каждый из нас душой откликается на что-то свое. Одному близко неповторимое ощущение, которое несут ранние шубертовские вещи 1815-1817 годов («Гретхен за прялкой», «К Миньоне», «Сладость скорби», «Лесной царь» на стихи Гете, «Смерть и девушка» на стихи М.Клаудиуса, «Песня» на стихи И.Г.Залиса, кантата «Stabat Mater» на стихи Ф.Г.Клопштока, первые 5 симфоний), другому — чувства, вылившиеся у Шуберта в начале 1820-х годов (цикл песен «Прекрасная мельничиха» на стихи В.Мюллера, «Неоконченная» симфония), третьему — трагические эмоции музыки 1827 года (цикл «Зимнее странствие» на стихи В.Мюллера), четвертому — новые звучания в музыке 1828 года, которые дают предощущение какого-то иного, абсолютно нового стиля, так и не осуществившегося из-за внезапной кончины Шуберта...

Песни Шуберта по-русски и по-украински Вокальную музыку Шуберта поют на всех европейских языках. Жизнь его песенного наследия за пределами немецкоязычных земель зависит от вокальных переводов — особой области литературного творчества. Качество вокального перевода — то есть такого русского или украинского стихотворения, которое может при пении совпасть с мелодией, сочиненной на немецкие стихи, — решающее условие присутствия музыки Шуберта в нашей культуре. Для Шуберта это условие более важно, чем для любого другого иностранного композитора, поскольку в его творчестве жанр немецкой художественной песни (Lied) занимает центральное место и включает около 600 произведений. Работа каждого поэта-переводчика составляет отдельный эпизод в истории бытования песен Шуберта.

Существуют, как известно, два принципа исполнения вокальной музыки: на языке автора и на языке слушателя, каждый из этих принципов имеет свои преимущества и слабые стороны. Оба варианта нужны, однако исполнение иностранной вокальной музыки на языке аудитории (то есть в переводе) предпочтительнее, и вот почему. Стихотворная

основа вокальных произведений, как известно, включает два слоя — фонетический и семантический (звучание и значение). В иноязычной стране чем-то одним (фонетикой или семантикой подлинника) приходится жертвовать. При переводе пропадает первоначальная фонетика (но сохраняется семантика), а при исполнении произведения для иноязычной публики без перевода (на языке оригинала), пропадает семантика. Однако, сохраняется ли в этом случае фонетика? Нет, почти никогда. Обычно произношение иностранцев таково, что смысл понятен, но фонетический строй речи иной. При исполнении песен Шуберта по-немецки русскоговорящие певцы обычно камня на камне не оставляют от фонетики оригинала. Происходит двойная потеря: разрушается одновременно и семантическая, и фонетическая конструкция произведения. Избежать этого можно лишь благодаря талантливому переводчику: он сохраняет семантику оригинала, и выстраивает при этом средствами своего языка новую фонетическую конструкцию, которая во взаимодействии с мелодией воссоздает и возвращает первоначальную силу художественного воздействия, присущую подлиннику.

Переводы песен Шуберта на русский язык дали в разные годы многие поэты-переводчики. Некоторые из них специализировались на вокальных переводах, их имена не всем знакомы (В. Коломийцов, С. Адрианов, Эм. Александрова, И. Тюменев, С. Заяицкий, Д. Усов, В. Хорват, Дм. Седых, М. Комарицкий). Были среди переводчиков песен Шуберта и широко известные поэты: Б. Пастернак, Н. Заболоцкий, А. Кочетков, С. Маршак (всех их увлекла этой работой пианистка Мария Юдина). Незавершенные опыты переводов Шуберта — один из последних эпизодов творческой биографии М. Цветаевой.

Украинские переводы Шуберта в основном возникли в 20-х годах нашего века усилиями группы поэтов под руководством Дм. Ревуцкого (среди них М. Рыльский, О. Бургардт, Борис Тен, Дм. Загул, Н. Зеров).

ШУБЕРТОВЕДЕНИЕ И ЛИБРЕТТОЛОГИЯ

В центре внимания либреттологии¹ — не слово и не музыка, а пограничье между ними, зона прилегания, взаимосцепления, взаимопроникновения. При таком подходе исследователь занимается одновременно и интонацией, мелодией, гармонией, полифонией (то есть всем тем, что изучает музыковедение), и фонетикой, синтаксисом, стихосложением, строфикой (то есть многими из тех аспектов, которые изучает филология).

Творчеством каждого композитора либреттология интересуется в той степени, в какой музыка этого композитора связана со словом. Понятно, что центральные фигуры для либреттологии — те композиторы, в чьем наследии синтетические жанры составляют ядро, а второстепенные — те композиторы, в чьем наследии синтетические жанры составляют периферию². Например, Вагнер и Брамс фигуры в музыкальном процессе равновеликие, но для либреттологии Вагнер — фигура первой величины, а Брамс — не первой. Музыка Ф.Шуберта в этом отношении — один из самых значительных объектов внимания либреттологии. Мало того, что синтетические жанры составляют ядро творчества этого композитора, но и периферия творчества — инструментальная его музыка — также является вербальнозависимой. Это требует при анализе учитывать, например, такие сложные либреттологические проблемы как скрытая вербальность, мнимая вербальность и др. Поэтому шубертоведение, ставшее весьма разветвленной областью знаний, почти всеми своими направлениями так или иначе упирается в либреттологию, накапливает необходимый для этой науки

¹Либреттология — наука о вербальном компоненте музыкального произведения. См.: Г.И.Ганзбург. О либреттологии //Советская музыка [М.]. - 1990. - №2. - С.78-79.; Е.Д.Мышкис, Г.И.Ганзбург. Об одном способе самостоятельного изучения иноязычных либретто (структура учебного пособия) //Особенности преподавания иностранных языков в вузах искусств. Сборник научных трудов. - Л.Изд.ЛОЛГК, 1990. - С.135-141.; Г.И.Ганзбург. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф.Шуберта и Р.Шумана //Шуберт и шубертианство. Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. - Харьков, 1994. - С.83-90.

²Характеристики творческого поля индивидуальны для каждого композиторского стиля. Различаются ядро, периферия творчества, граница творчества и области, лежащие вне границы творчества.

материал. В свою очередь либреттология, ее аппарат, методы — служат инструментом исследования для шубертоведения.

Явно либреттологический характер носит, например, проблема «Шуберт и русская (или украинская, польская и т.д.) культура», или, говоря обобщенно, «Шуберт и иноязычный мир». Каждый из нас говорит на одном основном для себя языке, и независимо от того, знаем ли мы язык какой-либо другой страны, все равно та страна для нас иноязычная. Поэтому вопрос о том, слушают ли вокальную музыку композитора в иноязычном мире на языке автора или на языке аудитории — это вопрос о том насколько близок стал композитор слушателям других стран и вошел ли он в историю музыки этих стран. Для композиторов, условно говоря, вербальнозависимых — Вагнера, Верди, Римского-Корсакова, Генделя, Шуберта — это вопрос об их мировом значении. Напомню принцип, который в свое время с полным основанием употребил В.Чешихин. Желая разграничить, какие явления принадлежат истории русской оперы, а какие ей не принадлежат, он классифицировал так: если иностранная опера, например, итальянская, исполнялась в России на итальянском языке, — то этот факт относится к истории итальянской оперы. Если же она исполнялась в русских переводах, то принадлежит также и истории русской оперы.³

Применение этого совершенно разумного принципа к другим жанрам (песне, романсу, кантате, оратории, музыке к драматическому спектаклю) приводит к пониманию того, что именно искусство переводчиков вокальных текстов делает произведения Шуберта фактом истории русской (или украинской, или польской и т.д.) музыки.

Приходится признать, что главной нерешенной (и весьма запущенной в своей нерешенности) задачей и русского шубертоведения, и либреттологии является как раз написание истории переводов песен Шуберта на русский язык. С тех пор, когда в кружке Станкевича (30-е годы XIX века) зазвучали песни Шуберта⁴, русские интеллигенты, которые хорошо знали немецкий язык, и которым, казалось бы, не нужен был перевод, занялись переводом этих песен, переводом как искусством. Ибо

³См.: В.Чешихин. История русской оперы. 2-е изд.-СПб.,1905.-С.45.

⁴См.: Переписка Николая Владимировича Станкевича.-М.,1914.

там, где перевод не замещает собою оригинала, он является искусством слова в чистом виде, и художественная функция такого перевода становится основной. В иных случаях прагматические цели перевода могут перевешивать эстетическую сторону дела.

Есть перевод как искусство и перевод как необходимость, разница в том, что первый действует наряду с оригиналом, а второй — вместо него. В 1920 году В.Я. Брюсов констатировал, что отныне (то есть после упразднения классического образования) перевод с античных языков «должен будет для русского читателя заменять подлинник».⁵ Ему тогда, конечно, трудно было себе представить, что такое случится и с переводами с живых европейских языков. Но это случилось. В результате вокальные переводы стали необходимым условием присутствия музыки Шуберта в эстетическом опыте русской публики. Однако, независимо от того существует ли в сознании слушателя перевод песни Шуберта параллельно оригиналу или оригинал остается для него неведомым, песня Шуберта в русском переводе функционирует как явление русской культуры. Положение, в котором оказывается вокальное наследие Шуберта в иноязычной стране, где большинство не понимает немецкого языка, заслуживает специального обсуждения.

Случаи, когда переводчик Шуберта достигает вершин искусства, немногочисленны. Зачастую певцы используют не самые лучшие варианты, а довольствуются первыми попавшимися. Сравнение между собой разных переводов одной и той же песни, поиск оптимального варианта для своей исполнительской трактовки — неременная часть подготовки к интерпретации песни Шуберта. Однако источниковедческой базы для такой работы певца нет. Ни в одном издании не учтены имеющиеся переводы. Недостает теоретических работ по проблематике либреттологии, в частности, не изучены индивидуальные стили мастеров перевода либретто.⁶

⁵Цит. по статье: М.Л.Гаспаров. Брюсов и буквализм (По неизданным материалам к переводу «Энеиды») //Мастерство перевода. Сборник восьмой. М.: Сов.писатель.-С.122.

⁶В харьковском Институте музыкознания нами ведется картотека русских и украинских вокальных переводов. Опубликование шубертовской части этой картотеки послужит основой для дальнейшей исследовательской работы в данной области.

Не меньшие перспективы у тех направлений либреттологии, которые изучают композиторскую технику Шуберта в ее связи со словом, — в частности, исследования смысловой структуры произведений. Смысл — истинно либреттологический объект, поскольку возникает на стыке вербального и музыкального компонентов как их общий элемент. Словесный текст (либретто) и музыка — два смыслообразующих фактора, а смысл целого — результат их взаимодействия. Смысл ощущается на пересечении линий конкретизации (слово) и абстрагирования (музыка)⁷.

Почему, например, в песне «Тэкла» на стихи Ф.Шиллера Шуберт втиснул мелодию в узкие пределы тритона ($b^1 - e^2$), тогда как в типичных случаях его мелодии охватывают гораздо больший диапазон? Эта особенность, возможно, обыгрывает смысл, хотя и не сформулированный в стихотворном тексте, но обозначенный подзаголовком «Голос души» (речь идет о душе умершего человека, это голос с того света). Душа умершей внушает, диктует живому некое знание, открывшееся ей в потустороннем мире. Мелодия Шуберта в пределах тритона звучит в ограниченном диапазоне частот, будто через ту узкую щель, благодаря которой голос души нашел путь через непреходимую грань миров. В пределах узкого интервала мелодия повторяется, варьируясь (такова же древняя мелодическая техника заклинаний).

Смысловые связи становятся причиной и в тех случаях, когда мелодия Шуберта застывает на одном многократно повторяющемся звуке, надолго сжимаясь в диапазоне прима. Возникает нехарактерная для мелодического рисунка прямая линия, подобная кардиограмме остановившегося сердца. Таковы эпизоды явления смерти — в песнях «Смерть и девушка», где слышен голос смерти на подсвечиваемых гармоническими переливами репетиционно длящихся звуках *d* (такты 22-27), *f* (такты 30-33) и вновь *d* (такты 33-35), «Путевой столб» из цикла «Зимний путь», где взору открывается дорога к смерти, — в вокальной партии звучат репетиционно длящиеся звуки *g* (такты 56-60, 68-72), *b* (такты 61-62, 73-74) *des* (такты 63-64). В это время в гармонии «путь с смерти» прокладывается цепочкой отклонений в минорные тональности, каждая из которых

⁷Бывают и ситуации, когда, наоборот, музыка берет на себя конкретизацию смысла, а слово служит для смыслового обобщения.

расположена на малую терцию выше предыдущей⁸. Ю.Н.Хохлов, говоря о таких эпизодах, определяет, что «смерть человека характеризуется в них через "смерть мелодии"»⁹. Устойчивая связь у Шуберта такого типа мелодии с образами смерти помогает толкованию смысла в «Двойнике». Особое состояние психики, лежащее в основе стихотворения Гейне, трактуют по-разному: и как галлюцинацию, и как раздвоение личности. Шуберт явно увязывает смысл этого стихотворения с приходом смерти, когда перед мысленным взором умирающего повторяются эпизоды минувшей жизни и душа, отделяясь от плоти, начинает в ужасе всматриваться в собственное тело со стороны. Примененная здесь техника вариаций на *basso ostinato*, связывает «Двойника» с жанром пассакальи, подспудно несущим ассоциации с древней погребальной обрядностью. В тактах 43–45 (на словах «*Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!..*»), где Шуберт останавливает мелодию на повторяющемся звуке, и в тактах 51–52, где разрешается специфический аккорд альтерированной субдоминанты, тот самый, который применительно к стилю Чайковского Н.В.Туманина назвала «гармонией смерти»¹⁰, — становится отчетливым смертельным смыслом узнавания двойника. Этими приемами — музыкально-семантическими знаками смерти — композитор осуществляет смысловую интерпретацию поэтического текста.

Анализ подобных явлений мелодической и гармонической символики у Шуберта — одна из специальных задач либреттологии.

⁸Гармонический анализ этого фрагмента дан в книге: В.О.Берков. Гармония. - М.: Музыка, 1970. - С.242-243.

⁹Ю.Н.Хохлов. Песни Шуберта: Черты стиля. - М.:Музыка, 1987. - С.38.

¹⁰См.: Н.В.Туманина. Чайковский: Великий мастер. - М.: Наука, 1968. - С.236. Автор ошибочно относит эту гармонию к группе аккордов двойной доминанты, в действительности функциональное значение «гармонии смерти» — альтерированная субдоминанта, поскольку в типичных случаях (и у Чайковского, и у Шуберта) она предшествует тонике. Наша трактовка этого спорного момента была сформулирована в статье: Г.И.Ганзбург. Новый учебник гармонии //Среднее специальное образование. - 1981. - №12. - С.51. У Шуберта такие аккорды встречаются неоднократно, например, в песне «Любовью я обманут» на стихи А.Платена, такт 16, «Привет» на стихи Ф.Рюккерта, такты 50–51 и др. Их применение в цикле «Прекрасная мельничиха» на стихи В.Мюллера рассмотрено в кн.: В.Оголевец. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М., 1960. - С.393-395.

ЛИБРЕТТОЛОГИЯ И СПЕЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШУБЕРТА

Либреттология — наука о словесном компоненте музыкального произведения. В качестве особой музыковедческой дисциплины либреттология была впервые названа мною в докладе 1976 года, а статус и терминология — кратко определены в статье «О либреттологии»¹. Центральный предмет этой науки — либретто (термин трактуется расширительно: либретто — всякий литературный текст, образующий во взаимодействии с музыкой синтетическое или синкретическое художественное целое). Сюда относятся словесные тексты опер, оперетт, мюзиклов, ораторий, кантат, песен, романсов, мелодекламаций. Таким образом, в поле зрения либреттологии оказываются все композиторы, работавшие в вокальных жанрах, в том числе Шуберт и Шуман.

Один из аспектов либреттологического исследования творчества Шуберта и Шумана связан с изучением истории и современной практики перевода иноязычных либретто. Вокальный перевод, являющийся особой областью литературного творчества, обеспечивает самую возможность бытования песенного наследия этих композиторов за пределами немецкоязычных земель. Создание художественно полноценных вокальных переводов и их распространение по каналам музыкальной коммуникации было и остается решающим условием присутствия творчества иностранных композиторов в нашей культуре.

Традиция русских и украинских переводов песен Шуберта и Шумана, давшая шедевры искусства вокального перевода, пока не нашла своих исследователей. Нет реестра опубликованных и неопубликованных переводов, нет сравнительной характеристики вариантов перевода, нет анализа стилей выдающихся мастеров вокального перевода (В.Коломийцова, С.Свириденко и др.). Из-за этого многие практики вокального исполнительства (певцы, концертмейстеры, дирижеры), а также педагоги, издатели, критики — не

¹ Г.И.Ганзбург. О либреттологии //Сов. музыка.-1990.-№2.-С.78-79.

осведомлены о существовании того или иного перевода, зачастую выбор исполняемого или издаваемого перевода носит случайный характер. Нет общественного интереса к этой проблематике и нет профессионального ее осознания.

Между тем, истории известны случаи, когда выдающиеся музыканты стремились вывести практику вокального перевода на уровень искусства. Два важных исторических эпизода такого рода связаны с организацией новых переводов песен Шуберта. Так, в 1908 году «Дом песни», которым руководила М.Оленина д'Альгейм, объявил специальный конкурс на новый русский перевод цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха». За время с 1 февраля до 1 сентября того же года на конкурс поступило 47 рукописей. Жюри, в состав которого входили Б.Н.Бугаев (Андрей Белый), А.Т. Гречанинов, Н.Д.Кашкин, С.Н.Кругликов, Н.К.Метнер, С.Н.Танеев и Ю.Д.Энгель, присудило награды конкурса О.Г.Каратыгиной, В.П.Коломийцову, М.И.Ливеровской, Г.А.Рачинскому, С.И.Рерберг, В.И.Фаненштиль-Рамм и В.М.Фишер. (Цикл Шуберта с новыми, премированными переводами был исполнен и напечатан под названием «Любовь мельника»).

К сожалению, в условиях конкурса «Дома песни» была заложена ошибочная идея, будто может существовать один, самый лучший вариант перевода каждой песни. Исходя из этой идеи в условия конкурса был включен пункт об уничтожении рукописей, не получивших премии. В те годы еще не сложилось нынешнее понимание того, что, по словам О.А.Алякринского, смысл оригинала подобен некоему пределу, к которому переводчики могут бесконечно приближаться, никогда его не достигая², поэтому нужны многие переводы одной и той же песни, чтобы, по выражению А.Лободанова, «окружить смысл и не дать ему ускользнуть»³. Вывод о недостаточности любого отдельно взятого перевода был зафиксирован В.Брюсовым в 1920 г. в статье «О переводе «Энеиды» Виргилия», опубликованной М.Л.Гаспаровым лишь в 1971 г.⁴ Так что винить организаторов

² См.: Речь, восприятие и семантика.- М., 1988.-С.138.

³Лободанов А. О переводах со старопровансальского языка //Филология. Исследования по древним и новым языкам. Переводы с древних языков.- М.: Изд-во МГУ, 1981.-С.92.

⁴См.: Гаспаров М.Л. Брюсов и буквализм (По неизданным материалам к

конкурса 1908 года в незнании очевидной для нас истины не приходится. Однако, если бы «Дом песни» не поспешил уничтожить материалы конкурса, мы бы имели для анализа 47 полных вариантов перевода шубертовского цикла. Реально же до нас дошли только тексты премированных переводов (в опубликованных нотах под редакцией П.Ламма русский текст цикла скомбинирован из лучших, по мнению жюри, переводов разных авторов), имеется также полный перевод В.П.Коломийцова, напечатанный в его книге 1933 года⁵ и случайно уцелевший конкурсный вариант, присланный с опозданием из Харбина (в архиве «Дома песни» авторство этого перевода не раскрыто). Чтобы дать представление об этом неопубликованном переводе, привожу текст первых двух песен цикла⁶:

1. СТРАНСТВИЕ

Стремленье мельника живит
стремленье
Вокруг него кипит ключом
движенье —
И учит жаждать и мечтать
И в сердце к странствиям питать
Влеченье
влеченье
влеченье
влеченье...

Вода пример являет там
струится
Поет, журча, призыв к мечтам
— и мчится!
Покой не зная день и ночь
Спешит, пенясь, куда-то прочь —
струится
струится
струится
струится...

переводу «Энеиды») //Мастерство перевода. Сборник восьмой.- М.: Сов. писатель, 1971.

⁵Коломийцов В.П. Тексты песен Франца Шуберта.- Л.: Тритон, 1933.

⁶ГЦММК, ф. 256, № 2779.- Л.15-16.

Мне прожурчал свою...
На посох опираясь,
Я стал сходить к нему.

А ключик мне напевает
«Скорее, скорей ко мне!»
Так сладко замирает
И будто манит к себе... } 2

Зачем своим журчаньем
Меня, ручей, смутил,
Зачем,
О, зачем?..
Тоской и ожиданьем } 2
Мне сердце упоил...

Да, душу мне сомненье
Невольное гнетет —
То, может, нимфы пенье,
Что в ручейке живет,
Коварной нимфы пенье,
Что в ручейке живет.
Смелее иди, о мельник!
Ручей к добру ведет —
Он мельничным колесам
Песнь бодрости поет,
Всегда поет колесам
Свое «вперед, вперед!»
Не бойся ундины, мельник,
Иди же за ручьем
За ручьем —
За ручьем!

Опыт «Дома песни» по культивированию искусства вокального перевода не изучен, а архивные материалы, сосредоточенные в ГЦММК им. М.И.Глинки в фонде М.Олениной-д'Альгейм⁶, ждут своей публикации.

Другой важнейший исторический сюжет — деятельность М.В.Юдиной по организации новых русских переводов песен Шуберта. В довоенные и послевоенные годы эта выдающаяся пианистка употребила свои связи в литературных кругах для

⁶ ГЦММК, ф.256. См. также кн.: А.Н.Туманов. «Она и музыка, и слово...»: Жизнь и творчество М.А.Олениной-д'Альгейм.-М.: «Музыка», 1995.

того, чтобы привлечь к вокальным переводам лучших поэтов, в том числе Б.Пастернака, Н.Заболоцкого, С.Маршака, А.Кочеткова, М.Цветаеву, с нею сотрудничали также Е.Редин, Е.Бирукова, Н.Павлович. По заказам Юдиной было выполнено, по-видимому, около 40-ка переводов песен Шуберта, из них лишь 14 ей удалось опубликовать в нотном сборнике⁷. Выступая по случаю 150-летия Шуберта в 1947 году, М.В.Юдина говорила «Я хочу сказать о том акценте, который я делаю в отношении текста. Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. (Если это не произведение, долженствующее быть выделенным из эпохи в его непередаваемой изоляции и, кроме того, должны быть непереводимы некоторые народные песни, которые имеют некоторую специфику в чисто звуковом отношении.) Поэтому задача художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры, и задачей очень трудной, [...] я уже довольно долго имею счастье этим заниматься, т.е. я не поэт и не делаю переводов, а я мучаю поэтов, — я предлагаю тому или другому поэту подарить русской музыкальной общественности то или иное произведение и часто, когда мне тот или другой поэт приносит свои тексты и я прошу его «отшлифовать», то мне поэт отвечает: « Вы называете это шлифовать, а я называю это портить». И вот, в этом неизбежном споре, который иногда разрешается положительно, и рождаются те стилистически настоящие, совершенные произведения...»⁸.

Некоторые из переводов, выполненных под руководством Юдиной, дошли до нас в виде рукописных добавлений в печатных сборниках нот, принадлежащих Библиотеке Московской консерватории (среди них — не только Шуберт). Выявление этих текстов, их копирование и публикация — задача срочная, так как библиотечные ноты ветшают, теряются, гибнут, а вместе с ними гибнут и неопубликованные произведения переводческого искусства.

Переводы из юдинского сборника заслуживают специального внимания. Пример гениального переводческого решения — финальная строфа песни Шуберта «К Миньоне» (стихи Гете) в

⁷ Шуберт Ф. Песни. М., 1950.

⁸ ГЦММК, ф.439, №311.-Лл.4-5.

переводе С.Я.Маршака. В тексте этой песни особую трудность представляет специфическая словесная конструкция, свойственная немецкому языку: смысл фразы зависит от последнего слова, к тому же односложного (то есть, по существу, смысл раскрывается на последнем слоге). Шуберт именно на последнем слоге применил неожиданный гармонический ход и тем самым резко выделил соответствующую часть словесного текста. Речь идет о гармоническом обороте, в котором неаполитанский аккорд расположен не до, а после доминантового, что создает функциональное движение от доминанты к субдоминанте. Мелодия в этот момент совершает энергичный ход на восходящую уменьшенную терцию (VII-III₆), преодолевая инерцию движения VII ступени лада при разрешении в тонику. Верно поняв эту важную особенность шубертовской музыки, Маршак сумел создать ей словесную параллель. Максимальный эффект ему удалось получить в финальной строфе на словах «...я давно бы спал в объятиях земли». Здесь два последних слова поочередно меняют смысл фразы. Одно дело *спать*, другое дело *спать в объятиях*, (то есть наслаждаться) и совсем иное — *спать в объятиях земли*, (то есть лежать в могиле). Последнее слово *земли*, на котором вся фраза молниеносно обретает свой окончательный мрачный смысл, как раз и приходится на гармонический оборот D-III₆. М.Юдина пишет об этом поразительном месте так: «...бывает в некоторых стихах, в некоей музыке, в их синтезе — если это вокальное произведение — как бы самое зерно, самая сердцевина лирики — как бы "несказуемое слово" и мы тогда у сокровенных тайн бытия...»⁹.

⁹ГБЛ, ф.527, к.4, №6.-Л.40 об. Другой вариант этого высказывания опубликован А.М.Кузнецовым в кн.: Мария Вениаминовна Юдина.- М., 1978.- С.276.

ШУБЕРТОВСКИЕ ПЕРЕВОДЫ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Работа каждого поэта-переводчика составляет отдельный эпизод в истории бытования песен Шуберта. Об одном таком эпизоде сообщает мемуарная запись Марии Юдиной.

Выдающаяся пианистка Мария Вениаминовна Юдина (1899-1970) в последние годы жизни записала воспоминания о современниках, с которыми была дружна или связана деловыми отношениями. Среди них — Павел Флоренский, Борис Пастернак, Александр Кочетков, Николай Заболоцкий... В сохранившихся архивных рукописях я нашел короткую запись о двух встречах с Мариной Цветаевой. Предыстория их такова. Мария Юдина (в то время профессор Московской консерватории) готовила со студентами вокального факультета песни Франца Шуберта для исполнения в концертных программах. Она не удовлетворилась существовавшими тогда русскими переводами этих песен и по ее просьбе несколько крупных поэтов (в их числе Пастернак, Кочетков, Заболоцкий, Маршак) работали над новыми вариантами переводов. Благодаря этой инициативе было создано тогда около пятидесяти новых переводов высокого художественного качества, 14 из них — напечатаны в нотном сборнике песен Шуберта, изданном позднее, в 1950 году, под редакцией М.Юдиной. В одном из выступлений по радио Юдина сказала об этом так: «Пламенно любя русскую поэзию всех веков (включая нетленную красоту текстов церковнославянских песнопений), я считаю необходимым слышать у Шуберта, Брамса, Малера, а также у Баха -- русское слово. Ведь читаем и слышим на сцене мы греческую трагедию и Шекспира в переводах, порою гениальных, -- например, Лозинского, Пастернака и так далее. А «русский текст» вокальной литературы дает ей ощутимую, слышимую, зримую Всемирность и Вечность, ее Вселенское начало!»¹.

Музыка Шуберта составляла предмет особой заботы Марии Юдиной, поскольку отсутствие русских переводов многих его песен (и несовершенство имеющихся переводов) делали две трети вокального наследия этого композитора неизвестным

¹ М.В.Юдина. Совместная работа над эквиритмическим переводом песен Шуберта // Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. - С.267-268.

нашей публике. Вот выдержка из неопубликованной стенограммы выступления М.Юдиной по случаю 150-летия Шуберта в 1947 году: «Я хочу сказать о том акценте, который я делаю в отношении текста. Произведение должно исполняться на языке той страны, в которой оно исполняется. (Если это не произведение, долженствующее быть выделенным из эпохи в его непередаваемом звучании и в его непередаваемой изоляции и, кроме того, должны быть не переводимы некоторые народные песни, которые имеют некоторую специфику в чисто звуковом отношении). Поэтому задача Художественного перевода является задачей особой отрасли и музыкальной, и литературной культуры и задачей очень трудной, [...] я уже довольно долго имею счастье этим заниматься, т.е. я не поэт и не делаю переводов, а я мучаю поэтов, -- я предлагаю тому или другому поэту подарить русской музыкальной общественности то или иное произведение и часто, когда мне тот или другой поэт приносит свои тексты и я прошу его «отшлифовать», то мне поэт отвечает: «Вы называете это шлифовать, а я называю это портить». И вот, в этом неизбежном споре, который иногда разрешается положительно, и рождаются те стилистически настоящие, совершенные произведения [...]»².

В воспоминаниях М.Юдиной о совместной работе с разными поэтами имеется фрагмент под названием «Несколько слов о великом поэте (и мученице) Марине Цветаевой», который впервые опубликован мною в журнале «Музыкальная жизнь» в 1992 году. М.В.Юдина пишет:

«Однажды, летом 1940 г. (вероятно)³, еду к Заболоцким для работы с Николаем Алексеевичем над переводами нашими текстов Песен Шуберта — т.е. Николай Алексеевич — творец, я — увы — редактор (неизбежный!!) — встретила я в «Киевском» метро Генриха Густавовича Нейгауза; он — как всегда приветлив,

² РГММК, ф. 439, ед. хр. 311, л. 4-5.

³ Дата спорная. 1940 год указан в рукописи Юдиной 1965 года (ГБЛ. Ф.527, к.4, ед. хр. 2, л.3). В рукописи же 1968 года Юдина оставляет вместо цифры пробел и пишет: «Имеются в данной рукописи хронологические и топографические неточности, которые будут исправлены вскоре и вписаны в эти страницы мною лично» (Там же, л.6). Шубертовский перевод Цветаевой, о котором идет речь в дальнейшем, датирован 22 мая 1941 г. (См.: А.Саакянц. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1997.-С.739.)

радужно настроен, весь искрится, пенится, как ручей в горах.

— «А, вы тоже к Пастернакам?» — На сей раз — нет — говорю, к Заболоцким. — «А! Вы дружите? Это хорошо!» — Дружу — не дружу — говорю — не знаю, но вот — тема имеется изрядная — Песни Шуберта. — «Песни Шуберта?! И вы их издаёте, редактируете? Прелесть! Молодчина! И Борис будет участвовать?!» — А то как же, согласие имею! —

Мы уже у перрона, я направляюсь к электричке, у Генриха Густавовича еще какие-то комиссии; вдруг он хватает меня за рукав: «Дорогая — вот что важно! За это ведь и деньги хорошо платят? Знаете ли вы, что приехала Цветаева и без работы? Дайте, дайте ей работу, дайте эти ваши переводы! — Буду счастлива, — на ходу кричу я и вскакиваю в тронувшийся поездочек (не хочется опаздывать, Заболоцкий человек точный и строгий!).»

И вот, через 2-3 дня, запасшись адресом, с трепетом направляюсь я к незнакомой мне и прославленной поэтессе. Я уже знала о ее возвращении в Россию от чудесного человека (ныне покойной) Нины Павловны Збруевой, про — как обычно — летом в «Песках» по Казанской железной дороге, на берегу Москва-реки; Жили там и Шервинские, Сергей Васильевич и Елена Владимировна, отличавшиеся исключительным гостеприимством и радушием, они и пригласили Цветаеву Марину Ивановну; поблизости, там же, имелись летом и Кочетковы Александр Сергеич и Инна Григорьевна. (И многократно и подолгу гостила у Шервинских и Анна Андреевна Ахматова.) Итак, я не только не была знакома с Цветаевой-человеком, но и поэзию ее, увы, в ту пору знала мало; я ведь — петербуржанка, ленинградка, до революции в Москве не бывавшая; (не считая — в детстве, с покойной мамой, — помню мой ужас, что под Неглинной улицей, тогда «Проспектом», протекала речка «Неглинка»...) — и росла я больше в среде науки, нежели поэзии, не «совалась» в иные миры, кроме музыки, университета и церкви; лишь позднее, — Поэзия стала моей «второй натурой». Итак, иду к Цветаевой с мыслями о Пастернаке, о «Марии Ильиной» в «Спекторском», готовлюсь к встрече... Темноватая мансарда, нескладная лестница к ней; сразу охватывает атмосфера щемящей печали, неустроенности, катастрофичности... отчужденное взаимное приветствие. Вижу

пожилую, надломленную, мне непонятную женщину, стараюсь быть почтительной, учтивой, любезной. Вероятно, по своему легкомыслию не узрела в Цветаевой — тогда «Куманскую Сивиллу» — или «женщину Плутарха»... Сажусь на кончик стула, показываю Шуберта...

«Если уж, — то только Гёте», — сурово говорит Цветаева. — О, конечно, это самое прекрасное, отвечаю я и предлагаю «Песни Миньоны» и «Арфиста» из «Вильгельма Мейстера» — для начала. Она рассеянно соглашается, я спешу уйти... Из какой-то двери выходит сын ее, юноша-красавец... — Мне бы к ногам ее броситься, целовать ее руки, облить их слезами, горячими, горючими, предложить ей взять на себя то или иное ее бремя... (Трудно мне самой понять, почему была я так замкнута и даже как-будто равнодушна... Отчасти, быть может — потому что на моих плечах тогда много лежало человеческих судеб, — старые, малые, больные, сорванные войной со своих гнезд, всех прокормить, всех достичь, обо всех подумать... А раньше — ссылки...) Но — как известно, — «самооправдание — плохой советчик» — и оправдываться ни к чему: то был грех недостатка любви. Любовь, идущая от Бесконечности Божией любви — беспредельно расширяет ограниченные человеческие возможности!.. А также, ошибки моего поведения тогда объяснимы и недостатком литературной культуры; я Цветаеву тогда мало знала. Позже, вчитавшись в ее стихи, я поняла, что они «не мои», но давать характеристику великому Поэту, конечно, не считаю возможным. (Для меня, однако, Поэзия не может быть столь откровенной, где и в тиши слышатся громкие голоса, а уж если не в тиши!.. что сказать на эту огласку...) И вся роскошная новизна, блистательное сверкание формы, виртуозное решение задач ритма — я их зрю воочию, постигаю, вернее, дивлюсь тому, как всё это построено, математически точно повисает в пространстве и не рушится... Но... не о том скорбит душа, не того жаждет дух... сочетание могучего интеллекта с земляной, неукротимой силой, именно и заведомо неукротимой! — мне не дано понять композиции сего синтеза поэзии Цветаевой и, вероятно, вина сего непонимания во мне, а конечно, вовсе не в прославленной поэзии самой.

Иное — для меня — ее проза и ее жизнь. В прозе — дух ее свободен, не о себе говорит она, тут она грандиозна. На коленях

я преклоняюсь пред силой ее Прозы и Крестным Путем ее жизни, ее жития.

С русскими текстами Песен Шуберта, однако, ничего, ровным счетом ничего не вышло. Придя — в назначенное Мариной Ивановной Цветаевой время, я нашла ее еще более погруженной в себя, свою грозную судьбу, как бы на границе выносимого и невыносимого страдания. Я робко попросила показать мне тексты, имея с собой, разумеется, сборники Песен. Увы... всё самое замечательное, «Песни Арфиста», несколько «Песен Миньоны» — всё не заключало в себе никакой эквиритмичности и ни в какой степени не могло быть спето в музыке Шуберта. Я тихо, едва осмелившись, сказала Поэту, что вот это — мол так, а это — эдак, что — мол Заболоцкий соглашался с неизбежностью музыкальной редакции, что незачем спешить, что я всё устрою, как ей удобно, что выхлопочу аванс в издательстве и тому подобное. Но она меня уже не слушала. Сознание своей мощи, своей правоты (возможно, не в данном конкретном случае, а вообще перед оскорбляющим ее в целом миром, людьми, историей, злыми силами) заслонило перед ее пламенеющим взором, перед ее страдальческой сутью всю какую-то «мелочь» — меня, издательства, работу поперек вдохновения и... даже Шуберта, который тоже не шибко сладко прошел свой жизненный путь, — она наотрез отказалась от всей работы в целом. Я почтительно простилась и ушла, как побитая собака... Потом все мы узнали, что случилось...

И снова — «конец — молчание».

И молитва о ней.

Всё.»

...Результат этих двух встреч, описанных М.В.Юдиной — русский вариант стихотворения Гете «Кто с плачем хлеба не вкушал...» (из «Годов учения Вильгельма Мейстера», кн. 2, гл. 13):

*Кто с плачем хлеба не вкушал,
Кто, плачем проводив светило,
Его слезами не встречал,
Тот вас не знал, небесные силы!*

*Вы завлекаете нас в сад,
Где обольщения и чары;
Затем ввергаете нас в ад:
Нет прегрешения без кары!*

*Увы, содеяшему зло
Аврора кажется геенной!
И остудить повинное чело
Ни капли влаги нет у всех морей вселенной!*

Приведенный текст (единственный отысканный из тех, которые возникли благодаря инициативе Марии Юдиной) опубликован впервые в 1967 году в сборнике цветаевских переводов «Просто сердце», составленном Ариадной Эфрон и Анной Саакянц. Почему перевод оказался не эквиритмичен (восьмая строка несовместима с мелодией песни Шуберта D 480, — такты 40–43), поясняет помета Цветаевой на белой рукописи: «Песня Миньоны Гёте, но — для музыки (к[отор]ой не знаю...)».

ХАРЬКОВЧАНЕ — ГОДУ ШУБЕРТА

После 1987 года, когда был организован Международный институт Франца Шуберта в Вене, возникли шубертовские общества в 23 городах мира. Харьков стал одним из центров шубертовского движения в 1993 году, когда мы провели здесь фестиваль «Харьковские ассамблеи», посвященный Шуберту. Инициатор и душа фестиваля — известная пианистка, заслуженный деятель искусств Украины, профессор Татьяна Веркина. Участников Фестиваля приветствовал посол Австрии в Украине доктор Георг Вайсс. Нас поддержал выдающийся шубертовед современности Юрий Хохлов (Москва), который тогда прислал две свои новые статьи, специально написанные для наших изданий, — для ежегодника «Харьковские ассамблеи»¹ и сборника научных трудов «Шуберт и шубертианство». На музыковедческом симпозиуме выступили тогда московские ученые, впоследствии организовавшие вместе с Ю.Н.Хохловым русское Шубертовское общество, — доктора искусствоведения Екатерина Царёва и Константин Зенкин, редактор издательства «Музыка» Марина Городецкая. Начиная с того же 1993 года в Харькове впервые с довоенных времен возобновилось нотоиздание, и в числе первых стали издаваться ноты песен Шуберта, подготовленные к печати Институтом музыкознания.

В ноябре 1996 года зарегистрировано Шубертовское общество в Харькове, его учредители — профессиональные музыканты, имеющие признанные достижения в исполнении, исследовании и популяризации музыки Шуберта, — пианистки Татьяна Веркина, Нина Инюточкина и Екатерина Троицкая, певицы Татьяна Жарких и Таисия Мадышева, хормейстер Юлия Иванова (художественный руководитель и дирижер детского хора «Скворушка»), музыковеды Сусанна Хивоянц (музыкальный редактор Харьковского радио) и автор этих строк. Поздравление в связи с созданием Шубертовского общества мы получили от атташе по культуре Посольства Австрии в Украине доктора Харальда Фляйшмана, который

¹ Харківські ассамблеї: Міжнародний музичний фестиваль 1993 р.
«Ф.Шуберт і український романтизм»: Збірка матеріалів /Ред.-упорядник
Г.І.Ганзбург. -Харків, 1993.

подарил нам специальный шубертовский номер журнала «Österreichische Musikzeitschrift». Первый вечер Шубертовского общества прошел в январе 1997 года в музыкальной гостинной Харьковской организации Союза композиторов Украины. А в конце января — начале февраля мы приняли участие в праздновании 200-летия Шуберта в Москве, где проходила международная научная шубертовская конференция, в рамках которой был устроен специальный концерт харьковского Шубертовского общества.

В письме, полученном мною по возвращении из Москвы, Ю.Н.Хохлов пишет: «1 февраля текущего года на московском концерте Харьковского Шубертовского общества в концертно-выставочном зале (Гагаринский пер., дом 4) я впервые услышал песни Шуберта в исполнении солистки Харьковского театра оперы и балета им. Н.В.Лысенко Татьяны Жарких (партию фортепиано исполняла Екатерина Троицкая). И я был поистине поражен. Не буду говорить о достоинствах ее голоса, о богатстве тембровых и динамических оттенков, о прекрасной вокальной школе. Важно то, что в ее интерпретации любая песня Шуберта с первых же тактов захватывает слушателя и держит его в напряжении до самого конца, что он сопереживает ее герою, ни о чем более не помышляя. Этого достигали лишь очень немногие камерные певцы. Художественный уровень исполнения Т.Жарких песен Шуберта так высок, что я считаю совершенно необходимым выпуск компакт-диска с записью ее шубертовской программы. Я очень надеюсь, что Вам удастся найти спонсоров, которые выделят необходимые для этого средства. Следует принимать во внимание, что такой компакт-диск будет покупать и за пределами Украины, в особенности в России. Член правления Международного института Франца Шуберта (Вена), председатель русского Шубертовского общества, доктор искусствоведения Ю.Н.Хохлов.» Чтобы читатели могли оценить значимость этого отзыва, напомню, что Ю.Н.Хохлов является автором или редактором почти всех современных российских шубертоведческих изданий. Им написаны пять монографий о Шуберте, он — составитель сборников «Жизнь Франца Шуберта в документах», «Воспоминания о Шуберте», шеститомного собрания песен Шуберта на русском языке.

КНИГИ О ШУБЕРТЕ
на русском языке

- Жизнь Франца Шуберта в документах** /Сост. Ю.Хохлов. М., 1963.
Воспоминания о Шуберте /Сост. Ю.Хохлов. М., 1964.
Венок Шуберту: 1828-1928. Этюды. Материалы. /Подред. К.Кузнецова М., 1928.
- Дамс В.** Франц Шуберт. М., 1928.
Грачев П. Симфония до мажор Шуберта. Л., 1938.
Ванслов В. Неоконченная симфония Ф.Шуберта. М.-Л., 1951.
Левик Б. Франц Шуберт: Лекция. М.-Л., 1952.
Конен В. Шуберт. М., 1953; ²1959.
Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. М., 1960; ²1968.
Крауклис Г. Фортепианные сонаты Шуберта: Путеводитель. М., 1963.
Черная Е. Франц Шуберт. М., 1964.
Лаврентьева И. Симфонии Шуберта: Путеводитель. М., 1967.
Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967.
Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Шуберта. М., 1968.
Хохлов Ю. Шуберт: Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972.
Хохлов Ю. Франц Шуберт: Жизнь и творчество в материалах и документах. М., 1978.
Хохлов Ю. Песни Шуберта: Черты стиля. М., 1987.
Васильева К. Франц Шуберт. 1797-1828: Краткий очерк жизни и творчества. Книжка для юношества. Л., 1969.
Вульфius П. Классические и романтические тенденции в творчестве Шуберта: На материале инструментальных ансамблей. М., 1974.
Вульфius П. Франц Шуберт: Очерк жизни и творчества. М., 1983.
Шуберт и шубертианство /Сост. Г.Ганзбург. Харьков, 1994.

СОДЕРЖАНИЕ

Тем, кто не знает Шуберта.....	3
Шубертоведение и либреттология.....	8
Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Шуберта.....	13
Шубертовские переводы Марины Цветаевой.....	20
Книги о Шуберте на русском языке.....	27

© Изд-во "Дека" 127560, Москва, а/я 73
Лицензия ЛР № 062534 Роскомпечати. Заказ № 4.
Типография ЦНИИ "Электроника", г. Москва.
4905000000 – 54

С ----- Без объявл.

8т5/03/ – 97

Ганзбург Григорий Израилевич

Статьи о Шуберте

Научно-популярное издание

Художественное оформление обложки: А.В.Хмель, Г.В.Хмель.

Сдано в набор 30.07.1997 Подписано к печати 12.08.1997

Формат 60x84/16. Тираж 1000 экз.

Издание Института музыковедения.

310003. Харьков. Пл. Конституции 20 – 9.

*Accord
has given life
to musical
harmony.
The musical
life of Moscow
starts from
Accord
as well.*



*Аккорд дает
жизнь
музыкальной
гармонии.
Музыкальная
жизнь Москвы
также
начинается с
"Аккорда".*

Many famous musicians of Russia have acquired their first instruments exactly at this ancient and biggest musical trading company in our city.

Pianos, grand pianos, guitars, violins, fiddles, accordions, concertinas, electromusical instruments and, certainly, well-known Russian bayans, balalaikas and other folklore instruments, displayed in the demonstration halls of "Accord", are capable to excite envy in the most experienced collectors.

The professional musicians appeal to "Accord" in search of particular instruments having inimitable sounding. Hand-made violins, violas, guitars, balalaikas, bayans are being created by the oldest Russian masters according to the orders of "Accord".

We invite You to visit "Accord" — the place, where harmony is being born.

Многие известные музыканты России приобрели свои первые инструменты именно в этой старинной и самой крупной торговой музыкальной компании нашего города.

Пианино, рояли, гитары, скрипки, струнные инструменты, аккордеоны, концертно, электромузыкальные инструменты и, конечно, хорошо известные русские баяны, балалайки и другие народные инструменты, выставленные в демонстрационных залах "Аккорда", способны вызвать зависть у большинства опытных коллекционеров.

Профессиональные музыканты обращаются в "Аккорд" в поисках особых инструментов, имеющих неподражаемое звучание. Скрипки, альты, гитары, балалайки, баяны создаются старейшими русскими мастерами по заказам "Аккорда".

Мы приглашаем Вас посетить "Аккорд" — место, где рождается гармония.

**6 Nizhnyaya Maslovka Street
/"Savyolovskaya" metro station/**

Tel.: 285 37 31

**ул. Нижняя Масловка, 6
/метро "Савеловская"/**

Тел.: 285 37 31