

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.007

Абсурдистская поэзия Кристиана Моргенштерна в прочтениях композиторов Центральной Европы

Векслер Юлия Сергеевна

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: wechsler@mts-nn.ru,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация. Немецкий поэт Кристиан Моргенштерн (1871–1914) вошел в историю как один из самобытных представителей кабарежной культуры рубежа столетий. Многие из созданных им юмористических стихотворений вошли в золотой фонд поэзии абсурда и нонсенса.

В статье рассматриваются три камерно-вокальных цикла на поэтические тексты Моргенштерна, написанные после смерти поэта, в 20-е годы прошлого столетия. Имена Пауля Гренера и Матяша Шейбера практически не известны в России, а их сочинения вводятся в научный обиход отечественного музыковедения впервые. Вокальный цикл ученика Шенберга Ханса Эйслера «Пальштрем» — одно из наиболее ярких сочинений молодого композитора — является свидетельством непростых взаимоотношений ученика и учителя.

Каждый из трех композиторов по-своему раскрывает смысл моргенштерновской лирики. Приверженец романтизма и традиционалист Гренер иронизирует над серьезностью романтического чувства. Эйслер, которому чужда экспрессионистская экзальтация, пародирует «Лунного «Пьеро», одно из главных сочинений музыкального экспрессионизма. Шейбер, последователь Бартока, соединяет в своем сочинении фольклор и авангард. Его цикл более всего концентрирует в себе абсурдистскую поэтику и открывает путь к сочинениям второй половины XX столетия, которые принадлежат к классике музыкального абсурда, среди них опусы Дьердя Лигети.

Ключевые слова: Кристиан Моргенштерн, поэтика абсурда, камерно-вокальная музыка, Пауль Гренер, Ханс Эйслер, Матяш Шейбер

Для цитирования: Векслер Ю. С. Абсурдистская поэзия Кристиана Моргенштерна в прочтениях композиторов Центральной Европы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 36–45. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.007>

Original article

Christian Morgenstern's Absurdist Poetry as Interpreted by Central European Composers

Veksler Yuliya S.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: wechsler@mts-nn.ru,
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The German poet Christian Morgenstern (1871–1914) went down in history as one of the original representatives of the cabaret culture of the turn of the century. Many of his humorous poems entered the golden fund of the poetry of the absurd and nonsense.

The article examines three chamber-vocal cycles based on Morgenstern's poetic texts, written after the poet's death, in the 1920s. The names of Paul Graener and Mátyás Seiber

© Векслер Ю. С., 2025

are practically unknown to the Russian-speaking reader, and their works are being introduced into the scientific circulation of Russian musicology for the first time. The vocal cycle of A. Schoenberg's student Hanns Eisler "Palström" is one of the most striking works of the young composer, and is evidence of the difficult relationship between student and teacher. Each of the three composers reveals the meaning of Morgenstern's lyric poetry in his own way. The adherent of romanticism and traditionalist Graener ironizes over the seriousness of romantic feeling. Eisler, who is alien to expressionist exaltation, parodies "Pierrot Lunaire", one of the main works of musical expressionism. Seiber, a follower of Bartok, combines folklore and avant-garde in his work. His cycle concentrates absurdist poetics most of all and opens the way to the works of the second half of the 20th century, which belong to the classics of musical absurdity, among them the works of György Ligeti.

Keywords: Christian Morgenstern, poetics of the absurd, vocal music, Paul Graener, Hanns Eisler, Mátyás Seiber

For citation: Veksler Y. S. Christian Morgenstern's Absurdist Poetry as Interpreted by Central European Composer. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 36–45 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.007>

Имя немецкого поэта Кристиана Моргенштерна (Christian Morgenstern, 1871–1914), кабарежного поэта, кумира дадаистов и обэриутов (см. рис. 1), знакомо в первую очередь знатокам творчества Софии Губайдулиной. Ее «Висельные песни» (1996/1997) — пожалуй, самое известное сочинение, написанное на юмористические стихи поэта. Губайдулиной же принадлежит и пронизательное высказывание о поэзии Моргенштерна. Она отмечает, что «между двумя его типами поэзии (антропософско-мистической и бурлескно-юмористической) нет противоречия. Очевидная бессмыслица, нонсенс, абсурд являются только продолжением и, может быть, еще более глубоким аспектом мистического познания» [1, с. 314]. Тем не менее, Моргенштерн вошел в историю в первую очередь как автор шедевров в жанре юмористической лирики: «смешных стихотворных нелепиц, остроумных афоризмов и сатирических эпиграмм» [2, с. 9]. В его парадоксальной, глубокой и пронзительно лиричной поэзии неизменно присутствует игра — «со словами, звуками, рифмами, ритмикой, строфикой» [3, с. 154], ее населяют одушевленные предметы, фантастические существа, придуманные им странные персонажи. Недоверие к слову, пренебрежение к языковым нормам рождает попытку изобрести свой собственный язык, новый способ толкования действительности, раскрывающий сущность вещей [2].

Знаменитые юмористические циклы «Висельные песни» (Galgenlieder) и «Пальштрем» (Palmström)



Рис. 1. Кристиан Моргенштерн (1871–1914)¹⁵
 Ill. 1. Christian Morgenstern (1871–1914)¹⁵

были изданы соответственно в 1905 и 1910 годах (Рис. 2). Позднее, уже после смерти автора, к ним добавились «Пальма Кункель» (Palma Kunkel, 1916) и «Гингганц» (Der Ginggan, 1919). В 1932 году они были объединены под названием «Все висельные песни» (Alle Galgenlieder).

История первого из этих циклов восходит к так называемому «Союзу висельников», созданному на исходе XIX столетия берлинскими литераторами, в числе которых был и Моргенштерн. Проникнутые черным юмором мистические ритуалы включали в себя «манипуляции со скелетом ребенка, старым пистолетом, картонным лезвием топора, якобы ржавым от крови, а также красной веревкой, черным покрывалом и подковой» [4, с. 502]. Там же исполнялись и сочиненные для этих целей Моргенштерном песни. Музыка к ним написал один из висельников Юлиус Хиршфельд (Julius Hirschfeld). Он играл роль повешенного и видимо вжился в нее в серьез, поскольку в итоге покончил жизнь самоубийством. Собрания с этого момента более не проводились, но песни получили широкое распространение в кабаре, в том числе знаменитом «Überbrettl» (Сверхкабачок).

Рискованная игра со смертью, где смешное и серьезное неотделимы друг от друга, в целом была свойственна мироощущению рубежа веков (например, знаменитое мюнхенское кабаре начала XX столетия называлось «Одиннадцать палачей», “Die elf Scharfrichter”). У Моргенштерна она имела и биографическое обоснование. На протяжении многих лет поэт страдал от туберкулеза, который научил его воспринимать свою жизнь как пребывание на

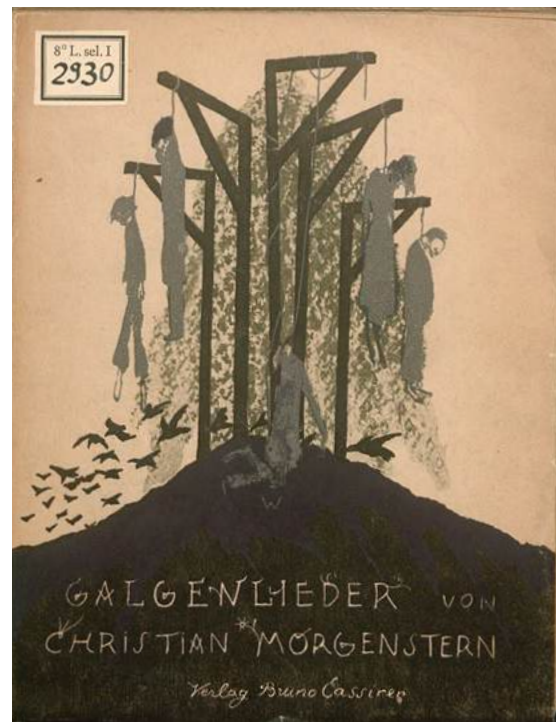


Рис. 2. Обложка первого издания «Висельных песен». Издатель Бруно Кассирер. Иллюстратор Карл Вальзер¹⁶
 Ill. 2. The cover of the first edition of “Gallows Songs”. The publisher is Bruno Cassirer. Illustrator Carl Walzer¹⁶

границе этого мира и мира потустороннего. «Висельная поэзия — часть мировоззрения, — писал Моргенштерн, — В ней говорит ничем не стесненная свобода разъединенного, дематериализованного. Брат-висельник — достойная зависти промежуточная стадия между человеком и универсумом. С Висельной горы мир видится иначе, и вещи кажутся Другими» [5, S. 14–15].

Позднее висельный юмор Моргенштерна уступает место иным темам, в его поэзии появляются новые персонажи — Пальмштрем, фон Корф, Гингганц (в переводе Галины Снежинской — Вродебрел [6, с. 259]). Они мыслились как существа на границе реального и вымышленного миров, своего рода кобольды, представители чистой и свободной духовности.

Пальмштрем — имя собственное скандинавского происхождения¹. Как правило, он появляется вместе со своим другом, профессором фон Корфом. Оба они — взрослые дети, фантазеры, мечтатели и немного циники. Технологический бум начала столетия наделил их тягой к безудержному изобретательству и экспериментированию, а психоанализ — желанием препарировать свой душевный мир, анализировать свои чувства как бы со стороны. В образе этих персонажей человек-творец становится предметом пародии и всеобъемлющей иронии.

«Висельные песни» оказались самой популярной частью наследия Моргенштерна. Велико было и число их прижизненных изданий — по разным данным



Рис. 3. Пауль Гренер (1872–1944)¹⁷
 Ill. 3. Paul Graener (1872–1944)¹⁷

от 15 до 30. Первые их музыкальные прочтения датируются 1910-ми годами, их число увеличивается в 1920-х, затем эта традиция идет на спад, но так и не иссякает.

Поэзия Моргенштерна заинтересовала композиторов самых разных устремлений и художественной судьбы. Среди них радикальные новаторы и традиционалисты, будущие узники Терезина и партийные функционеры Третьего Рейха, адепты джаза и создатели духовной музыки. Имена многих из них неизвестны, и поэзия, к которой они обратились, дает повод извлечь их из небытия, чтобы проследить прерывистую нить «моргенштернианы» в музыке. В настоящей статье будут рассмотрены отдельные эпизоды этой линии. Мы ограничимся тремя сочинениями, созданными в 1920-е годы, т.е. уже после смерти Моргенштерна.

Пауль Гренер. Новые висельные песни оп. 43 b (1922).

Имя немецкого композитора Пауля Гренера (Paul Graener, 1872–1944)² практически не известно (Рис. 3). Сотрудничество с нацистами (он занимал должность вице-президента Имперской палаты музыки) послужило причиной незаслуженного забвения его наследия (надо признать, что при этом не порывал он отношений с коллегами-евреями). Возвращение к его музыке происходит лишь в конце XX века.

Как и Моргенштерн, он заглянул в бездну, потеряв всех трех своих детей. Отсюда его склонность к мрачному юмору, отсюда, видимо, и любовь к стихам Моргенштерна, к которым он не раз обращается



Пример 1. Пауль Гренер. Новые висельные песни. Призрак
 Example 1. Paul Graener. New hanging songs. Ghost

на протяжении своей жизни (они образуют «задний план» его творчества)³.

Гренер, писавший во всех жанрах, как композитор не был радикален. Он следовал традиции немецкой вокальной лирики эпохи романтизма (Брамс, Вольф, Р. Штраус), добавляя к ней то, что ему было близко: импрессионизм и неоклассицизм. Но традицией он умел распоряжаться с блеском, в чем можно убедиться на примере одного из моргенштерновских циклов, «Новые висельные песни» (1922). Наиболее интересными нам показались две из них: «Призрак» (Gespenst) и «Луна» (Der Mond).

Стихотворение «Призрак» — пародия на хоррор — представляет нелепое существо, пожирающее носовые платки, и неравную борьбу с ним⁴. Гренер, не теряя серьезности, продолжает игру в ужас. Призрак, который крадется к своей добыче, показан не свойственной его стилю мягкой атональностью. В простейшей формуле аккомпанемента бас-аккорд все разладилось, результат — нелепые перечення и утрата тональных устоев (Пример 1). Призраку противопоставлен гордый обладатель 18 платков, взятых про запас: он обрисован с большой романтической патетикой и гимническим пафосом, которые соединяются с нелепым и в сущности ничтожным текстом (вспомним похожий прием в «Сатирах» на слова Саши Черного Д. Шостаковича).

Тонкая грань между серьезностью и иронией присутствует в другой песне — «Луна», которая и в трактовке поэта, и в трактовке композитора воспринимается как пародия на немецкий национализм: даже растущая и стареющая луна должна соответствовать немецкому алфавиту, чтобы стать «абсолютно немецкой вещью». Музыкальное решение выдержано в традиции Lied im Volkston, коих много у Брамса. Это протестантский хорал, с остановкой на фермате после каждой строки. В дальнейшем развитии в него проникают странные форшлагги — будто непонятно как затесавшиеся фальшивые ноты, которые заставляют

насторожиться. В утрированном завершающем апофеозе на три форте, где воспевается «немецкая луна» цитируется известная каждому «Deutschlandlied» «Германия превыше всего» (с 1922 года — национальный гимн Германии). В то время на волне горького разочарования от итогов Первой мировой войны она нередко подвергалась пародированию и откровенному высмеиванию (вспомним «Symphonia germanica» Эрвина Шульхофа, см. [9]). У Гренера же все строится на полутонах и нюансах.

Неотделима от иронического тона песен и поэтика посвящений Гренера. Его адресаты — ближайшие друзья и коллеги. Так, «Призрак» посвящен музыкальному критику Паулю Бушингу (Paul Busching), «великому мистика», а «Луна» — мюнхенскому публицисту Карлу Штангу (Carl Stang) («из патриотических чувств»).

Ханс Эйслер. Пальмштрем. Упражнения на 12-тоновые ряды для Sprechstimme, флейты, кларнета, скрипки, альты и виолончели оп. 5 (1924).

Автор следующего сочинения — Ханс Эйслер (Рис. 4), любимый ученик Шенберга, убежденный коммунист, создатель боевых песен для агитпропа, кинокомпозитор в Голливуде, автор национального гимна Германской Демократической Республики.



Рис. 4. Ханс Эйслер (1898–1962)¹⁸
Ill. 4. Hanns Eisler (1898–1962)¹⁸

«Пальмштрем» — одно из самых известных ранних сочинений Эйслера⁵. История его создания восходит к «Лунному Пьеро» Арнольда Шенберга — центральному экспрессионистскому сочинению главы

нововенской школы. Шенберг поручил своему ученику написать сочинение для «Пьеро»-ансамбля, которое могло бы исполняться в одном концерте с его собственным циклом мелодрам. Эйслер создавал свой опус как миниатюрную версию «Пьеро», «модернизированную в отношении содержания и техники» [10, S. 60]. Об этом говорит в первую очередь наличие Sprechstimme и инструментальный состав (такой же, как у Шенберга, но без фортепиано).

Отношение Эйслера к «Пьеро», которого он услышал лишь в 1921 году, было двойственным. Его завожило звучание инструментального ансамбля, в то же время преувеличенно чувственная манера речитации и «глупый провинциальный демонизм» (цит. по: [11, S. 31]) текста А. Жиро вызывали отвращение (в этом он близок И. Стравинскому, см. [12, с. 102, 106, 107, 128]). Подобно последнему, он полагал, что в чисто инструментальной версии сочинение бы только выиграло. Между тем, Эйслер в своем цикле также обращается к поэзии кабаре: на смену Жиро в переводе Хартлебена приходит Моргенштерн.

Эйслер познакомился с лирикой Моргенштерна еще до того, как начал обучение у Шенберга. Он дважды положил на музыку «Висельные песни». На этот раз он обращается к другому поэтическому циклу — «Пальмштрем».

Подзаголовок «Упражнения на 12-тоновые ряды», который дал своему циклу Эйслер (лишь в издании 1962 года, вышедшем в ГДР, «упражнения» были заменены автором на «пародии»), полностью соответствует стоявшей перед ним в то время задаче. Это додекафонное сочинение, где композитор — пожалуй, первым из питомцев Шенберга — осваивает 12-тоновую технику. Упреки Эйслеру в «упрощенном» использовании шенберговского метода лишены основания: в то время техника переживала свое становление даже в творчестве ее создателя. Период классической додекафонии был впереди, ее теории пока не существовало, не были написаны 12-тоновые сочинения Веберна и Берга.

Техника в «Пальмштреме» действительно проста⁶: серия дается как правило в основной форме, транспозиции отсутствуют, партия Sprechstimme, в обозначении которой Эйслер следует учителю, не является частью серийной организации (Пример 2). Отдавая дань учителю, Эйслер начинает серию с инициалов Шенберга *A Es*, предусмотрительно указав на это в примечании.

Сочинение, созданное в пандан к «Лунному Пьеро», неизбежно вызывает многочисленные ассоциации с ним, а пародийные тексты Моргенштерна допускают толкование в критическом ключе. Так, вторая часть «Notturmo» перекликается с «Ночью» из Пьеро (№ 9), четвертая часть «Весенняя песнь висельника» — с «Песнью о виселице» (№ 12), «L'art pour l'art» («Искусство для искусства») нацелено на шен-



Пример 2. Ханс Эйслер. Пальмштрем.
Куплет обойного цветочка
Example 2. Hanns Eisler. Palmstrem.
The couplet of the wallpaper flower

берговскую эстетику спонтанного творческого акта, а ирония Моргенштерна по поводу «произведения искусства, составленного из взглядов, мимики и жестов», заставляет вспомнить восторженное описание Шенбергом наверное самого краткого сочинения Веберна, Шести багателей для струнного квартета ор. 9: «передать роман одним единственным жестом, счастье — одним единственным вздохом — какая безжалостная концентрация нужна»⁷. Последняя же часть — «Куплет об обойном цветочке», эйслеровская Brettlied (кабаре-песня), неизменно связывается с шенберговской техникой додекафонии:

«Я славный обойный цветочек
Возвращаюсь без конца
Но не в майском лунном свете
А на четырех стенах» (перевод С. Савенко).

Эти незамысловатые строки напоминают о четырех формах серии и единстве музыкального пространства, которое Шенберг обосновывает, приводя в пример шляпу: «она остается одной и той же, с какой стороны на нее не посмотри» [14, S. 291]. Характерная для Эйслера беззаботная скерцозность (в песне выдержан незатейливый ритм польки) словно бы нейтрализует чрезмерную аффектацию «Лунного Пьеро». А в последних двух тактах содержится своего рода реверанс — quasi-разрешение в quasi-тонику.

Долгое время «Пальмштрем» Эйслера трактовали как блестящую пародию на шенберговского «Лунного Пьеро», как «вызов его доктрине от лица подмастерья, который сам становится мастером» (Х.Х. Штукеншмидт, цит. по: [10, S. 57–58]). В пользу этого свидетельствовал и последующий разрыв Эйслера с учителем, открыто высказанное сомнение в ценности открытого им метода додекафонии, наконец, ув-



Рис. 5. Матьяш Шейбер (1905–1960)¹⁹
Ill. 5. Mátyás Seiber (1905–1960)¹⁹

лечение невозможными для Шенберга идеями коммунизма. Однако сейчас ясно, что эта интерпретация скорее всего возникла постфактум и не имеет ничего общего с генезисом сочинения. Обращаясь к поэзии Моргенштерна, Эйслер словно бы создает своего собственного «Лунного Пьеро», выполняя задание учителя и избегая подражания ему.

Матьяш Шейбер. Три песни по Моргенштерну для сопрано и кларнета (1927–1929).

Третье сочинение принадлежит Матьяшу Шейберу (Mátyás György Seiber, 1905–1960), незаслуженно забытому венгерскому композитору первой половины XX века (Рис. 5)⁸. Он был чрезвычайно разносторонней личностью: ученик Кодаи, который помогал ему собирать венгерский фольклор, пионер джаза, создатель первого джазового класса в Европе (в консерватории Хоха во Франкфурте), наконец, один из немногих музыкантов, освоивших додекафонию в 1930-е гг., не будучи учениками Шенберга. Шейбера высоко ценил Дьердь Лигети, он посвятил его памяти свое эпохальное сочинение «Атмосферы». Склонность к иронии и гротеску, тяготение к абсурдным текстам Лигети также разделил со своим старшим современником.

На стихи Моргенштерна в 1929 году Шейбер создает Три песни для голоса и кларнета. Спустя годы почти одновременно со Стравинским он обращается к классике поэзии абсурда Эдварду Лиру⁹.

Избранные Шейбером стихотворения Моргенштерна также близки абсурдистской поэзии. Общее в них — движение существ, которые, по идее, не могут передвигаться: «две воронки шествуют в ночи», «колено шествует по миру», наконец, фантастическое существо Назобем (Носоход) «шагает на своем собственном носу». Причем два из этих существ парные: воронки-близнецы и носоход

DIE TRICHTER

Allegro moderato (♩ ca 112)

Clarinete in B_♭

Gesang

Zwei Trich ter wan-deln durch die

Nacht, ... Durch ih

res Rumpfs vor- eng- ten Schacht

Пример 3. Матьяш Шейбер.
Три песни для голоса и кларнета. Воронки
Example 3. Mátyás Seiber.
Three songs for voice and clarinet. Funnels

с детенышем, колено же одно, поскольку от солдата больше ничего не осталось.

Три песни написаны для необычного состава — голос и кларнет. Он не вписывается в традицию камерно-вокальной лирики прошлого, скорее отражает новую ситуацию 1920-х, характеризующуюся повышенным интересом к духовым инструментам. Здесь сказалось и влияние фольклора (в 1915 году были написаны «Колыбельные кота» Стравинского для голоса и 3 кларнетов) и необарочного линейизма. Новая линейность 1920-х накладывает свой отпечаток и на трактовку партий голоса и кларнета: они максимально сближены и порой абсолютно равноправны, пение не вокально а инструментально. Шейбер отступает от традиции XIX и начала XX века, когда вокальная музыка прежде всего передает смысл слова, приближаясь к речи. Он отдает предпочтение жесту, визуальному образу.

Первое из стихотворений как раз и относится к визуальной поэзии: оно в форме воронки (напомним, что самый известный визуальный текст Моргенштерна — «Ночная песнь рыбы», где вовсе нет слов, одни лишь знаки поэтической акцентуации). Шествие двух воронок, которые спаяны друг с другом как сиамские близнецы, показано в виде полифонически звучащего канона голоса и кларнета (абсурдистское толкование полифонических приемов описано, в частности, Т.Н.Левой [16]). Нисходящее и затем восходящее движение имитирует воронку и засасывание в нее лунного света (можно вспомнить и «облачный насос» дадаиста Ханса Арпа¹⁰, фантастический аппарат, предназначенный для со-

DAS KNIE

Allegretto (♩ ca 108)

Ein Knie geht ein-sam

durch die Welt, ... Es ist ein Knie, sonst nichts!

Es ist kein Baum! es ist kein Zelt! Es ist ein Knie, sonst

Пример 4. Матьяш Шейбер.
Три песни для голоса и кларнета. Колено
Example 4. Mátyás Seiber.
Three songs for voice and clarinet. Knee

бирания облаков). Музыкальным материалом становится фольклорный наигрыш, преломленный сквозь призму авангарда. Он превращается в виртуозные колоратуры, но не вокальные, а инструментальные (Пример 3). В конце кларнет замолкает, а певица переходит на речь.

«Колено» во второй песне принадлежит к самым популярным и часто озвучиваемым текстам Моргенштерна, Здесь видится не только антивоенный пафос и обличение ужасных последствий войны, но и традиция, восходящая к абсурду гоголевского «Носа» — Дмитрий Шостакович обращается к нему в конце 1920-х годов. Характерный жест песни вновь соединяет фольклор и авангард. В партии кларнета — многократное оstinato повторение неизменной фигуры, в основе которой — 9-тоновая серия¹¹ и неравнодольные такты (8 = 5+3, любимый Бартоком болгарский ритм). Механистичность и дурная бесконечность (колено ковыляет с неимоверным трудом, но неудержимо следует по миру) напоминает сюрреалистические образы С. Дали с его автономными деформированными конечностями (Пример 4).

Венцом всего цикла становится «Nasobem» («Носоход»). Этот окказионализм образован от латинизированного *nasus* (нос) и греческого *bema* (ход). Этот выдуманный Моргенштерном зверь, который ходит своим носом, без преувеличения породил целую традицию — художественную и псевдонаучную. Существует масса его изображений, в том числе скульптурных. А в 1957 году Герольдом Штайнером был написан псевдонаучный труд о строении и жизни несуществующей ринограденции (Рис. 6), который



Пример 5. Матьяш Шейбер.
Три песни для голоса и кларнета «Nasobem»²⁰
Example 5. Mátyás Seiber. Three songs
for voice and clarinet «Nasobem»²⁰

многократно переиздавался и стал обязательным для изучения студентами-зоологами [17].

Носохождение воссоздается восходящим мотивчиком в вокальной партии, который поддерживает истеричное стаккато кларнета с ритмическими перебивками и скрытым двухголосием (Пример 5). Вновь голос и инструмент приближены друг к другу — например, в полицейском сигнале на звуках тритона, который тщетно пытается воспроизвести певица (а речь идет ни много, ни мало о лире поэта). Впрочем, здесь есть и пение, и речь, и шенберговский прием *Sprechgesang*. Нелепый эмоционализм местами предвосхищает «свежезамороженный экспрессионизм» Дьердя Лигети.

Итак, перед нами три разных прочтения моргенштерновской поэзии, датируемых одним десятилетием. Они по-разному раскрывают смысловой потенциал текста. Гренер который на первый взгляд не причастен к традиции кабаре, черпает из них тонкую и местами едкую иронию, обращенную к неприкосновенной и незыблемой для него традиции. Возвышенное и никчемное, соединяясь друг с другом в контрапункте, обесценивают романтическое чувство, в подлинность которого в то время верили уже не многие.

Эйслер использует поэзию Моргенштерна для создания пародии (этот аспект так или иначе доминирует в восприятии). Тексты дают возможность отстоять свою оригинальность в диалоге с шенбер-

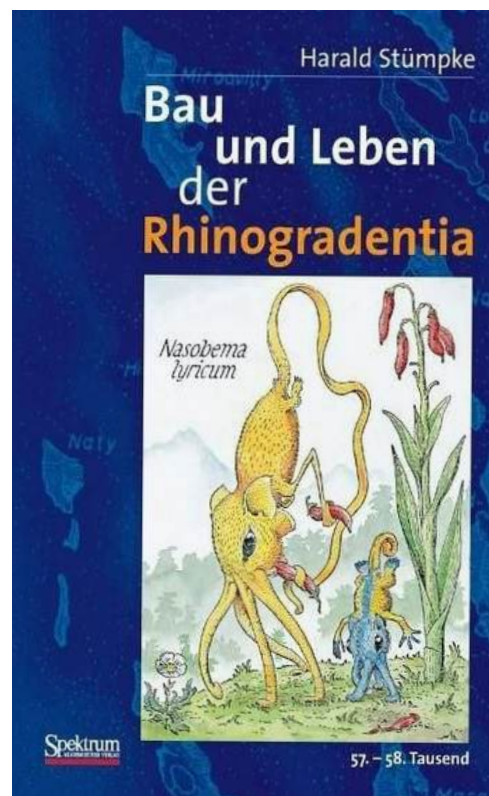


Рис. 6. Харальд Штюмпке (Герольд Штайнер).
Строение и жизнь ринограденции (1957)
Ill. 6. Harald Stumpke (Gerold Steiner).
The structure and life of rhinogradence (1957)

говским «Лунным Пьеро» и снять присущую ему чрезмерную аффектацию, серьезность и надлом.

Цикл Шейбера более всего концентрирует в себе поэтику абсурда, воспроизводя безумный и распавшийся мир со сдвинутыми координатами, в котором отсутствие привычного здравого смысла конституирует новый, иррациональный порядок. Его отстраненные, «замороженные» эмоции открывают путь к абсурдистским явлениями второй половины столетия, в частности, сочинениям Лигети, которые без сомнения принадлежат к классике музыкального абсурда.

Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.

The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.

Примечания

- ¹ В переводе А. Прокопьева имя воспроизводится как Пальмстрем. См. [7].
- ² Жизни и творчеству Гренера посвящена монография К. Андреаса: [8].
- ³ Сочинения Гренера на юмористические тексты Моргенштерна включают вокальные циклы «Пальмштрем поет» (Palmström singt). Семь висельных песен по Кристиану Моргенштерну op. 43a (1917); «Новые висельные песни» (Neue Galgenlieder) op. 43b (1922); «Ночные и призрачные песни» (Nacht- und Spukgesänge) op. 79 (1927); Три висельные песни op. 103 (1936).
- ⁴ Тексты рассматриваемых в статье песен см. в Приложении.
- ⁵ В цикле пять частей: Венера-Пальмштрем; Ноктюрн; L'art pour l'art; Весенняя песня висельника; Куплет обойного цветочка.
- ⁶ Подробный анализ 12-тоновой техники в сочинении приводится в: [13].
- ⁷ Слова Шенберга предпосланы партитуре Багателей, изданной *Universal Edition* в 1924 году.
- ⁸ Сведения о жизни и творчестве Шейбера см. в: [15].
- ⁹ Три бессмысленных песни (3 nonsense songs) для смешанного хора (1956).
- ¹⁰ На текст Ханса Арпа написан вокальный цикл Э. Шюльхофа «Облачный насос» (1922) для баритона и инструментального ансамбля.
- ¹¹ Додекафония будет освоена Шейбером лишь год спустя.
- ¹² А. Брэм. Жизнь животных.
- ¹³ Энциклопедический словарь Мейера (Meyers Konversations-Lexikon).
- ¹⁴ Энциклопедический словарь Брокгауза.
- ¹⁵ Источник — URL: clck.ru/3PG9my
- ¹⁶ Источник — URL: https://clck.ru/3PGAkK
- ¹⁷ Источник — URL: clck.ru/3PHu2B
- ¹⁸ Источник — URL: clck.ru/3PHuJX
- ¹⁹ Источник — URL: https://707.su/ikld
- ²⁰ Источник — URL: clck.ru/3PHuaK

Список источников

1. Холопова В. Н. София Губайдулина / интервью Энцо Рестаньо. 2-е изд., Москва: Композитор, 2008. 399 с.
2. Жеребина Е. А. Материя языка: «Песни висельника» Кристиана Моргенштерна // Проблемы современной филологии и лингводидактики. Сборник научных трудов. Вып. 7. СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. С. 9–13.
3. Светозарова Н. Д. Кристиан Моргенштерн и Генрик Ибсен (эпизод из истории художественного перевода) // Скандинавская филология. 2023. Т. 21. Вып. 1. С. 152–161. URL: https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2023.110
4. Ерохин А. В. Кристиан Моргенштерн. // История литературы Германии XX века / отв. ред.-сост.: В. Д. Седелник, Т. В. Кудрявцева. Т. 1: 1880–1945. Кн. 1. Литература Германии между 1880 и 1918 годами. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 498–519.
5. *Morgenstern Ch.* Wie die Galgenlieder entstanden // *Alle Galgenlieder*. Frankfurt-am-Main: Insel Verlag, 1972. S. 14–15.
6. Поэты немецкого литературного кабаре: перевод с немецкого / сост. Г. В. Снежинская. СПб: Наука, 2008. 684 с.
7. *Моргенштерн К.* Пальмстрем / пер. с нем. Алеши Прокопьева. М.: libra, 2022. 80 с.
8. *Andreas K.* Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944). Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2008. 445 S.

9. Векслер Ю. С. Музыка и революция Эрвина Шюльхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» // Журнал ОТМ. 2018. № 1 (21). С. 43–56.
10. *Kapp R.* Zu Eislers ersten Studien über Zwölftonreihen: Palmström op. 5 // *Hanns Eisler-Symposion: Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*. Gemeinsam mit der Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft Berlin. Kassel usw.: Bärenreiter, 2000. S. 56–65.
11. *Schebera J.* Hanns Eisler: eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten. Mainz [u.a.]: Schott, 1998. 336 S.
12. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1971. 414 с.
13. *Ahrend Th.* «Mir ist beinah, ich wäre wer...»: zu Hanns Eislers «Palmström», op. 5 // *Hanns Eisler: ein Komponist ohne Heimat?* / hrsg. von H. Krones. Wien [u.a.]: Böhlau, 2012. S. 35–51.
14. *Stein E.* Neue Formprinzipien // *Musikblätter des Anbruch*. Vol. 6. Heft 7–8. 1924. S. 286–303.
15. *Scheding F.* Seiber, Mátyás // *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016. URL: https://www-1mgg-2online-1com-1004790k5026a.han.onb.ac.at/mgg/stable/25332 (Abruf 14.08.2025).
16. *Левая Т. Н.* Контрапункт и поэтика абсурда в отечественном авангарде 1920-х годов // Композиторская техника как знак. Сборник статей к 90-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2010. С. 138–148.
17. *Stümpke H.* Bau und Leben der Rhinogradentia. 2. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2001. 90 S.

Информация об авторе

Векслер Ю. С. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

References

1. Holopova, V. N. (2008), *Sofiya Gubajdulina* [Sofia Gubaidulina], 2nd Ed., Kompozitor, Moscow, Russia.
2. ZHerebina, E. A. (2016), „The Matter of Language: Christian Morgenstern’s “The Hanged Man’s Songs”, *Problemy sovremennoj filologii i lingvodidaktiki*, vol. 7, pp. 9–13.
3. Svetozarova, N. D. (2023), *Kristian Morgenshtern i Genrik Ibsen (epizod iz istorii hudozhestvennogo perevoda)*, *Scandinavian Philology*, vol. 21, no. 1, pp. 152–161.
4. Erohin, A. V. (2016), *Kristian Morgenshtern, History of German Literature of the 20th Century*, vol. 1, book 1, in Sedel’nik, V. D., Kudryavceva, T. V., IMLI RAN, Moscow, pp. 498–519.
5. Morgenstern, Ch. (1972), *Wie die Galgenlieder entstanden, Alle Galgenlieder*, Insel Verlag, Frankfurt-am-Main, pp. 14–15.
6. Snezhinskaya, G. V. (Ed.) (2008), *Poety nemeckogo literaturnogo kabare* [Poets of the German literary cabaret], Nauka, SPb, Russia.
7. Morgenshtern, Ch. (2022), *Palmström*, Translated by Prokop’ev A., libra, Moscow, Russia.
8. Andreas, K. (2008), *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin.
9. Veksler, YU. S. (2018), *Muzyka i revolyuciya Ervina SHul’hoфа: ot dada k «Kommunisticheskomu manifestu»*, *OTM Magazine*, vol. 21, no. 1, pp. 43–56.
10. Kapp, R. (2000), *Zu Eislers ersten Studien über Zwölftonreihen: Palmström op. 5, Hanns Eisler-Symposion: Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler. Gemeinsam mit der Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft Berlin*, Bärenreiter, Kassel, pp. 56–65.
11. Schebera, J. (1998), *Hanns Eisler: eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*, Schott, Mainz.

12. Stravinskij, I. F. (1971), Dialogi, Vospominaniya, Razmyshleniya, Kommentarii, [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], Muzyka, Leningrad, Russia.
13. Ahrend, Th. (2012), «Mir ist beinah, ich wäre wer...»: zu Hanns Eislers «Palmström», op. 5, *Hanns Eisler: ein Komponist ohne Heimat?*, in Krones, H. (Ed.), Böhlau, Wien, pp. 35–51.
14. Stein, E. (1924), Neue Formprinzipien, *Musikblätter des Anbruch*, vol. 6, no. 7–8, pp. 286–303.
15. Scheduling, F. (2016), Seiber, Mátyás, *MGG Online*, in Lütteken, L. (Ed.), New York, Kassel, Stuttgart, URL: <https://www-1mvg-2online-1com-1004790k5026a.han.onb.ac.at/mgg/stable/25332>, Abruf 14.08.2025.
16. Levaya, T.N. (2010), Kontrapunkt i poetika absurda v otechestvennom avangarde 1920-h godov, *Composer's technique as a sign. Collection of articles for the 90th anniversary of Yu. G. Kon*, Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov, Petrozavodsk, pp. 138–148.
17. Stümpke, H. (2001), *Bau und Leben der Rhinogradentia*, 2nd Ed., Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg.

Information about the author

Vekler Y. S. — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Приложение

Поэтические тексты К. Моргенштерна

Gespenst	Призрак
Es gibt ein Gespenst, das frißt Taschentücher; Es begleitet dich auf deiner Reise, es frißt dir aus dem Koffer, aus dem Bett, aus dem Nachttisch, wie ein Vogel aus der Hand, vieles weg, - nicht alles, nicht auf ein Mal. Mit 18 Tüchern, stolzer Segler, fuhrst du hinaus aufs Meer der Fremde, mit acht bis sieben kehrst du zurück, ein Gram der Hausfrau.	Есть призрак, призывающий платки; Он ездит вослед тебе в поестки, и ест их из чемодана, жрет из кровати, из тумбочки, как будто птица с ладони, много их сгинуло, - не все, не сразу. Аж с восемнадцатью, как с парусами, гордо врываешь в море чужое,-- домой же с полдюжиной, самых недюжих,-- к стенаньям хозяйки. (1909) (пер. А. Чиванкова)

Der Mond Als Gott den lieben Mond erschuf, gab er ihm folgenden Beruf: Beim Zu- sowohl wie beim Abnehmen sich deutschen Lesern zu bequemen, ein A formierend und ein Z - dass keiner groß zu denken hätt’. Befolgend dies ward der Trabant ein völlig deutscher Gegenstand.	Луна Когда Бог создал дражайшую Луну, Он дал ей такую работу: Чтобы она росла и старела Удобным для немецких читателей образом, Вначале образуя <i>Q</i>, а потом <i>3</i>. Следуя этому спутник стал Абсолютно немецким явлением. (пер. Ю. Векслер)
Die Trichter Zwei Trichter wandeln durch die Nacht. Durch ihres Rumpfs verengten Schacht fließt weißes Mondlicht still und heiter auf ihren Waldweg u.s. w.	Воронки Две воронки шествуют в ночи. Через них течет как воск свечи белый свет с луны из тишины по пути везде и т. д. (пер. А. Киямова)
Das Knie Ein Knie geht einsam durch die Welt. Es ist ein Knie, sonst nichts! Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt! Es ist ein Knie, sonst nichts. Im Kriege ward einmal ein Mann erschossen um und um. Das Knie allein blieb unverletzt - als wär’s ein Heiligtum. Seitdem geht’s einsam durch die Welt. Es ist ein Knie, sonst nichts. Es ist kein Baum, es ist kein Zelt. Es ist ein Knie, sonst nichts.	Колено Одно колено шествует по миру. Колено, остального нету, лишь оно! Не дуб! Не плащ-палатка, что к мундиру! Одно колено, лишь одно. Солдат, кто на войне сражался смело, весь ранах был — и вот, смешно, Одно колено только уцелело, святым б как заговорено. С тех пор и шествует по миру, Колено, остального нету, лишь оно. Не дуб, не плащ-палатка, что к мундиру. Одно колено, лишь одно. (пер. А. Киямова)
Das Nasobēm Auf seinen Nasen schreitet einher das Nasobēm, von seinem Kind begleitet. Es steht noch nicht im Brehm. Es steht noch nicht im Meyer. Und auch im Brockhaus nicht. Es trat aus meiner Leyer zum ersten Mal ans Licht. Auf seinen Nasen schreitet (wie schon gesagt) seitdem, von seinem Kind begleitet, einher das Nasobēm.	Носоход На своем собственном носу Шагает Носоход В сопровождении детеныша. Его еще нет у Брэма¹². Его еще нет у Мейера¹³. И в Брокгаузе¹⁴ тоже нет. Он впервые появился на свет Из моей лиры. С тех пор на своем собственном носу (как было сказано ранее) В сопровождении своего детеныша Шагает Носоход (пер. Ю. Векслер)