

ІМПРЕСІОНІЗМ В НІМЕЦЬКІЙ МУЗИЦІ

Однією із тенденцій сучасного музикознавства є зацікавлення питаннями маргінальних шарів культури, що лише зрідка потрапляли під допитливий погляд науковців. У зв'язку із становленням і розробкою теорії інтертекстуальності відбулося переосмислення у ставленні до контексту, фону провідних явищ музичної культури. Відтак, за останні двадцять років можемо спостерегти активізацію досліджень з музичної регіоналістики України (Г. Локощенко, О. Васюта, П. Шиманський, В. Мітлицька, Т. Росул, Т. Мартинюк, Л. Ігнатова, С. Щитова, І. Рябцева, О. Кавунник, М. Долгих та ін.). Своїми напрацюваннями ці роботи спростовують негативний підтекст слів «провінція», «провінціалізм», виопуклюючи своєрідність культуротворчого процесу певного регіону. Так само важливим постає висвітлення творчих індивідуальностей митців-маргіналів, котрі формували музичне середовище свого часу, більшою чи меншою мірою реагуючи на стильові орієнтири доби. Із останніх новин подібного роду – проект дослідницької групи «Маргінали музики ХХ століття», що відбувся в рамках міжнародної наукової конференції «Північ в традиційних культурах і професійних композиторських школах» (1–7 вересня 2011 р., Петрозаводська державна консерваторія ім. О. К. Глазунова).

Мета статті – привернути увагу до невідомих в Україні представників німецької музичної культури першої половини ХХ століття, композиторів Вальтера Німанна (Walter Niemann, 1876–1953) та Зігфріда Карг-Елерта (Sigfrid Karg-Elert, 1877–1933), власне, тих митців, котрі не були першопрохідцями-реформаторами, проте своєю діяльністю творили насиченість культурного простору Німеччини. Їх об'єднує Лейпціг, де обидва навчалися в консерваторії, а згодом Карг-Елерт викладав, а Німанн був редактором «*Neue Zeitschrift für Musik*» (NZfM) і музичним критиком «*Neueste Nachrichten*». Крім того, Лейпціг їх об'єднав своєю мистецькою аурою, в тому числі і новаціями музики К. Дебюссі, що в їхніх особистостях знайшла відданих прихильників і послідовників. Так, про ставлення до французької музики довідуємося зі спогадів композитора Макса Буттінга, котрий жив у Мюнхені і писав, що до війни «дія французької музики була своєрідна: відношення до Дебюссі ще не визначилось, Цезар Франк подобався, а інтерес до більшої решти композиторів торкався частіше питання «як», аніж «що» [1, с. 110]. Після закінчення війни ситуація змінилася: «незабаром в оркестрових концертах усе частіше почали звучати імпресіоністичні твори, перш за все, Дебюссі, згодом, нарешті і Стравинського» [1,

с. 110]. Скажімо, поглянувши на перелік творів З. Карга-Елерта, зустрічаємо дев'ять опусів для різних інструментів під назвою «Impression» («Враження»): *Impression exotiques*, op. 134 для флейти і фортепіано, 1919; 10 *Impressionen und Gedichte* на слова А. фон Вегенера, 1907–08; 12 *Impressionen* для гармоніума, op. 102, 1914; 6 *Romantische Stücke (Impressionen aus dem Reisengebirge)*, op. 103, 1914; 3 *Impressions* для органа, op. 72, 1909; 3 *Impressions* для органа, op. 108, 1923; 3 *Pieces (3 New Impressions)* для органа, op. 142/2, 1930; *Zwielicht-Impressionen* для фортепіано, WOO 36, 1913; *Exotische Rhapsodie (8 Dschungel Impressionen)* для фортепіано, op. 118, 1917. Загалом вони охоплюють великий проміжок часу – 1907–1930 роки, – що свідчить про тривале захоплення композитора естетичними здобутками імпресіонізму (змалювання миттєвих станів). Очевидно, обидва митці були обізнані з творчістю один одного, не випадково у 1921 році свій фортепіанний цикл «Сад орхідей» («*Der Orchideengarten*») Німанн присвятив саме Каргу-Елерту.

Вальтер Німанн вивчав композицію у К. Рейнеке і Ф. фон Бозе (1898–1901). Також одночасно у Лейпцизькому університеті студював музикологію у Г. Рімана і Г. Кречмара (PhD здобув у 1901 році). Саме музикологія стала основою його соціального статусу і матеріального забезпечення: з 1904 по 1906 роки він обіймав посаду редактора NZfM, протягом наступних десяти років (1907–1917), працював музичним критиком «*Neueste Nachrichten*». Покликання до музично-письменницької діяльності реалізувалося у понад десяток окремих книг, серед яких – «Музика і музиканти XIX століття» (1905), «Музика скандинавів» (1906), «Гріг» (1908), «Сібеліус» (1917), «Брамс» (1920) та ін. Остання, що витримала чотирнадцять видань, до речі, була першою в історії музики окремою монографією про Брамса. Така ж надзвичайна плодovitість характерна і для композиторської спадщини Німанна, яка налічує 189 опусів.

Поміж них звернемо увагу на фортепіанний цикл «Старовинний Китай» op. 62 («*Alt China*», опублікований 1919 р. видавництвом Петерса). Його стильове наповнення свідчить про захоплення композитора музичним імпресіонізмом в якості відтворення, поетизації орієнтальної тематики. Екзотика східної культури, як відомо, була потужним чинником становлення імпресіонізму.

Цикл «Старий Китай» написаний під враженням вірша Поля Клоделя⁵⁶ «*Connaissance de l'Est*» («Пізнання Сходу», 1900–1907), перекладеного

⁵⁶ Поль Клодель (1868–1955) – французький поет і драматург, молодший брат Камілли Клодель, коханої Родена, в 1900-х рр. працював на дипломатичній службі в Китаї і Японії.

німецькою Я. Гегнером (Hegner) про подорож поета до Китаю. Наміром композитора було створити ніжну, казкову атмосферу Далекого Сходу, частково забарвлену примітивним елементом у музичній лексиці. Твір складається з п'яти програмних частин: «Дзвони пагоди» («Die Glocken der Pagode»), «Китайський соловейко» («Chinesische Nachtigall»), «Маленька Лі Лі Тце» («Die kleine Li-Lu-Tse»), «Священна барка» («Die Heilige Barke»), «Свято в саду» («Fest im Garten»). Наявність жанрово окреслених підзаголовків кожної мініатюри – прелюдія, елегія, скерцо-каприс, ноктюрн, фінал – та логіка їх розташування дають підставу визначити твір як сюїту.

Перша п'єса, незважаючи на ознаки тричастинності, представляє собою доволі статичну композицію. Контраст тут покликаний відтінити різницю між тембрами різного роду дзвонів – маленьких і великих. Відтак, зосереджена у верхньому регістрі фактура початкового розділу експонує образ витонченого звучання численних дзвіночків як неодмінного атрибуту східного побуту. Натомість, середній розділ п'єси із охопленням усіх регістрів, розширенням до трьох нотних станів виявляє тенденцію фактурної багатоплановості у змалюванні образу великих дзвонів.

В елегії «Китайський соловейко» відчутні перегуки у формотворчому аспекті та особливостях фактури з «Паваною» М. Равеля. Стосовно формотворення, то спільною рисою для обох п'єс є повторення кадансових зворотів. Фактурі притаманна тематизація усіх шарів, що є стильовою рисою імпресіонізму.

Скерцо-каприс «Маленька Лі Лі Тце», написане в простій тричастинній формі, змальовує образ дівчинки-китаянки, по-дитячому часту зміну її настрою, безтурботну грайливість, легкість рухів і водночас деяку настороженість. Для цього композитор застосував швидку зміну фактурного малюнку. Так, зокрема, перше речення містить його чотири варіанти. Це і є та можливість досягнення втілення швидкоплинності образу з точки зору естетики імпресіонізму. Наліт екзотики простежується завдяки пентатонній ладовій основі та паралелізму співзвуч.

Ноктюрн «Священна барка» написаний в складній тричастинній формі, перша частина якої являє собою просту тричастинність. Згідно теми статті, показовим постає викладений паралельними тризвуками середній розділ цієї тричастинності, що уособлює хорал. Крім того, цікаво, що його інтонаційність початкової фрази, як загалом і виклад, нагадує Прелюдію e-moll В. Барвінського – один із зразків імпресіонізму в доробку українського митця. Характерно, що власне розуміння колористичного ефекту паралелізму тризвуків Німанн демонструє і в середній частині твору, розташовуючи його в каденціях.

Фінал «Свято в саду» логічно завершує цикл як бравурно-святкова піднесена п'єса з елементами концертності. Їй притаманна загалом романтична стилістика, проте композитор дотепно вплітає у середню частину тему у вигляді паралельних тризвуків, натякаючи на імпресіоністичне стильове спрямування концепції сюїти.

Таким чином, творча позиція автора циклу «Старовинний Китай» резонує зі стилістикою імпресіонізму. Це позначилось у зверненні до пентатонічної ладової основи, тематизації фактури, завуальованості тональних центрів, паралельного, без розв'язання, руху акордів, модифікації формотворення, детального ремаркування тексту композитором.

Зігфрід Карг-Елерт в музику прийшов, починаючи зі співу у церковному хорі. Саме там проявився нахил до композиції: з-під пера юнака з'являються перші твори у хоровому жанрі. Після закінчення Лейпцизької консерваторії він подає надії як концертний піаніст, виступивши у 1900 році солістом у прем'єрі свого першого концерту для фортепіано та провівши успішні гастролі по країні. У 1903 році він познайомився з Е. Грігом, котрий порадив вивчати поліфонічні форми і старовинні танці XVII–XVIII ст. Серйозно зайнявшись цим, Карг-Елерт навіть відмовився від концертної поїздки до США, щоб сконцентруватись на композиції. «Мій незабутній патрон», так згодом називав він Гріга з вдячністю за рекомендацію своїх творів видавцям. У цей час його інтимне життя сповнене драм і перипетій: закохавшись у піаністку Marie Oelze, зі сторони батька коханої Карг-Елерт отримує відмову. Відтак він у розпачі повертається з Магдебурга (у консерваторії якого короткочасно викладав) до Лейпцига, де від позашлюбного зв'язку з Генрієтою Кречмар (Henriete Kretschmar) у них народжується син, а через кілька років композитор одружується з дочкою Генрієти Мінною.

Серед значного доробку митця є твір для гармоніума «Портрети (від Палестрини до Шенберга)» оп. 101 (1913–1923), що складається з 33 мініатюр, стилізуючих авторську манеру різних композиторів. П'єса № 30 «La source mystique» («Містичне джерело») написана із врахуванням прийомів письма Дебюссі. Данина імпресіонізму простежується тут в цілотноності головного тематичного зерна, трактуванні фактури як об'ємної субстанції (органний пункт *c* великої октави витримується протягом усього твору) та як арсеналу тематичних утворень, фонізмів нерозв'язаних акордових послідовностей, примхливості ритмічного малюнку, відсутності квадратності, а також повторності у кадансах.

Залучення образу Дебюссі до «Портретів» говорить про те, що Карг-Елерт усвідомлював новаційність музики французького митця,

дуже добре був з нею обізнаний, і, напевно, вона йому подобалась. Власне, з погляду британського дослідника Карла Палмера, Карг-Елерт підійшов найближче, аніж будь-хто з його співвітчизників до розуміння сутності музичного імпресіонізму, водночас вчений припускає, що захоплення гармонією і колористикою стало чинником його непопулярності в Німеччині [2, с. 184]. Натомість, зацікавлення творчістю композитора спостерігалось у Великій Британії, досягши кульмінаційного пункту – проведення у 1930 р. авторського фестивалю у Лондоні. На думку Френка Конлі, «англійська підтримка спричинила спад популярності Карг-Елерта в Німеччині, особливо коли його імідж модерніста зіткнувся із наростаючою там політичною ситуацією» [3, с. 377]. На підтвердження він цитує фразу із приватного листа композитора до британського друга Годфрі Скїтса (Godfrey Sceats): «Через те, що деякі мої твори мають французькі чи англійські заголовки, я автоматично не німець, хтось це бойкотує, хтось таврує як єврея, зрадника чи більшовика» [3, с. 377].

Окрім згаданої мініатюри, вплив імпресіонізму простежується у «7 пастелях озера Констанс» ор. 96 для органа (1921) та деяких інших композиціях Карга-Елерта.

Таким чином, заявлена проблематика розширює наші уявлення про німецьку музичну культуру перших десятиліть ХХ століття, яка гнучко реагувала на різні стильові тенденції, зокрема, як помітно, й імпресіонізм. Характерно, що цей самий час (1910–1920-ті рр.), його рецепція властива також творчим пошукам українських композиторів (Федір Якименко, Василь Барвінський, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Михайло Скорульський та ін.). Це доводить потужність відлуння імпресіонізму в історії музики і можливість адаптації його різними національними культурами.

Olga Kuschniruk

DER IMPRESSIONISMUS IN DER DEUTSCHE MUSIK

Einer der Tendenzen heutiger Musikwissenschaft ist das Interesse an den Fragen über marginale Kulturlagen, die nur von Zeit zu Zeit in die wissbegierige Sicht der Wissenschaftler beraten haben. In Zusammenhang mit der Herausbildung und Erarbeitung der Theorie der Intertextualität ereignete sich eine Umdeutung in das Verhältnis zu dem Kontext, zu dem Hintergrund der führenden Musikerscheinung. Also, im Laufe von letzten XX Jahren können wir die Aktivierung der Forschungen des Musikregionalismus in der Ukraine beobachten (G. Lokoschenko, O. Vasyuta, P. Schymanskiy, V. Mitlitzska, N. Rosul, N. Martynyuk, L. Ignatova, S. Schytova, I. Ryabtseva, O. Kavunnik, M. Dolgih

und anderen). Durch diese Arbeitsmengen legten diese Forschungen den negativen unausgesprochenen Sinn der Worten «die Provinz», «das Provinzionalismus» wieder, die Originalität des Kulturschaffungsprozesses bestimmter Region verbiegend. Genauso wichtig erscheint die Ausleuchtung kreativer Individualität der Marginalkünstler, die die Musikumgebung seinerzeit schafften, zu größer oder weniger Maß auf die Stilrichtlinien der Zeit antwortend. Zu solchen letzten Neuigkeiten gehört das Projekt der Forschungsgruppe «Marginalmusiker des XX. Jahrhunderts», das im Rahmen internationaler wissenschaftlicher Konferenz «Norden in den traditionellen Kulturen und beruflichen Schulen der Komposition» (1–7 September 2011, das staatlichen Konservatorium Petrosawodsk namens O.K. Glasunovs) stattfindet.

Das Ziel meines Vortrags ist die Aufmerksamkeit auf den nicht bekannten in der Ukraine Vertreter der deutsche Musikkultur erster Hälfte XX. Jahrhunderts, auf die Komponisten Walter Niemann (1876–1953) und Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), eigentlich jener Künstler, die nicht Vordenker-Reformatoren waren, aber durch ihre Tätigkeit das Reichum der kulturellen Raum in Deutschland schafften, zu linken. Sie sind in Leipzig vereint, wo die beide in das Konservatorium studierte, und anschließend lehrte Karg-Elert, und Niemann war der Lektor der «Neue Zeitschrift für Musik» (NZfM) und der Musikkritiker der «Neueste Nachrichten». Außerdem, vereinigte sie Leipzig durch seine künstlerische Aura, unter anderem und durch die Neuerung der K. Debussys Musik, was in ihren Persönlichkeiten treuen Unterstützer und Anhänger fand. So, erfahren wir über das Verhältnis zu der französischen Musik aus den Erinnerungen des Komponisten Maks Butting, der in München wohnte und Musik schaffte, dass vor den Krieg «die Tätigkeit französischer Musik eigenartig war: das Verhältnis zu Debussy war noch nicht bestimmt, man gefällt Cesar Frank, und das Interesse an den anderen Komponisten berührt noch eine Frage des «“wie” und nicht “was”» [1, s. 110]. Nach dem Abschluss des Krieges veränderte sich die Situation: «bald begonnen an Orchesterkonzerten immer noch öfter die impressionistische Stücke zu tönen, vor allem die von Debussy, später schließlich von Strawinskys» [1, s. 110]. Sagen wir, auf den Werkverzeichnis von S. Karg-Elert anschauend, treffen wir neun Opera für verschiedenen Instrumente unter den Namen «Impression»: Impression exotiques, op. 134 für die Flöte und das Klavier, 1919; 10 Impressionen und Gedichte auf Worten von A. von Wegere, 1907–1908; 12 Impressionen für Melodium op. 102, 1914; 6 Romantische Stücke (Impressionen aus dem Riesengebirge), op. 103, 1914; 3 Impressions für die Orgel, op. 108, 1923; 3 Stücke (3 New Impressions) für die Orgel, op. 142/2, 1930; Zwieliht-Impressionen für das Klavier, WOO 36, 1913; Exotische Rhapsodie (8 Dschungel Impressionen) für das Klavier, op. 118, 1917. Insgesamt, umfas-

sen sie eine große Zwischenzeit von den Jahren 1907–1930, was von der dauernden Begeisterung der Komponisten von ästhetischen Leistungen des Impressionismus zeugt (die Beschreibungen von Augenblickszuständen). Offensichtlich, waren die beiden Künstler in Werk von einander beschlagen, das ist doch nicht zufällig, dass im Jahre 1921 Niemann seiner Klavierzyklus «Der Orchideen Garten» genau dem Karg-Elert widmete.

Walter Niemann lernte die Komposition bei K. Reineke und F. von Bose (1898–1901). Auch studierte er gleichzeitig an der Leipziger Universität die Musikwissenschaft bei H. Reimann und H. Kretschmar (gewann PhD 1901). Gerade die Musikwissenschaft wurde zu der Basis seiner sozialer Status und finanzielle Sicherheit: von 1904 bis 1906 diente er als Herausgeber der NZfM, während den nächsten 10 Jahren, 1907–1917, arbeitete er als Musikkritiker in «Neueste Nachrichten». Die Berufung zu der Musik-Schriftstellischen Tätigkeit verwirklichte sich in mehr als 10 einzelne Bücher, darunter «Die Musik und Musiker des 21. Jahrhunderts» (1905), «Die Musik der Skandinavien» (1906), «Grieg» (1908), «Sibelius» (1917), «Brahms» (1920) und anderen. Das letzte, das 14 Herausgaben hatte, war das erste in der Musikgeschichte einzelne Monographie über Brahms. Eine solche außerordentliche Fruchtbarkeit ist auch für die Komponisten Nachlass von Niemann kennzeichnend, die 189 Opera aufrechnet.

Unter denen lenken wir die Aufmerksamkeit auf das Klavierzyklus «Alt China» op. 62 (1919 vom Peters Verlag erscheint). Seiner stilistische Inhalt zeugt von die Begeisterung des Musikers von Musikimpressionismus als eine Weitergabe, Poetisierung orientalisches Thematik. Die Exotik der Ostkultur war, wie es bekannt ist, ein starker Faktor der Herausbildung des Impressionismus.

Das Zyklus «Alt China» war unter Eindruck von dem Gedicht von Pol Klodel⁵⁷ «Connaissance de l'Est» («Erkenntnis des Ostens», 1900–1907), der auf Deutsch von J. Hegner übersetzt war über die Reise des Schriftstellers nach China. Als der Absicht des Komponist war die zärtliche, märchenhaft Atmosphäre Chinas zu schaffen, die teilweise von einfältige Bestandteil in Musikwortschatz bemalt ist. Das Werk besteht aus 5 Programmstücke: «Die Glocken der Pagode», «Chinesische Nachtigall», «Die kleine Li-Lu-Tse», «Die Heilige Barke», «Fest im Garten». Die Anwesenheit von genredefinierten Untertiteln jeder Miniatur – Präludium, Elegie, Scherzo-Caprice, Nocturne, Finale – und die Logik ihrer Anordnung geben eine Grundlage, um das Werk als Suite zu bestimmen.

Das erste Musikstück, ungeachtet die Zeichen den drei Bestandteile, ist eine eher statische Zusammensetzung. Der Kontrast hier ist hervorgerufen, die Diffe-

⁵⁷ Pol Klodel (1868–1955) – der französische Schriftsteller und Schauspieldichter, der junger Bruder von Kamilla Klodel, die geliebte von Roden, im Jahre 1900 arbeitete in diplomatischen Dienst in China und Japan.

renz zwischen den Klangfarben allerlei Klänge – kleiner und größer – hervorzuheben. Also, stellt die in oberstem Register versammelte Eigenart der Anfangsteilung das Bild des feinen Schalles von zahlreichen Glöckchen aus, als ein unverzichtbares Attribut östlichen Alltages. Gegenseitig, ist der Mittelteil des Musikstückes mit der Umfassung aller Register, Verbreitung auf 3 Notenlinien eine Tendenz der Fakturierplanmäßigkeit bei dem Aufzeichnen der Bilde der großen Klänge.

In der Elegie «Chinesische Nachtigall» sind die Nachhalle in dem Formgebungsaspekt und die Besonderheiten der Faktur mit «Pawanne» von M. Ravel zu fühlen. Bezüglich der Formgebung, ist der gemeinsame Strich für die beiden Musikstücke die Wiederholung Kadenzwendungen. Der Faktur eigen die Thematisierung aller Schichten, die ein Stylmerkmal des Impressionismus sind.

Das Scherzo-Caprice «Die kleine Li-Lu-Tse», das in leichtem dreiteiliger Form geschrieben ist, bemalt ein Bild des chinesischen Mädchen, kindlich öfter Veränderungen ihrer Stimmung, unvorsichtige Verspieltheit, Gewandtheit der Bewegungen und gleichzeitig irgendeine Sprungbereitschaft. Dafür benutzte der Künstler eine schnelle Änderung des Fakturbildes. So, unter anderem, enthält der erste Satz seine vier Variante. Das ist genau solche Möglichkeit der Erreichung der Verkörperung der kurzen Dauer der Gestalt nach der Ästhetik des Impressionismus. Die Exotikblume ist dank quintsextakkordische tonartige Basis und Parallelismus der Harmonie zu verfolgen.

Die Nocturne «Die Heilige Barke» war in zusammengesetztes drei-Teiliger Form, derer erster Teil ist eine einfache drei-Abteilung. Laut unseres Vortragsthemas erscheint der durch die parallele Dreitonfülle behandelte Mittelteil dieser drei-Abteilung, die das Choral verkörpert. Außerdem, interessant ist, dass ihren Tonfall der Anfangsphase, genau wie die Wiedergabe, erinnert an das Präludium e-Moll von W. Barwinskiy – eines der Muster des Impressionismus in der Fertigstellung des ukrainischen Künstlers. Kennzeichnend ist, dass Niemand in dem Mittelteil des Stückes das eigene Verständnis der koloristischen Wirkung des Parallelismus der Dreitonfülle zeigt, diesen Teil in Kadenzen anordnend.

Das Finale «Fest im Garten» bringt schlüssig das Zyklus als zackig-festliches erhabenes Stück mit Elementen des Konzerts voll. Es ist gekennzeichnet für das Stück insgesamt eine romantische Stilistik, aber der Komponist flicht witzig in den Mittelstück das Thema als parallele Dreitonfülle hinein, auf die impressionistische stilistische Richtung des Konzepts der Suite andeutend.

Somit schwingt die Schaffensstellung des Autors des Zyklus «Alt China» mit der Stilistik des Impressionismus mit. Dies sind in einer Ansprache an die fünftonische modale Basis, an die Thematisierung der Faktura, an die Verschleierung der Tonzentren, an den parallelen eingehende Bühnenan-

weisung des Textes von dem Komponisten, ohne Auflösung, Bewegung der Akkorde, Änderungen der Gestaltung.

Siegfried Karg-Elert kam in die Musik, von Singen in einem Chor anfangend. Genau dort zeigte sich die Neigung zu der Komposition: aus der Feder dieses junges Mannes kamen die erste Stücke in der Chor-Genre zum Vorschein. Nach der Absolvierung des Leipziger Konservatorium erweckt er Hoffnungen als Konzertpianist, nachdem er im Jahre 1900 als der Solist in der Uraufführung seines ersten Klavierkonzertes aufgetreten hat, und nachdem er das erfolgreiche Gastspiel durch das Land verwirklicht hat. Im Jahre 1903 wurde er mit E. Grieg bekannt, der einen Rat die multiphonische Formen und alter Tanzen des XVII.–XVIII. Jahrhunderts zu studieren gegeben hat. Ernsthaft in diesem engagiert, verzichtete Karg-Elert sogar von Konzert-Tournee durch den USA, um sich auf die Komposition zu konzentrieren. «Mein unvergesslicher Patron», so hieß er anschließend Grieg mit Dank für die Empfehlung seine Stücke zu Herausgeber. In dieser Zeit ist sein Intimleben von den Dramen und Schwierigkeiten angefüllt: sich in einer Pianistin Marie Ölze verliebte, aber seitig den Vater seiner Verliebte bekommt Karg-Elert eine Verweigerung. So kommt er aus Magdeburg (wo er kurzzeitig in Konservatorium gelernt hat) in der Verzweiflung zurück, wo in einem außerehelichen Verhältnis mit Henriete Kretschmar ihr Sohn wird geboren, und nach einige Jahren heiratet der Komponist die Henriettes Tochter Minna.

Unter bedeutender Arbeitsmenge des Künstlers gibt es ein Stück für das Melodium «Die Bildnisse (von Palestrina bis Schönberg)» op. 101 (1913–1923), das aus 33 Miniaturen besteht, die den Stil des Autors verschiedener Komponisten stilisieren. Das Stück № 30 «La source mystique» («Mystische Quelle») war im Hinblick auf die Techniken des Debussys Schreibens geschrieben. Der Tribut dem Impressionismus wird hier in Volltonfall des hauptsächliches thematisches Kornes, in die Interpretation von Texturen als räumliche Substanz (Orgelpunkt c der große Oktave wird während des ganzen Stück ausgehalten) und als Instrumentarium thematischer Herausbildungen, ins Phonisma der schwebenden Akkordkonsequenz, in die Bizarrerie des rhythmischen Muster, in die Abwesenheit der Quadratlichkeit, und auch in den Rückfall in Kadenzen überwacht.

Die Beschaffung der Debussys Gestalt zu «der Bildnisse» spricht darüber, dass Karg-Elert das Neuerertum der Musik des französischen Künstler begriff, sehr gut mit ihr bekannt war, und, sicherlich, sie ihn gefällt. Eigentlich, nach der Meinung des britischen Forscher Karl Palmer, kam Karg-Elert am nächsten als irgendwer von seiner Landsleute zu dem Verständnis des Wesen des musikalischen Impressionismus, gleichzeitig lasst der Wissenschaftler, dass die Bewunderung von der Harmonie und Koloristik zum Faktor seiner Unbeliebtheit in Deutschland wurde [2, s. 184]. Anstatt dessen, ließ sich das Interesse für das

Werk des Komponisten in Großbritannien beobachten, den Höhepunkt erreichend – die Durchführung im Jahre 1930 des Verfasserfestivals in London. Frank Konli Meinung nach, «verursachte die britische Unterstützung die Abnahme der Karg-Elerts Popularität in Deutschland, besonders wenn sein Image des Modernist mit die dort wachsende politische Situation zusammenstieß» [3, S. 377]. Zur Bekräftigung führt er die Phrase aus den Privatbrief des Komponisten zu den britischen Freund Godfrez Sceats an: «Deswegen, dass irgendwelche von meine Stücke haben englische oder französische Titeln, bin ich selbsttätig nicht der Deutsche, irgendwer ächtet das, irgendwer brandmarkte mir als der Jude, der Verräter oder der Bolschewik» [3, S. 377].

Außerdem erwähntes Miniaturbild, ist der Eindruck des Impressionismus in «7 Pastellzeichnungen des Konstanz Sees» op. 96 für die Orgel (1921) und einige anderen Kompositionen von Karg-Elert zu verfolgen.

Auf solcher Weise, erweitert die gemeldete Problematik unsere Vorstellungen über die deutsche Musikkultur ersten Jahrzehnten 20. Jahrhundert, die flexibel auf verschiedene Stilrichtungen reagierte, insbesondere, wie es zu bemerken ist, das Impressionismus. Das ist kennzeichnend, dass genau dieser Zeit, in den Jahren 1910–1920, ist auch seine Rezeption auch für schöpferischen Unrasten der ukrainischen Komponisten charakteristisch (Fedor Yakimenko, Vasil Barvinsky, Boris Lyatoshynsky, Levko Revutsky, Michaylo Skorulskyi und anderen). Dies beweist die Kraft des Nachhales des Impressionismus in Musikgeschichte und die Möglichkeit seiner Anpassung zu verschiedenen Nationalkulturen.

1. Буттинг М. История музыки, пережитая мной / М. Буттинг – М. : Гос. муз. изд-во, 1959. – 335 с.
2. Palmer Carl. Impressionism in Music / C. Palmer – London, 1973. – 248 p.
3. Conley Frank. Karg-Elert Sigfrid / F. Conley // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – New York : ed. by S. Sadie, 2001. – V. 17. – P. 377–379.

Кушнірук Ольга. Імпресіонізм в німецькій музиці. Одна із тенденцій сучасного музикознавства – зацікавлення проблемами маргінальних шарів культури. Це проявляється в активізації розвитку напрямку музичної регіоналістики, а також у висвітленні творчих особистостей-маргіналів, котрі формували музичне середовище свого часу, більшою чи меншою мірою реагуючи на стильові орієнтири епохи. У статті звертається увага на невідомих в Україні представників німецької музичної культури 1-ї половини ХХ ст., композиторів В. Німанна (1876–1953) і З. Карга-Елерта (1877–1933) в контексті їх звернення до імпресіоністської стилістики.

Ключові слова: стиль, імпресіонізм, німецька музична культура, музична регіоналістика.

Кушнирук Ольга. Импрессионизм в немецкой музыке. Одна из тенденций современного музыковедения – интерес к проблемам маргинальных слоёв культуры. Это проявляется в активизации развития направления музыкальной регионалистики, а также в освещении творческих личностей-маргиналов, которые формировали музыкальную среду своего времени, в той или иной мере реагируя на стилевые ориентиры эпохи. В статье обращается внимание на неизвестных в Украине представителей немецкой музыкальной культуры первой половины XX века, композиторов В. Ниманна (1876–1953) и З. Карга-Элерта (1877–1933) в контексте их обращения к импрессионистской стилистике.

Ключевые слова: стиль, импрессионизм, немецкая музыкальная культура, музыкальная регионалистика.

Kushniruk Olga. Impressionism in German Music. Investigating of marginal layers of the culture is one of the modern musicology tendencies. It manifests itself as an active development of musical regional studies and as elucidation of creative activity of marginal persons who formed cultural environment of their time responding on the stylistic movements. The object of this paper is to pay attention for the unknown in the Ukraine representatives of the German musical culture, composers Walter Niemann (1876–1953) and Sigfrid Karg-Elert (1877–1933) in the context of their using Impressionism stylistics.

Key words: style, Impressionism, the German music culture, musical regional studies.