

Евгений Браудо

Музыка после Вагнера



Евгений Максимович Браудо

Музыка после Вагнера

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9013739

Аннотация

«Если бросить беглый взгляд на темы, которые вдохновляют творчество современных композиторов, на те формы в которые вылилась их музыка, то получится впечатление совершенного хаоса. Тут и глубокомысленные поэмы из области современных философских исканий, рядом с ними примитивная романтика и социальная драма, тонкие импрессионистские наброски и строгая, чистая, в смысле стиля, камерная музыка, музыка на социалистические темы и догматические религиозные композиции. Но стоит только глубже нам всмотреться в это пестрое многообразие явлений современной музыкальной жизни, и мы без труда заметим одну общую черту, свойственную всем жизнеспособным музыкальным произведениям наших дней. Современная музыка окончательно утратила свой былой характер праздной забавы...»

Содержание

Евгений Браудо

Музыка после Вагнера

1

Если бросить беглый взгляд на темы, которые вдохновляют творчество современных композиторов, на те формы в которые вылилась их музыка, то получится впечатление совершенного хаоса. Тут и глубокомысленные поэмы из области современных философских исканий, рядом с ними примитивная романтика и социальная драма, тонкие импрессионистские наброски и строгая, чистая, в смысле стиля, камерная музыка, музыка на социалистические темы и догматические религиозные композиции. Но стоит только глубже нам всмотреться в это пестрое многообразие явлений современной музыкальной жизни, и мы без труда заметим одну общую черту, свойственную всем жизнеспособным музыкальным произведениям наших дней. Современная музыка окончательно утратила свой былой характер праздной забавы. Музыкальное творчество наших дней одухотворено раньше всего сознанием, что музыка есть выражение душевной жизни человека. Поэтому современный музыкант старается чутко прислушаться к веяниям новых идей, к нарастанию новых психологических интересов. Мы живем в эпоху глубокого перелома в жизни человечества. Вся философская

¹ «Аполлон», № 1, 1909

мысль, вся общественная жизнь современной Европы проникнута мыслью о новом человеке, ощутившем и познавшем свою внутреннюю идеальную сущность. Критический идеализм вошел в плоть и кровь каждого интеллигентного человека, и в свете нового мышления вырос новый идеал человека, цельного, верного своим коренным инстинктам, своей настоящей природе. И новой музыке дано сыграть большую роль в этом новом движении. Она раскрывает перед нами реальную картину чувствований нового будущего человека и как-бы приобщает нас, среди прозаических условий современной жизни, к духовной жизни будущего. Такова та религиозно-культурная задача, которую ставит себе – вольно или невольно – современная музыка. Вовлеченное в поток новой идеалистической мысли, музыкальное творчество наших дней совершенно выходит из прежней эгоистической замкнутости, из собственного мира самозаконченной игры чистых музыкальных форм. Законченные музыкальные формы, сами по себе взятые, безжизненны. Эти традиционные классические формы сделались таким же тяжелым препятствием для развития свободного творчества музыки, каким, например, старая церковная догматика является на пути к новой религии человеческого духа.

Итак то, что главным образом характеризует современную музыку в отличие от музыки прежней эпохи, это, во-первых, культурная роль, которую она играет в развитии современной духовной жизни человечества, и, во вторых, та свобода

от мертвого балласта формализма, то стремление к новым, интеллектуальным формам творчества, которое и с внешней стороны отделяет ее от старомодной и классической музыки.

I

Две основные тенденции современной музыки являются лейтмотивами эстетики и художественного творчества главы и вдохновителя современной музыкальной жизни, Рихарда Вагнера. Вагнер глубоко верил в грядущую великую европейскую революцию духа, которая должна была смести с лица земли ветхих людей и создать вместо них новый мир людей гармоничных. Новому историческому человеку посвящены драмы Вагнера, ему он посвящает свою философию искусства. Только то искусство прекрасно и жизнеспособно – так учит Вагнер – которое является откровением развивающегося духа времени и, в единении с действительными силами истории, проникнуто нравственной волей к осуществлению величайшей задачи жизни, духовного возрождения человечества, В гармоничном произведении искусства будущего, музыка выразительница мира чувств человека, должна подчиниться слову, носителю его интеллектуальных процессов «Das Wort steht über dem Ton». Таков основной принцип музыкальной драмы Вагнера. Как теоретик искусства, Вагнер далеко выходит за пределы узких рамок музыкальной эстетики, и потому музыкальные патриоты любят композитора

Вагнера противопоставлять Вагнеру мыслителю. А между тем, вся музыка Вагнера находится в самой глубокой и неразрывной связи с его философией искусства, представляющей идейную разработку мотивов его художественного творчества. Чтобы понять партитуры Вагнера, надо сродниться с его религиозным мировоззрением, его любовью к дальнему, к человеку будущего. Стилю Вагнера подражают почти все композиторы наших дней, но проникнуть в мир идей, которым живет и дышит его художественное творчество, дано очень немногим из них, и только избранные могут сказать про себя, что они являются истыми продолжателями художественной реформы байрейтского гения. Несомненно, что стиль и техника Вагнера содержат в себе элементы, без которых немислимо дальнейшее развитие музыки Вагнеровский принцип бесконечной мелодии, не стесненной никакими ограниченными законами симметрии, отражающей в музыке беспредельный полет человеческой мысли, его гениальное использование оркестра для раскрытия психической жизни человека, его дивная инструментовка, одухотворенная пониманием индивидуальной жизни каждого отдельного инструмента, новое царство хроматики и неизведанных еще гармонических сочетаний – все эти завоевания музыкального гения Вагнера несомненно создали ту атмосферу, в которой только и может расти современная музыка. Но зато Вагнеровский стиль, кроме этих общих завоеваний музыкальных идей и музыкальной техники, содержит в себе также

богатое выражение его чисто индивидуальных замыслов. В технике Вагнера есть много странностей и преувеличений, есть много старомодных элементов, которые можно понять, лишь вдумавшись в ту историческую обстановку, среди которой ему пришлось выступить. Не надо забывать, что каждый реформатор более, чем кто-либо, связан с условиями своей эпохи, и что стремление найти практическую почву для осуществления своих планов заставляет его вносить в свою реформу элементы, имеющие лишь временный смысл и значение. Таков закон всякой реформы, в том числе и художественной. Современные же нам вагнерианцы, копируя целиком произведения своего учителя, совершенно не умеют отделять все случайное и уже ненужное для наших дней в музыкальных драмах Вагнера от вечной художественной и духовной правды, которая сияет сквозь внешнюю оболочку его творений. Это слепое подражание пафосу оркестра Вагнера, это нагромождение сложных гармонических оборотов и тяжеловесной хроматики там, где она совсем не требуется ходом пьесы или драмы, это бессмысленное повторение сюжетов, взятых непременно из области северной мифологии – все это производит впечатление такого же убожества как, например, антисемитизм и антививекционизм ортодоксальных сынов байрейтской церкви. Такое неумение отделить тело Вагнеровской драмы от её души говорит о том, что завоевания композиторской реформы Вагнера еще не вошли в плоть и кровь музыкального творчества нашей эпо-

хи И только тогда, когда художественное творчество современности сроднится с основными элементами техники Вагнера, оно сможет воспринять и идейное содержание его музыкальной драмы. Рядом с тем влиянием, которое оказало на современную музыку творчество Рихарда Вагнера, надо поставить и влияние другого великого музыкального реформатора нашего века, Франца Листа. В своей эстетической философии Рихард Вагнер сделал одну крупную ошибку. Он думал, что музыка является лишь выражением внутренней жизни человека, совершенно непохожей на жизнь реального мира, выражением непосредственного восприятия метафизического начала вселенной, и что только слово может придать её порывам конкретный характер. Предоставленная сама себе музыка, даже в высших своих вдохновениях, не может идти дальше выражения смутного томления о новом мире, более совершенном, более гармоничном, чем тот, в котором мы живем Вагнер верил, что «абсолютная» музыка тесно связана с традиционной формой симфонии, которая и на самом деле не могла выразить ничего, кроме этой именно сферы человеческих чувств. И Вагнер видел главную задачу музыки в соединении симфонии с духовным элементом жизни, со словом, как её выражением. Музыка является носителем моральной воли человечества и, соединенная со словом, она открывает божественное содержание в каждом отдельном явлении. В своих рассуждениях о музыке Вагнер совершенно упускает возможность единения музыки с дей-

ствительной жизнью, отраженной в человеческой фантазии, этой посредницей между идеальным и реальным миром человека.

Путем оплодотворения часто музыкального творчества, — именно видениями фантазии поэта, — пошел в своих симфонических поэмах Франц Лист Следуя в области симфонического творчества исключительно законам внутреннего зрения, Лист в каждой картине, которую он находил у поэта, открывает ту форму, которая служит ему базисом для музыкального творчества и, действительно, имеет также чисто музыкальную ценность. Его музыка не расплывалась в море звуков, а основой оставалась верна определенной поэтической идее.

Симфоническая музыка, следовавшая прежде сонатной форме, в основе которой лежали элементы марша и танца, элементы внешнего зрения — подражание внешним движениям человека — в поэмах Листа возвысилась до внутреннего зрения поэтического, одухотворенного.

II

Рихард Вагнер считал симфоническую поэму мертворожденным родом музыкального творчества. Жизнь, в этом случае, не оправдала его предсказаний: Фр. Лист является главой богатой талантами школы симфонистов поэтов, жизне-способность которой могут отрицать только самые близору-

кие музыкальные педанты. Наиболее ярким представителем этого направления в современной музыке является Рихард Штраус. В своем творчестве он достиг высшей точки, доступной для нашего времени, на том пути, который проходит в своем историческом развитии музыка и который ведет ее от подражания простым движениям танца к художественной символике психологического характера. Среди современных музыкантов Штраус является величайшим мастером в этом направлении. Его музыка зовет нас не к радостному эгоизму танца, не к опьяняющему экстазу чувства, она хочет заставить своего слушателя мыслить в музыкальных образах. Тем обиднее для нас то, что умственные горизонты Штрауса не особенно широки и что его огромный музыкальный талант и совершенная музыкальная техника скованы служением уже умирающему мировоззрению.

В своей наиболее интересной, глубокой и удачной поэме «Так сказал Заратустра», содержащей в себе музыкальное воплощение его заветных мыслей, Штраус выступает как бы замороженными настроениями современного ницшеанского Диониса. В «Заратустре» Штраус старается выявить в звуках пантеистический, жизнеутверждающий, радостный элемент загадочной книги Ницше «Человечество тщетно ищет разрешения загадки жизни сначала в церковной догме, потом в науке – только в ритмах космического энтузиазма человек обретет божественную легкость и царственную силу чтобы покорить себе тайну бытия и в песне танца он пе-

рейдет в иступленную радость небытия»... Так комбинирует Штраус в стройное целое своей поэмы элементы философии Ницше. В музыкальном отношении «Заратустра» является одним из наиболее ценных его творений. Темы «Заратустры» смелы, чрезвычайно пластичны и прозрачно чисты. Они комбинируются в самых смелых контрапунктах. Контрапунктика Штрауса свидетельствует о его изумительном мастерстве и знаниях. Особенно интересна широкая волна песни танца, где на фоне нервирующего ритма сливаются все темы симфонической поэмы. Инструментовка «Заратустры», очень сложная, все же захватывает слушателя с стихийной силой (как, например, во вступительных тактах поэмы, где из очень простой темы разворачивается над органическим пунктом С величавая картина лучезарной красоты природы, или в таинственной бездне ночной песни в конце), — силой, действующей так же могущественно, как, например, наиболее вдохновенные места из Берлиоза. К «Заратустре», по своей концепции, примыкает и другая большая симфоническая поэма Штрауса: «Жизнь героя». В ней Штраус пытается дать конкретный образ ницшевского сверх-человека, героя нашего времени. Но, несмотря на гениальное выполнение некоторых отдельных мыслей, вся поэма производит гораздо более слабое впечатление, чем «Так сказал Заратустра». В её музыке чувствуется какая-то хвастливая преднамеренность, желание сказать нечто значительное и глубоко-мысленное. Штраусовская «Жизнь героя» разделила, в этом

отношении, судьбу большинства со временных художественных произведений, посвященных изображению жизненных путей сверх человека. В применении к жизни аморальный идеал Ницше дал в конце-концов только картину нравственного бессилия и не слишком умного нагромождения больших жестов...

Если в «Заратустре» и «Жизни героя» мы видели попытку Штрауса дать в музыкальных образах выражение своего мирозерцания, то в партитурах «Дон Кихота» и «Эйленшпигеля» мы знакомимся с другой стороной художественного творчества Штрауса, с его виртуозным умением передавать тончайшие оттенки настроений, с его глубоким знанием традиционных музыкальных форм, так как обе эти поэмы написаны с соблюдением придворных этикетов «абсолютной» музыки. «Дон-Кихот» представляет собой вариации на тему, которая, по глубине своих психологических прозрений, является музыкальным чудом духовидящего реализма. Картина психической ненормальности «Дон-Кихота» передана с почти патологической точностью в туманных очертаниях партии струнных инструментов, в заключительных аккордах темы её, так называемыми, «ложными последовательностями». За ней идет целый ряд вариаций, рисующих различные эпизоды романа Сервантеса, исполненных мягкого, человеческого сострадания и любви к несчастному рыцарю печального образа. В этом произведении Штраус является однако ж не иллюстратором произведения Сервантеса, он углубля-

ет свою тему и раскрывает перед нами общечеловеческие черты трагедии идеалиста, и потому его вариации приобретают более глубокий интерес. К сожалению, прекрасная основная идея этих вариаций заслоняется нагромождением совершенно ненужных реалистических подробностей романа. В инструментовке Штраус часто прибегает к довольно грубым уловкам, направленным к тому, чтобы вызвать в воображении слушателя чисто зрительные впечатления. «Зрение ушами» есть одно из наиболее неприятных заблуждений в понимании идеи программной музыки. Царство музыки есть внутренний мир человека, и стремление к чисто внешнему, зрительному реализму совершенно можно.

«Тилль Эйленшпигель» написан в форме рондо, выдержанном впрочем, только в тематическом смысле этого слова. И какой живой искрящейся веселостью загораются под веянием музыкального творчества Штрауса неуклюжия очертания «*der alteti Schelmenweise*», послужившей для него канвой поэмы. «Эйленшпигель», пародия, мальчишеская шутка, сатира, несколько тяжеловесная, хотя и едкая в своем оригинальном юморе. Она вся дрожит и извивается в смелых и своеобразных ритмических оборотах, на которые, вообще говоря, Штраус великий мастер. Каждый отдельный инструмент живет в этой поэме юмора своей жизнью, жизнью беззаботного нахала, не знающего никаких приличий. Вся партитура, и по вертикальной и по горизонтальной линии, дышит веселием и остроумием, и страницы её представляют со-

бой целое сокровище смелых оркестровых эффектов. Размеры настоящей моей статьи не позволяют мне сделать хотя бы краткий обзор других симфонических поэм («Дон-Жуан», «Смерть и Просветление», «Domestica» и т. д.) Штрауса. Лишь в самых кратких словах придется мне поговорить о лирике Рихарда Штрауса. В лирике этой особенно ценен тот идейный поворот, который Штраус совершает своим выбором текстов для песен, в современной музыкальной литературе. В своих песнях он проявляет себя несомненно, как композитор, наиболее всех чуткий к идейным и, если хотите, даже общественным исканиям современности Маккай, Демель, Генкель, Бирбаум являются его любимыми поэтами. Это одухотворенное понимание современных мечтаний высоко возносит его над другими музыкальными «лириками» современности, еще и поныне благополучно перебирающими пожелтевшие и обесцветившиеся сборники старинных романтических стихотворений. Среди песен Штрауса есть жемчужины, которые никогда не затеряются в мире музыкальных творений, большинство из них поражают богатством своей музыкальной мысли, прекрасной мелодикой, но все же, для лирика, Штраусу недостает той душевной мягкости и сердечности, которые трогают до слез и заставляют слушателя совершенно забывать о себе. Его песни производят большее впечатление в драматической обстановке оркестрового аккомпанимента, чем в интимном сопровождении рояля.

Последние годы своего музыкального творчества Рихард Штраус посвятил исключительно музыкальной драме. В этом направлении Штраус работал и раньше (его первая опера «Гунтрам» написана в 1899 году), но первые попытки Штрауса овладеть оперными подмостками, несмотря на все благородство «Гунтрама» и яркую эротику «Feuersnot», не захватывают слушателя. Штраусу нужны были иные тексты, которые дали бы ему возможность развернуть все сказочное богатство красок своего оркестра, всю свою изысканную артистичность в передаче самых сложных и самых необыкновенных на строений. Такой текст он нашел в Уайльдовской «Саломее», и, действительно, Штраусу удалось написать не менее прекрасную музыку, чем слова английского драматурга. В «Саломее» Штраус раньше всего разрабатывает психологические детали в жизни действующих лиц, и его оркестр как бы покрывает сложной, тяжелой тканью ту основную идею трагизма красоты, ту мрачную бездну гибели мира, гибели античной культуры, которая так глубоко захватывает нас в драме Уайльда. По своим художественным настроениям Штраус близко подходит к Уайльду. То, что есть декадентского в творчестве Уайльда, это желание жить настроением только ради настроения, эти неожиданные вспышки афористической мысли, все это находит очень яркое воплощение и в музыке Штрауса. Но его творческой мысли не дано той силы вдохновения, которая могла бы следовать за Уайльдом в его идеалистических прозрениях, в сверх-личном элементе

его трагической концепции. Уайльд написал прекрасную поэтическую трагедию, Штраус же только драматург: в его музыке нет той бесконечной мелодии, которая могла бы одухотворить музыкальные восприятия слушателя идеальной свободой полета мысли.

Быть может, сам Штраус, работая над композицией «Саломеи», почувствовал эту дисгармонию между своим творчеством и размахом творчества у драматурга. Поэтому он старался, вероятно, углубить религиозный элемент драмы Уайльда. При помощи мендельсониад и сусального золота он хотел придать благочестивый и внушительный характер партии Иоканаана. Но вместо религиозной глубины получились тирады на эту тему, столь же убедительные, как пиэтетные размышления какой-нибудь буржуазно добродетельной «Gartenlaube». Есть весьма прозорливые критики (напр. М. Шоп), которые утверждают, что Штраус хотел в заключительной музыке дать образ искупленной верой в грядущего Спасителя мира Саломеи. Может быть, это и так, но тогда музыка Штрауса говорит на совершенно ином языке, чем драма Уайльда. Впрочем, трудно предположить, что Штраус, в угоду вкусам сентиментальной немецкой публики, допустил сознательно такого рода тривиальность. Но как бы там ни было, все удачное и неудачное в музыкальной драме Штрауса облечено в такое чудо оркестровых одеяний, что трудно себе представить что-нибудь более законченное, чем партитура «Саломеи». Старик Сен Санс присутствовавший

на представлении «Саломеи», пришел в ужас от инструментальной Штрауса. «Этот оркестр дрожит, шепчет, кричит, как годовалый младенец, щебечет, лает, воеет, топчет ногами от вспышек гнева, потом успокаивается, потом поет, кашляет, чихает. То он как шелк, который рвется с треском, то он как стекло, ломающееся со звоном; или вот, как ветер, который свистит в поле, или же как дерево, жалобно скрипящее под напором бури, или опять перед вами река, мирно катящая свои волны...»

Корректный и прекраснодушный музыкант в своем выражении неодобрения совершенно верно характеризовал оркестр Штрауса. В нем больше ста человек, а между тем он является необыкновенно гибким и точным орудием в передаче самых разнообразных тонов в большой скале человеческих страстей. Он весь переливается яркими красками, и простыми, и смешанными, полученными от сопоставления тембров нескольких инструментов. В «Электре», своей новейшей опере, Штраус, повидимому (на сколько, вообще, можно судить по чтению аусцуга), покидает пути декадентствующей музыки «Саломеи» и возвращается к широким формам симфонического оркестра. Рихард Штраус вообще глубоко чувствует архитектурное начало музыки. «Электра», это любимое дитя художественного творчества Штрауса (оказывается, что он задумал написать музыкальную драму на эту тему чуть ли еще не в гимназии и всю жизнь носился с этой мыслью), может быть, явится исходной точкой для нового

музыкально драматического синтеза, слияния драмы с симфонической поэмой. Но куда ведут звуковые экстравагантности Штрауса, эти какофонии одновременного сочетания двух (или даже больше) тональностей, которые в «Электре» дают себя еще сильнее чувствовать, чем в прежних его композициях?

Вокруг Штрауса группируется в настоящее время целая плеяда молодых композиторов, не блещущих, правда, особыми талантами, но зато беззаветно преданных идее музыкального прогресса, которую они понимают только в смысле нагромождения все новых и новых технических ухищрений и усложнений в своих симфонических поэмах. Назову нескольких из них Гаузеггер («Барбаросса» и «Кузнец Виланд») Шейнпflug отчасти и Шиллингс о котором речь будет еще ниже, Бишоф («Пан») Характерной чертой нашего века является специализация, результат огромного развития техники в XIX столетии. Эта специализация проникла также и в область музыкального творчества Характерный пример – Рихард Штраус. Как ни интересны сами по себе его музыкальные драмы и его лирика, – наиболее сильно его талант все же проявляется в области симфонической поэмы. Другой гениальный музыкант нашего времени, Гуго Вольф, тоже пробовал свои силы и в музыкальной драме, и в симфонической поэме, и в области лирики, но значение его для музыкальной жизни современности всецело ограничивается его песнями, являющимися такими же шедеврами в области ли-

рики, как симфонические поэмы Штрауса в области оркестровой литературы. Вагнерианец чистой крови, Гуго Вольф, как бы унаследовал от своего учителя его способность находить в музыке конкретное выражение для каждой мысли, гармонично сочетать содержание поэтической речи с музыкой. В этом смысле Гуго Вольф может быть назван Вагнером современной лирики. Вольф так удивительно умел передавать все индивидуальные особенности тех поэтических произведений которые служили текстами для его песен, что временами кажется, будто каждая из них является результатом творчества другого художественного я. С одинаковой яркостью он умел передавать в своих песнях и сладкую опьяняющую романтику Мёгеске, и ясную глубину и величавый покой философских стихотворений Гете, и мрачную трагику сонетов Микель Анджело и драматизм итальянской песни, и тонкую гамму красок испанских романсов. Вместе с тем Гуго Вольф умел так чутко соединять свои песни в отдельные циклы по их авторам, что получалась цельная картина творчества поэта.

Гуго Вольф раскрыл перед современной публикой все очарование романтической поэзии Мёгиске, который до появления «Monckezyclus» Вольфа был очень мало популярен даже на своей родине. Любимое сравнение Вагнера, – что музыка – женское начало жизни, которое оплодотворяется мужским началом словом, – всецело подходит к характеру творчества Гуго Вольфа. В высших своих вдохновениях он

всецело растворяется в творчестве своего поэта. Этим вовсе не сказано, что его индивидуальность совершенно не проявляется на ряду с личностью тех поэтов, стихотворения которых он перелагал на музыку. Личный элемент в его творчестве ярко выражается в том что, сохраняя индивидуальность поэта, он извлекает из него те мотивы, которые больше всего отвечают его собственным настроениям. Это настоящий женственный тип творчества в современной музыке. Гуго Вольф писал свои прекрасные песни исключительно для пения в сопровождении рояля. Его аккомпанементы – исключительно красивые произведения современной рояльной литературы. Один из самых чутких поэтов рояля, он выделяется как тонкий знаток его инструментовки. В рояльном сопровождении песен Вольфа перед пианистом открывается такое богатство красок и оттенков, которое мы едва ли знали до него. Вольф на рояле умел воспроизвести решительно всю жизнь: и жуткое молчание смерти (в сонетах Микель Анджело), как и благоуханные мечты фиалки и мягкую игру скрипки, и резкие крики и шум. В какой-то особенно нежной полифонии сочетаются между собою отдельные музыкальные мотивы в песнях Вольфа. Это не грубая полифония оркестра, а гармоничное соединение настроений, вся красота и аромат которых пропадают при оркестровке Вольфовских песен. Сам Вольф не любил оркестра и не владел техникой сложной инструментовки. Его симфоническая поэма «Пентезилея» и опера «Коррегидор», законченная им неза-

долго до его трагической смерти, оставляют, несмотря на отдельные дивные страницы партитуры, тяжелое, скомканное впечатление.

III

Когда Господь разделил царство современной музыки у каждую часть отдал своему властелину, он область симфонической поэмы отдал Штраусу, область лирики Гуго Вольфу, область симфонии в руки Антона Брукнера. Созерцательное погружение в религиозный мир, непосредственное ощущение жизни природы, близость к стихийным началам в душе человека составляют те элементы, из которых слагается храм классической симфонии. Все мировоззрение Брукнера, его детски чистая вера, его близость к крестьянской жизни, к жизни непосредственного общения с природой, так гармонирует с тем идеальным содержанием на котором зиждется музыкальная форма симфонии, что Антон Брукнер никогда и не задумывался над иными возможностями музыкального творчества². Есть что то глубоко спокойное и возвышенно пророческое нечто бетховенское в музыке Брукнера. Даже проявления человеческих страстей и горестей приобретают в его передаче какой-то особый характер сверх-индивидуальной, стихийной мощи. И рядом с этим в душе Брукне-

² Кроме 9 симфоний, Брукнер написал очень мало несколько месс, реквием, две-три небольшие вещички для рояля и квинтет.

ра жило какое-то девственно-наивное начало, трогательное в своей чистоте и беспомощности.

Эти противоположения ясно выступают в главной и побочной теме первого аллегро почти каждой из его симфоний. Вторая основная сила, которая находит свое отражение в симфонии, близость к природе и чуткое понимание её жизни, также составляет счастливую особенность таланта Брукнера. С трогательной свежестью он рисует нам солнечное утро, таинственный шепот родного леса, свист ветра и жалобный плач дождевых по токов (IX симфония). Картины природы Брукнер передает совершенно объективно, он забывает и себя, и свои страдания и в глубоком созерцании находит полное успокоение от всех болей и горя жизни. В них живет своей жизнью отдельной жизнью каждый лепесток, каждая травинка каждый оттенок краски (адажио IV симф.). Прекрасно знает он жизнь простого, близкого к природе, австрийского крестьянина. Его скерцо говорят на чистейшем штирийском диалекте. В дни своей юности Брукнер принужден был жить на гроши, которые он получал за игру на свадьбах, на народных празднествах. Играл он с увлечением и это вы часто услышите в его скерцо, жизнерадостных, полных силы и движения, идеализованных народных танцах («a'G stampfer», как говорят на родине Брукнера). В адажио Брукнер подобно Шуману, дает наиболее глубокие вдохновения своего творчества. В них он всецело отдается своему религиозному воображению и рисует нам картины, напоми-

нающие поэзию средневековых мистиков. Брукнер проникнут церковной фантастикой, но он далек от её холодной догматики. Своего Бога он видит в живом сиянии лучей солнца, падающих сквозь цветные окна церкви на мануалы органа, за которым он сидел, в дивных каменных поэмах, какими представлялись ему готические церкви. В его адажио часто вливаются звуки глубоких горестей (напр в адджио VII симфонии), трагических сомнений Брукнер глубоко страдал в жизни, и были минуты, когда он добровольно хотел расстаться с ней.

Наиболее слабые части в его симфониях это их аллегро. Брукнер не умеет следовать за догматами чистой симфонической музыки. Он отдается своим мыслям, как бы не считаясь с архитектурной основой сонатной формы. Его аллегро носят всегда беспокойный, отрывочный характер. Здесь в этом стремлении расширить по своему традиционные формы симфонии сказалось то благоговейное преклонение, которое питал скромный народный учитель к музыкальному гению Вагнера, то живое начало современной жизни, которое ведет нас к конкретному выражению наших чувств в музыке. Брукнер хотел слить в новой симфонии во-едино мир интеллектуального созерцания Бетховена с переживаниями Вагнеровской музыкальной драмы и её завоеваниями в области гармонии и лейтмотивного контра пункта. Симфонии его остались грандиозными торсами каких то новых архитектурных построений в музыке. Инструментовка Брукнера

носит такой своеобразный характер и так связана с личными судьбами её автора, что для её понимания необходимо знакомство с его биографией. Всю свою жизнь Брукнер был органистом и насколько он любил орган, можно видеть из того, что в своем завещании он просил похоронить себя в монастыре, на таком месте, куда будут доноситься звуки большего органа. Поэтому вся полифония, богатейшая гармонизация и инструментовка возрожденной симфонии Брукнера, как справедливо замечает его биограф, д-р Граф, проникнуты не столько духом оркестра сколько особенностями игры на органе. «Не симфонист Брукнер, а скромный органист св. Флориана распределяет регистры оркестра, когда после чуть слышного пианиссимо высоких нот деревянных духовых инструментов вдруг сразу раскрываются все его шлюзы, или когда над мрачной бассовой педалью нежные голоса струнных или деревянных инструментов спускаются в оркестр с небесных высот или когда повторяется главная тема симфонии, сопровождаемая лишь отдельными фигурациями флейты» (Граф). Эти интересные уподобления могут быть отнесены всецело однако же, только к первому периоду творчества Брукнера. В последних своих симфониях он проявляет уже такое чуткое отношение к оркестровым краскам, что как инструментатор он может быть поставлен рядом с Листом, с музыкой которого у него, вообще, много общего. Глубокая серьезность музыки Брукнера мешает ей сразу проникнуть в широкие круги публики Брамс сказал когда то Брукнеру.

– «Вы величайший симфонист после Бетховена». Может быть, слова эти предрешают и тот тернистый путь, который суждено пройти симфониям Брукнера, пока они завоюют себе всеобщее признание?

Если вся жизнь Брукнера представляет собой цельную картину стремления слить идеальный пафос Бетховенской симфонии с конкретной выразительностью Вагнеровского искусства, то в композициях Регера, второго великого «абсолютного музыканта» наших дней нашло свое яркое воплощение то характерное движение наших дней, которое можно-бы назвать «ренессансом Баха». Года три тому назад наиболее распространенный немецкий музыкальный журнал «Die Musik» предпринял анкету среди самых выдающихся композиторов наших дней на тему. «Каково Ваше отношение к творчеству И. С. Баха и каково, по Вашему мнению, его влияние на современную музыку наших дней?» Ответы музыкантов самых разнообразных направлений носили трогательно единодушный характер. Общая мысль такова: «современный реализм в музыке грозит совершенно поглотить её идеальный элемент». Музыка все больше и больше теряет свой прежний возвышенный характер и потому возврат к миру музыкальных вдохновений Баха вновь раскрыл бы перед музыкой утерянный рай чистых религиозных умилений и мистического полета мысли. Из всех современных музыкантов Макс Регер глубже всего почувствовал в душе своей мистический голос последних правд жизни и естественно,

что он обратил глаза свои к миру Баховского искусства, этому наиболее законченному храму религиозной мысли в музыке. Но в характере Рegerа нет божественного покоя и созерцательности, которым живет творчество его учителя. Рeger человек волевых импульсов. Его тянет к чувственным радостям жизни. И вот в борьбе двух начал, эмоционального, полного экстазов, и идеального, воодушевленного исканием последней мировой истины, выковываются лучшие произведения Рegerа. Анатомический нож критики мог бы рассечь все тело его музыкального творчества на две части композиции законченные по своей форме, примыкающие по своему душевному содержанию к традиционным формам классической музыки. В этих вещах Рeger является чаще всего продолжателем стиля Брамса, беспечным рассказчиком наблюдений из народной жизни (несколько номеров «Aus meinem Tagebuch», его сонатины, отчасти и симфония, целый ряд мелких пьес для рояля и т. д.) академически спокойным музыкальным архитектором. Второй ряд его пьес это могучия поэмы, повествующая о борьбе между божественной и земной любовью в душе автора, о его страданиях и надеждах. Сюда раньше всего, нужно отнести его органную фантазию, его сонату для скрипки и рояля op. 72, его Dmoll'ный квартет, последнее трио (op. 99, если не ошибаюсь), его грандиозные вариации для рояля на темы Баха и Бетховена и целый ряд песен. В этих вещах Рeger далеко выходит за пределы установленных традицией композиторских норм, он ищет

новые формы, возможностей новых приемов музыкальной выразительности (в хроматике, в новой системе модуляций, в освобождении от тональности), и в них действительно находит свое выражение творческий дух нашего времени, открывающий музыке новые цели и новые художественные средства. Глубже всего душа Регера раскрывается перед нами в органных композициях. Тут Регер всецело примыкает к гениальным органным фантазиям Баха, расширяя однако органную технику и органную инструментовку до невероятного богатства и размеров. Симфоническая фантазия ор. 57 и большая фантазия и fuga на тему В-А-С-Н представляют собой очень значительное явление в новой истории музыки, на ряду с которым можно поставить лишь несколько из наиболее удачных вещей Босси, Гюильмана, этих корифеев современной органной литературы. На тему В-А-С-Н написан целый ряд фантазий и fug величайшими композиторами нашего века Шуманом, Листом и др. Достаточно сказать, что регеровская фантазия превосходит по силе своего вдохновения все то, что было написано на эту тему. Симфоническая фантазия и fuga ор. 57 написаны Регером под впечатлением Дантовского «Ада». Целое взбаламученное море модуляций и мрачных аккордов погружает нас в глубины отчаяния и страданий, и грандиозная fuga последней части производит впечатление гимна любви и небесного прощения. В его органных композициях выступает законченный облик их творца. Что-же касается его камерных композиций, то в них Ре-

гер во многом является еще совершенно загадочным талантом. На широкую публику они производят тяжелое впечатление какой то скучной тайнописи. Критика упрекает Регера в отсутствии мелодичности ясно понятых задач и стремлений. Действительно, Регер в своих камерных композициях весь в будущем. В лаборатории его творчества выковывается какой то новый камерный стиль, во многом непохожий на тот, в котором писали до сих пор камерную музыку. Он разрабатывает идею Вагнеровской бесконечной мелодии, его аллегро скорее напоминают собою мелодический речитатив, чем архитектурное целое. И наряду с этим Регер ищет для своего стиля и новой гармонизации построенной на широком использовании хроматических возможностей, новой модуляции, полной самых неожиданных и быстрых переходов, так сказать музыкальных парадоксов и неожиданностей. Это модуляционное остроумие, в котором большую роль играют энгармонизмы, особенно ярко сказывается в скрипичной сонате op. 72 и в его последнем трио C-dur'ная соната Регера также глубока по своему содержанию, как интересна с точки зрения чистой музыкальности. Это исповедь исстрадавшейся души, полной презрения к житейской пошлости и исполненной героической жажды борьбы и победы. Рядом с этим прекрасным произведением Регера можно поставить Dmoll'ный квартет, который, однако, в своей тонкой тематической работе и стройной архитектуре всецело примыкает к Брамсу. Особое место в творениях Регера занимают его

пьесы для рояля. Богатая полифония его звучного рояльного стиля нашла свое лучшее воплощение в вариациях. Они, пожалуй, являются наиболее ценными композициями Регера для рояля и могут быть смело поставлены рядом с симфоническими этюдами Шумана, вариациями «на тему Генделя» Брамса. Чрезвычайно сложный рисунок этих пьес проникнут такой глубокой сердечной теплотой и интересной душевной жизнью, что изумляешься, как старые схемы загораются новой жизнью в руках великого мастера. Но разве классические приемы Клингера не раскрывают перед современной графикой новых надежд и перспектив? Регер еще весь в будущем есть области музыки, в которых он не успел еще сказать своего слова. Он родился в 1873 году. Его годы позволяют нам ждать от его музыки новых и неожиданных открытий.

Штраус, Вольф, Брукнер, Регер – это тот глубоко ценный вклад, который немцы внесли в духовную культуру наших дней. Но в симфонической и камерной музыке только одна сторона музыкального творчества. Творчество симфонистов – это творчество аристократов, обращающихся исключительно к избранным, музыкально развитым слушателям. Композитор симфонист менее связан в своих вдохновениях мыслью о публике, ибо он обращается исключительно к внутреннему миру слушателя, к его воспоминаниям о наиболее глубоких переживаниях жизни. И в области «аристократической» музыки немцы, действительно, дали пре-

красные, гармоничные творения. Но, как плоска и бесцветна немецкая музыка, там, где она обращается непосредственно к народу, когда она пытается сделаться выразительницей его мечтаний, когда она становится демократичной. Этот антипатичный тон современной немецкой оперной музыки не искупается даже такими интересными талантами, как Пфицнер, Шиллингс, Вольф Феррари и Д'Альбер. И как в общественной жизни немецкая интеллигенция живет теперь только воспоминаниями о яркой эпохе «весны народов», так и в области музыкальной драмы единственным живым элементом являются теперь постановки музыкальных драм Вагнера.