Н. И. Дегтярева

«ДАЛЬНИЙ ЗВОН» ФРАНЦА ШРЕКЕРА: ОПЫТ СТИЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Работа представлена кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Стилистическая манера Франца Шрекера в «Дальнем звоне» (1912), опере, которая принесла композитору европейскую известность, не поддается однозначной характеристике. В концепции произведения переплетаются разнообразные, подчас весьма далекие эстетико-стилевые тенденции. Анализу этих тенденций во взаимодействии с ведущими направлениями искусства рубежа XIX–XX вв. посвящена настоящая статья.

Ключевые слова: *Франц Шрекер, «Дальний звон», стилевой диалог, либретто, драматургия, музыкальный язык.*

N. Degtyareva

"DER FERNE KLANG" BY FRANZ SCHREKER: STYLISTIC ANALYSIS

Franz Schreker's stylistic manner in his opera "Der ferne Klang" (1912), which brought European fame to the composer, can not be identified definitely. In the opera conception there are various aesthetic stylistic tendencies, sometimes far from each other. The article deals with the analysis of these tendencies in their interaction with the most important trends in art at the turn of the century.

Key words: *Franz Schreker, "Der ferne Klang", stylistic dialogue, libretto, musical dramaturgy, musical language.*

Оперное творчество Франца Шрекера (1878–1934) пользовалось широкой известностью в первые десятилетия XX в. Особенно популярно было оно в Германии периода Веймарской республики. Оперы Шрекера шли на ведущих и малых немецких сценах, были в репертуаре крупнейших дирижеров – Б. Вальтера, О. Клемперера, Л. Блеха, Э. Кляйбера. Слава пришла к композитору в 1912 г., после триумфальной

премьеры «Дальнего звона» во Франкфурте-на-Майне.

«Дальний звон» – единственная опера Шрекера, увидевшая свет российской рампы. Быть может, поэтому именно она стала центром отечественной шрекерианы. Стилистические характеристики оперы в оценке российских исследователей крайне разноречивы. В «Дальнем звоне» отмечаются черты экспрессионизма, натурализма, импрессионизма… [2; 5; 7; 8]. В работах недавних лет появляется определение «модерн» [6]. К этой, последней точке зрения склоняются и некоторые зарубежные авторы [3; 9; 10], однако и в зарубежной литературе о Шрекере мы не найдем однозначных характеристик. Добавим также, что приведенные определения базируются на оценке то литературно-драматических (либретто «Дальнего звона» создано самим композитором), то собственно музыкальных аспектов целостной концепции, при этом акцент в разных случаях смещается с одного пласта на другой.

Терминологическая пестрота отвечает реальной картине стилистического плюрализма. Думается, что в отношении «Дальнего звона» оказалась бы бесперспективной попытка вывести «формулу» качественно однородной характеристики, ибо «силовое поле» оперы вбирает в себя разнообразные, подчас весьма далекие стилевые тенденции.

Действие «Дальнего звона» происходит в начале XX в. На фоне уныло-беспросветных картин из жизни провинциального немецкого городка (I д.), мишурной роскоши дома свиданий на острове в венецианском заливе (II д.), бессмысленной суеты современного большого города (III д.) развертывается «романтическая драма в реальном мире» [12, S. 63] – история взаимоотношений героев оперы, композитора Фрица и его возлюбленной, Греты, дочери опустившегося рантье. Фриц, одержимый мыслью о создании шедевра, оставляет юную Грету, устремляясь в бесплодную погоню за фантомом – таинственным «дальним звоном», который обещает ему славу и богатство, но приносит только горечь разочарования. Покинутая Грета, пройдя все стадии падения женщины, торгующей своим телом, хранит любовь, душевную тонкость и благородную готовность к самопожертвованию. И только на пороге смерти Фрицу открывается истина – единство любви и искусства, Греты и «дальнего звона».

Традиционный, несколько даже «опереточного» свойства сюжет в художественном тексте оперы преображается, вбирая в себя множественные смыслы, транслирующие «*таинственно-душевное*», из которого, по словам композитора, вырос замысел «Дальнего звона». Именно эта множественность порождает обилие межтекстовых взаимодействий, художественно-стилевых ассоциаций, которыми окружено произведение.

Интертекстуальные связи в «Дальнем звоне» выражены пока еще в достаточно обобщенной форме – не в виде «цитат», скрытых или явных (как это будет свойственно последующим произведениям Шрекера – в особенности «Поющему черту», 1928, «Христофору», 1929), а в виде идей, произрастающих из «духа времени», из атмосферы эпохи.

В содержании оперы контрастно сопряжены противоположные миры – мир поэтической иллюзии, томления, тоски по идеалу, любовной драмы в традициях романтического искусства XIX в. и трезвый мир обыденного существования, поданный без преувеличения или гротескной деформации, с подробностью и объективностью «фотографического» изображения. «Среда» – убогая, безрадостно-серая повседневность – выписана здесь с редкой беспощадностью, вызывающей ассоциации с картинами натуралистического искусства. Пожалуй, именно натурализм является одним из самых различимых пластов в концепции «Дальнего звона», однако природа его, истоки и художественные связи весьма своеобразны. Мы не найдем здесь прямых параллелей ни с итальянским веризмом, ни с французским натурализмом – музыкально-театральными концепциями, сложившимися в европейском оперном театре на рубеже веков, хотя «Дальний звон» не раз сопоставляли и с «Паяцами» Леонкавалло, и с «Луизой» Шарпантье. И одно из

существенных отличий заключается как раз в прозаизации, подчеркнуто непоэтическом изображении «среды» (фоновые сцены I и III актов). Зато очевидна связь с литературной традицией позднего XIX в., с драматургией Ибсена, Стриндберга, Гауптмана. Особенно близки Шрекеру пьесы-сказки Гауптмана «Потонувший колокол», «А Пиппа пляшет», но их непосредственное воздействие (в особенности, «Пиппы», которой композитор был очень увлечен), скажется позже, начиная с «Игрушки и принцессы» (1912). Здесь же, в «Дальнем звоне», пока еще можно говорить, пожалуй, лишь о созвучии некоторых мотивов в трактовке темы Эроса, в понимании природы человека, в деталях психологических характеристик (Фриц – честолюбец и эгоист).

Контуры образов, смещающиеся в «Дальнем звоне» в область инстинктов, рождают ассоциации с манерой изображения жизни в венской литературе рубежа веков, с гипертрофированной чувственностью и психологизмом шницлеровского образца. И подобно персонажам Шницлера и Гофмансталя, герой Шрекера блуждает в тумане эстетических иллюзий, не находя пути к реальной жизни, пути к действительности из «храма искусства». В венском контексте «Дальнего звона» дает о себе знать «предфрейдовская» импликация: трижды на протяжении оперы в ней возникает мотив *сна*, который будет играть столь существенную роль в будущих сказочных операх Шрекера.

Расплывчатый, колеблющийся в своих очертаниях мир образов «Дальнего звона» вбирает в себя и тенденции, характерные для умонастроений австрийских и немецких сецессионистов – Густава Климта, Франца фон Штука, а также Эдварда Мунка, с 1902 по 1908 г. жившего в Германии. Их знаменитые картины, воплотившие образ «роковой женщины» модерна, появлялись в те годы, когда Шрекер формировался как художник, а затем создавал и ставил свой «Дальний звон»: 1893 – «Грех» Ф. Штука, 1895 – «Мадонна» Э. Мунка, 1901 – «Юдифь и Олоферн», 1909 – «Юдифь II» («Саломея») Г. Климта.

Ясно ощутимы (и даже выделяются в образном спектре «Дальнего звона») краски, близкие палитре литературного символизма, источником своим имеющие не только сказки Гауптмана, но и театр Метерлинка. С драматургией Метерлинка Шрекер был хорошо знаком и в ее, так сказать, «оперном» варианте. Он принимал участие в подготовке венской премьеры «метерлинковской» оперы Поля Дюка «Ариана и Синяя борода», состоявшейся в театре *Volksoper* в апреле 1908 г. [11, S. 17].

Символический план еще не является в «Дальнем звоне» основным руслом действия, но в нем уже существуют свои разветвленные связи и отношения, комментирующие и концентрирующие смысл реальных событий. «Дальний звон» – центральное звено в цепи символов оперы – имеет свою динамику развития (от призрачного «весеннего ветерка» к «бушующему летнему шторму»), своих двойников-антагонистов в реальном мире: звук падающей кегли как символ сломанной судьбы Греты, птичий хор как инобытие «дальнего звона»… Подчеркнуто символическим значением наделен ряд персонажей – старуха-сводня, Граф, неистово домогающийся любви Греты-куртизанки, доктор Вигелиус (чей образ, демонически-гофмановский в I акте, модулирует в III акте в план психологически реальной характеристики). Символика проникает и на уровень музыкальной драматургии, особенностей лейттематизма: большинство из лейтмотивов оперы – это мотивы-символы, не связанные с непосредственной характеристикой персонажей или ситуаций. Все найденные в «Дальнем звоне» приемы символизации содержания Шрекер будет активно разрабатывать в своих последующих произведениях.

Но все же самые прочные нити связывают «Дальний звон» с культурой романтической эпохи, с немецкой романтической традицией в целом и с вагнеровской музыкальной драмой в частности. «Порвав (по собственным словам) со всеми подражаниями Вагнеру», Шрекер тем не менее идет по его стопам. Трактовка диалектики любви и смерти в «Дальнем звоне» несет в себе три-

становские гены, отчетливо выдает свое шопенгауэровско-вагнеровское происхождение. Существенно и то, что главные герои оперы в их взаимоотношениях и психологической характерности выведены за пределы «буржуазного, отчасти вульгарного» (Шрекер) мира повседневности, романтически приподняты, даже гиперболизированы в этом качестве. Фриц (при всем его эгоизме) наделен рефлексией подлинно романтического героя. Неизмеримо более сложна Грета. В ней уже явственно различимы контуры образа *femme fatale*, характерного для всех последующих опер Шрекера (кроме, быть может, «Ирреле», 1922, и «Гентского кузнеца», 1932). Мотивировка ее поступков психологически многозначна, а контакты со «средой» более рельефны, чем у Фрица, но романтическая *Sehnsucht* составляет важнейшую краску и в ее образе.

Одним из проявлений «романтического» оказываются черты сказки в драматургии оперы, на что обратил внимание уже Пауль Беккер. Волшебное озеро (картина абсолютного покоя, где замирает всякое движение) словно бы поглощает пространство и время, вбирая в себя те 10 лет, что разделяют I и II акты – чисто сказочная мотивировка метаморфозы в характере героини, колыбельная леса (лес убаюкивает ею Грету в I акте, а в III акте Грета поет ее умирающему Фрицу) – все это приметы сказки. Со всей очевидностью сказочная поэтика обнаруживает себя в строении фабулы: трижды встречаются Фриц, Грета и «дальний звон», первые две встречи оканчиваются ничем и только третья приводит к необходимому результату.

Размышляя над ролью сказочных мотивов в «Дальнем звоне», Карл Дальхауз сближает сказку и музыку, в известной степени отождествляя их: «…сказочные черты, с одной стороны, являются оправданием того, что драма с натуралистическим акцентом вообще представлена как опера, а не как собственно драматическое представление, с другой стороны, несомненно, что честь мотивации событий принадлежит музыке, которая делает постижимым то, что без музыкальной легитимации едва ли могло бы стать понятным: музыка и сказка взаимно опираются друг на друга. <…> Со сказочной мотивировкой связана <…> метафизика музыки, в которой знаки любви и смерти переходят друг в друга. <…> И иначе, чем из вагнеровской метафизики, переплетающей смерть и любовь в одно целое, едва ли можно понять диалектику, через которую действие «Дальнего звона» устремляется к концу. <…> Потому что смерть в реалистическом действии всегда знак тщетности, а во внутреннем, музыкально выраженном действии она неотличима от любви…» [9, S. 15, 16].

Мы видим, что в почву позднеромантической в своих истоках концепции «Дальнего звона» щедрой рукой вброшены семена модерна, которые уже в следующей опере Шрекера, «Игрушке и принцессе» дадут богатые всходы.

Музыкальный язык «Дальнего звона» столь же контрастен в своих составляющих, что и его драматургия. После премьеры оперы композитор предстает в сознании публики и музыкальных кругов как один из творцов «новой музыки» (*Neutöner*). В опубликованном в 1911 г. «Учении о гармонии» А. Шёнберг приводит небольшой фрагмент из I акта «Дальнего звона» как образец такой техники, в которой «употребление диссонанса не зависит от возможности или необходимости его разрешения» [15, S. 468]. Гармония Шрекера отличается не только свободным употреблением диссонансов; композитор применяет усложненную хроматику, политональные наслоения (в соединении как отдельных линий, так и аккордовых пластов), параллелизмы трезвучий, квартовые и квинтовые «ленты», многозвучные аккордовые комплексы… Хотя аккордика оперы базируется на терцовом принципе, связи аккордов не укладываются в рамки функциональных отношений. Отдельные свойства этой подвижной, изменчивой гармонической ткани близки не только ранним произведениям Шёнберга, но и его атональной манере: отсутствие кадансирования, децентрализация лада, слабо выявленная или совсем не выявленная функциональность, политональность и эмансипация диссонанса – все это атрибу-

ты стиля, стоящего на пороге атональности. Соотношение горизонтали и вертикали, зачастую регулируемое принципом координации тонов, развертыванием вертикали в горизонталь, также заставляет вспомнить об атональной музыке нововенцев. О ней напоминает и строение мелодики Шрекера, в которой сказывается определенная свобода от инерции ладовых тяготений. Один из исследователей удачно определил характер его гармонического мышления как «приключения на грани тональности» [12, S. 62].

При этом тональной основы композитор не покидает ни в «Дальнем звоне», ни в последующих сочинениях, более того, в «Отмеченных» (1915) и в «Кладоискателе» (1918) дает о себе знать тенденция некоторого прояснения гармонического письма*. Более точной была бы констатация существования двух разнонаправленных тенденций в эволюции шрекеровской гармонии – к упрощению и усложнению одновременно, ибо от экспериментов в этой области Шрекер никогда не отказывается, а поляризация «простого» и «сложного» от оперы к опере становится все более очевидной. Достоин упоминания и тот факт, что после «Дальнего звона» композитор перестает выставлять при ключе знаки тональности.

Но «атональное» пространство «Дальнего звона» вбирает в себя красочные звуковые поля, вызывающие в памяти гармонию Дебюсси с ее полиладовыми ответвлениями, оплетающими основную тонально-гармоническую ось, с ее колористическим богатством. Наряду с этим встречаются элементарные, нарочито примитивные последовательности, основанные на остинатных, многократно повторяющихся гармонических формулах**.

Интонационная атмосфера оперы также многолика в своих историко-стилевых взаимодействиях. Мечтая о создании немецкого бельканто, Шрекер уже в «Дальнем звоне» дает образцы свободно льющейся ариозной мелодики, в моменты лирико-драматических кульминаций обнаруживающей сходство с вокальным мелосом итальянской оперы (дуэты Фрица и Греты из I и III актов, монолог Греты из II акта). С поистине малеровским бесстрашием он обращается подчас к материалу отработанному, стертому, иногда тривиальному, не останавливается перед китчем, приближаясь к технике *quasi*-цитат (такими примерами богат II, венецианский акт). Преобладающей краской в интонационном облике оперы является все же «капризно-экспрессионистская манера выражения» (Асафьев), запечатленная в особой графике линий, из которых сплетается вокально-оркестровая фактура, – линий, изломанных по рисунку, разорванных широкими интервалами или скользящих в глиссандирующем движении, ритмически неустойчивых, со сложным внутренним дроблением доли в разных голосах.

Подобное разнообразие стилистических истоков, в рецензиях нередко квалифицировавшееся как «эклектика», является отражением сознательной творческой установки. В эссе «Как возникает опера?» (1930) композитор указывает на главный мотив, вовлекший его в «авантюрное предприятие» – работу над «Дальним звоном»: «Но что привлекало меня, каким образом я, как музыкант, пришел к этому сюжету? Меня привлекали возможности **резко контрастного действия** (выделено мной. – *Н. Д.*)» [Цит. по: 14, S. 15].

В стилевом контрапункте, вызванном к жизни этими возможностями, иногда близко различимы, чересчур отчетливо узнаваемы исходные модели, но существует некий общий знаменатель, который позволяет безошибочно определить авторскую интонацию, самобытность композиторского почерка Шрекера. Этим общим знаменателем является феномен *звука*, отношение к нему композитора, трактовка звука как самодовлеющей идеи. Ю. Агишева, уделяющая в своей работе значительное внимание этому вопросу, называет звук *метатемой* шрекеровского творчества и рассматривает ее проявление на разных уровнях: звук как объект тембровой фантазии, как эстетическая категория, как образ [1, с. 17–20].

В статье Шрекера «Моя музыкально-драматическая идея» (1918) есть примечательный пассаж, который дает первоначаль-

ный ключ к расшифровке своеобразного (в высшей степени индивидуального!) понимания композитором феномена звука:

«Всякое любовное чувство основывается на кристаллизации (Стендаль). Но какое другое искусство, кроме музыки, было бы способным столь же совершенно выразить это таинственное становление, это превращение, совершающееся под влиянием импульсов, дремлющих в подсознании? Мотивы становятся темами, из тем строится музыкальное целое (Klangbau). Звуки – какое употребляемое во зло, хулимое слово! Только звук – только звуки! Если бы знали брюзги, какие выразительные возможности, какое неслыханное очарование настроений может таить в себе один лишь звук, один аккорд! <…>Чистый звук, без всякой примеси мотивов, если он употреблен с осмотрительностью, является сильнейшим выразительным музыкально-драматическим средством, ни с чем не сравнимым способом передачи настроения, который все больше и больше употребляется также и художниками слова (Герхарт Гауптман, Поль Клодель) в решающие моменты драмы» [13, S. 326].

Цитата нуждается в комментариях. Помимо ключевого для Шрекера слова «*подсознание*» здесь необходимо подчеркнуть фразу «*чистый звук, без всякой примеси мотивов*». Только звук, звук как таковой, без мотивов и тем, без развития и становления, вне логики музыкальной формы. Как справедливо замечает Р. Штефан, из этого становится ясно, что «понятие звука для Шрекера является хотя и центральной музыкальной, но не только музыкальной категорией» [11, S. 20]. Исследователь видит в нем содержание, противоположное шёнберговскому термину «музыкальная мысль»: «Звук музыкально покоится в себе самом, не требует изменения и развития. Мысль, напротив, должна излагаться, <…> развиваться и разрабатываться. <…> Звуковое начало по всем правилам является только медиумом мысли, но не ею самой. Однако у Шрекера музыкальной мыслью оказывается сам звук. <…> Мелодия, когда она появляется, часто становится не главной идеей (*Hauptsache*), но только тем, что артикулирует звук. Итак, не звук оформляет мелодику, а мелодика членит звук или образует только внешнюю его поверхность» [11, S. 20, 21].

Представление о звуке, как оно сформулировано в статье, является отражением действительных свойств мышления композитора. На уровне законченного музыкального высказывания они проявляют себя в характере тематизма и тематического развития, в строении музыкальной ткани и даже в особенностях формообразующего процесса.

В целом ряде эпизодов оперы тематические функции репрезентируют периферийные для *структуры*, но центральные для *звука* средства – декоративный фактурный рисунок (линия) и краска (тембр). С особой яркостью их роль проявляется в развернутых оркестровых эпизодах, в тех фазах развития, где на первый план выходит внутреннее действие.

Волшебная картина лесного озера (I акт, сц. 7) – апогей идеи *чистого звука*. Остинатные звуковые пласты декоративного контрапункта темброво перекрашиваются, передаваясь от инструмента к инструменту, от партии к партии. В многослойной музыкальной ткани переплетаются ленты параллельных трезвучий (челеста, затем альты, валторны, деревянные духовые), дублирующая их узорчатая гармоническая фигурация арфы, неброский мелодический рельеф – малообъемные симметричные мотивы, построенные на опевании или поступенном движении (скрипки, дерево и т. д.), двойная (неподвижная и движущаяся) педаль басов, звенящие «обертоны» колоколов и треугольника – аналог шёнберговской *Klangfarbenmelodie* в индивидуальном шрекеровском исполнении. Близкие примеры декоративно-сонорного тематизма, с передачей тематических функций фактуре, гармонии, тембру, являют собой картина птичьего хора (III акт, сц. 9), эпизод «дальнего звона» (III акт, сц. 11).

В указанных сценах вся музыкальная ткань строится и развертывается под знаком орнамента, огромную роль в организации музыкального процесса играют принципы симметрии и остинато, «статические звуко-

вые поля» (так называет шрекеровское бесконечное дление выдержанных гармоний немецкий музыковед Г. Нойвирт) вибрируют в своей неподвижности и бесконечном внутреннем движении, рождая ощущение неизмеримой «чистой длительности». Именно эти «сонорные» разделы оперы Шрекера вызывали у современной ему критики яркие ассоциации с музыкой Дебюсси.

Подводя некоторые итоги, надо особо подчеркнуть два обстоятельства. Первое: в области музыкального языка и техники композиции Шрекер в «Дальнем звоне» находится «на полпути» между Дебюсси и Шёнбергом или между импрессионизмом и экспрессионизмом, если воспользоваться традиционными музыкально-историческими дефинициями. На точки соприкосновения между этими стилевыми тенденциями – и именно в интересующем нас структурном аспекте – уже указывали исследователи [4, с. 137, 138]. Стиль Шрекера словно бы фиксирует момент перехода от одного к другому явлению. Второе: музыкальная драматургия сочинения уже готова принять в себя новаторскую концепцию символистской драмы, в то время как собственно драматический его материал больше склоняется к традиции. Рубикон будет перейден в «Игрушке и принцессе».

Путь «Дальнего звона» на сцену был тернистым. В ноябре 1909 г. в Вене под управлением Оскара Недбала состоялось концертное исполнение интерлюдии из III акта оперы под названием «Ноктюрн». Прием, как свидетельствует дочь композитора, Хайди Шрекер-Бурес, был типичным для произведения «новой музыки»: «громкие аплодисменты и столь же громкое шиканье» [14, S. 17]. Безуспешными оказались попытки пристроить «Дальний звон» в Будапештский театр, на сцену Венской придворной оперы. Наконец, произведением заинтересовался Людвиг Роттенберг. 18 августа 1912 г. под его управлением во Франкфурте-на-Майне состоялась премьера оперы. Успех закрепила мюнхенская постановка «Дальнего звона» (1 марта 1914) под управлением Бруно Вальтера, которому и посвящена опера. Уже в предвоенные годы «Дальний звон» стал одним из ведущих спектаклей немецкого оперного репертуара***. Велись переговоры о его постановке в Париже, в *Opera-Comique*, однако осуществлению этих планов помешала война. Думается, что если бы парижская премьера оперы состоялась, то европейская судьба музыкально-театрального наследия Шрекера могла бы сложиться иначе. Но и в существующих обстоятельствах «Дальний звон» на протяжении долгого времени оставался той оперой Шрекера, которая привлекала внимание крупных европейских театров. В 1920-е гг. ее премьеры состоялись в Праге (20.05.1920, дир. А. Цемлинский), Ленинграде (09.05.1925, дир. В. Дранишников), Стокгольме (28.09.1927, дир. А. Ярнефельт). В творческой же эволюции композитора «Дальний звон» оказался одновременно и первой вершиной, и своего рода прологом, тем сгустком «*таинственно-душевного*», из которого развились впоследствии столь разноречивые и столь далеко уводящие от своего источника замыслы его будущих оперных творений.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Oehlmann W.: «В этом произведении («Отмеченные». – *Н. Д.*) композитор окончательно отворачивается от радикального новаторства; трезвучие становится основным элементом» [12, S. 62].

** Но надо отметить, что уже здесь, в «Дальнем звоне», «примитивно-элементарное» не воспроизводится в своем первозданном виде, а является объектом стилизации. В песенке о маркизе, написанной в недвусмысленно-ясном Ми-мажоре, с аккомпанементом, основанном на простейших гармонических соотношениях (I–V) и на формуле бас-аккорд, ожидаемый доминантовый бас постоянно подменяется VI ступенью лада. При этом Ми-мажор песенки монтируется с Фа-диез мажором в партии оркестра.

*** Из наиболее примечательных послевоенных постановок отметим следующие: Кёльн (02.05.1923, дир. О. Клемперер), Берлин (11.05.1925, дир. Э. Кляйбер).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Агишева Ю.* Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Регера и Ф. Шрекера): автореф. дис. … канд. искусств. М., 2005.

2. *Асафьев Б.* Ф. Шрекер. Дальний звон // Об опере. Л.: Музыка, 1976. С. 260–262.

3. *Бжоска М.* Кризис модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. статей: в 2 т. Н. Новгород: Нижегородская консерватория, 1997. Т. 1. С. 111–129.

4. *Друскин М.* Австрийский экспрессионизм // О западно-европейской музыке XX века. М.: Советский композитор, 1973. С. 128–175.

5. *Леонтьева О.* Житомирский Д. Композиторы Австрии. Введение // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. М.: Музыка, 1984. Ч. 2. Кн. 4. С. 378–401.

6. *Медведева Ю.* Высвобождение таинственного. Об опере Франца Шрекера «Дальний звон» // Музыкальная академия. 2003. № 1. С. 150–158.

7. *Нестьев И. В.* Музыкальная культура Австрии // История зарубежной музыки: учебник / ред. И. Нестьев. М.: Музыка, 1988. С. 220–228.

8. *Тараканов М.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Советский композитор, 1976. 560 с.

9. *Dahlhaus C.* Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des Fernen Klanges // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. v. O.Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1978. S. 9–18.

10. *Hollander H.* Musik und Jugendstil. Zürich-Freiburg: Atlantis Verlag, 1975. 143 S.

11. *Stephan R.* Franz Schreker // Franz-Schreker-Symposion / Hrsg. v. E. Budde u. R. Stephan. Berlin: Colloquium-Verlag. 1980. S. 13–22.

12. *Oehlmann W.* Schreker und seine Opern // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. XVII. Vien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. S. 53–92.

13. *Schreker F.* Meine musikdramatische Idee // Krause-Graumniz H. Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen, Werk-Erläuterung und andere Dokumenten über der Oper. Berlin: Henschelverlag, 1969. S. 326–327.

14. *Schreker-Bures H.* Franz Schreker und seine Zeit // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. XVII. Vien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. S. 11–40.

15. *Schönberg A.* Harmonielehre. Leipzig-Wien: Universal Edition, 1911. X. 475 S.

REFERENCES

1. *Agisheva Yu.* Yugendstil' v muzyke (na primere tvorchestva M. Regera i F. Shrekera): avtoref. diss. … kand. iskusstv. M., 2005.

2. *Asaf'yev B. F.* Shreker. Dal'niy zvon // Ob opere. L.: Muzyka, 1976. S. 260–262.

3. *Bzhoska M.* Krizis moderna: Frants Shreker i muzykal'ny teatr 20-kh godov // Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha? Sb. statey: v 2 t. N. Novgorod: Nizhegorodskaya konservatoriya, 1997. T. 1. S. 111–129.

4. *Druskin M.* Avstriyskiy ekspressionizm // O zapadno-evropeyskoy muzyke XX veka. M.: Sovetskiy kompozitor, 1973. S. 128–175.

5. *Leont'yeva O., Zhitomirsky D.* Kompozitory Avstrii. Vvedeniye // Muzyka XX veka: ocherki: v 2 ch. M.: Muzyka, 1984. Ch. 2. Kn. 4. S. 378–401.

6. *Medvedeva Yu.* Vysvobozhdeniye tainstvennogo. Ob opere Frantsa Shrekera «Dal'niy zvon» // Muzykal'naya akademiya. 2003. N 1. S. 150–158.

7. *Nest'yev I. V.* Muzykal'naya kul'tura Avstrii // Istoriya zarubezhnoy muzyki: uchebnik / red. I. Nest'yev. M.: Muzyka, 1988. S. 220–228.

8. *Tarakanov M.* Muzykal'ny teatr Al'bana Berga. M.: Sovetskiy kompozitor, 1976. 560 s.

9. *Dahlhaus C.* Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des Fernen Klanges // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. v. O.Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1978. S. 9–18.

10. *Hollander H.* Musik und Jugendstil. Zürich-Freiburg: Atlantis Verlag, 1975. 143 S.

11. *Stephan R.* Franz Schreker // Franz-Schreker-Symposion / Hrsg. v. E. Budde u. R. Stephan. Berlin: Colloquium-Verlag. 1980. S. 13–22.

12. *Oehlmann W*. Schreker und seine Opern // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. XVII. Vien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. S. 53–92.

13. *Schreker F*. Meine musikdramatische Idee // Krause-Graumniz H. Vom Wesen der Oper. Opernkomponisten in Autobiographien, Vorreden und Briefen, Werk-Erläuterung und andere Dokumenten über der Oper. Berlin: Henschelverlag, 1969. S. 326–327.

14. *Schreker-Bures H*. Franz Schreker und seine Zeit // Schreker-Bures H., Stuckenschmidt H., Oehlmann W. Franz Schreker. Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. XVII. Vien: Österreichischer Bundesverlag, 1970. S. 11–40.

15. *Schönberg A*. Harmonielehre. Leipzig-Wien: Universal Edition, 1911. X. 475 S.