

Евгений Браудо

Неделя Рихарда Штрауса в Мюнхене



Евгений Максимович Браудо

Неделя Рихарда

Штрауса в Мюнхене

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9013756

Аннотация

«В атмосфере практичности и самохвальства, которые густым туманом окутали современную Германию, искажаются до неузнаваемости благороднейшие идеи, рожденные творческим гением нации. Светлая, прекрасная мысль создать к тому времени, когда в Германию стекается огромная толпа иностранцев, циклы образцовых художественных драматических и музыкальных постановок, очень быстро стала приспособляться строителями подобного рода художественных предприятий к растущему Fremdenverkehr и наиболее полной эксплуатации имеющихся на лицо артистических сил...»

Евгений Браудо Неделя Рихарда Штрауса в Мюнхене

Неделя Рихарда Штрауса в Мюнхене (1910 г.)

1

В атмосфере практичности и самохвальства, которые густым туманом окутали современную Германию, искажаются до неузнаваемости благороднейшие идеи, рожденные творческим гением нации. Светлая, прекрасная мысль создать к тому времени, когда в Германию стекается огромная толпа иностранцев, циклы образцовых художественных драматических и музыкальных постановок, очень быстро стала приспособляться устроителями подобного рода художественных предприятий к растущему *Fremdenverkehr* и наиболее полной эксплуатации имеющихся на лицо артистических сил. Часто эти небрежные, вследствие усталости дирижеров и певцов, фест-шпили могут свидетельствовать меньше о благоговейном отношении к чествованию великих музыкантов, чем о желании руководителей дела получить с иностранцев тройную плату за билеты на спектакли, вы чем от рядовых представлений зимой не отличающихся. По-видимому и мюнхенцы, устраивая неделю Штрауса, руководились

¹ «Аполлон», № 1, 1911

подобными дедовыми соображениями. Неизящная реклама, наскоро сколоченная Fest Halle, в которой происходили концерты (под аккомпанемент свистков паровозов и торжественных возгласов военного оркестра из близ лежащего ресторана), неприятная обстановка фойэ, где, вместе с партитурой Электры, на поклонение многочисленных почитателей Штрауса была выставлена и партитура Walzertraum'a, и рядом с превосходными полотнами Ремуара, Монэ, Стейнлена были вывешены для продажи, совершенно не идущие к ним, картины Грюцнера, Каульбаха, Пуца – все это раздражало и создавало в душе совсем не праздничное настроение.

Но, помимо этой пошлости, неделя Штрауса, несомненно, является крупным художественным событием в жизни Германии. Ибо можно относиться к Штраусу, как угодно, находить невыносимым для уха его полифонические и гармонические резкости, но нельзя отрицать, что его произведения волнуют не только узкий круг музыкантов (их то меньше всего можно было встретить на фест-шпилях), а широкую массу интеллигенции, для которой Штраус одна из больших культурных сил. И настроение вдумчивого внимания и энтузиазма, создавшееся во время фест-шпилей, показало, что чествование Штрауса, может быть задуманное и не без мысли о наживе, явилось выражением искренней потребности нескольких тысяч людей, съехавшихся в Мюнхен из разных концов Германии и заграницы, из желания увидеть во весь рост своего Штрауса, сознательно отнести к его твор-

честву, полную картину которого и дала Мюнхенская неделя.

Данная устройством этой «Fest Woche» возможность прослушать целиком всего Штрауса, несла в себе один не малый соблазн. Сопоставление в биографической последовательности всего, что написал до сегодняшнего дня Рихард Штраус, соединяет все пестрые нити его творчества в одну, против ожидания, несложную ткань, рассмотрение которой невольно толкает на какие-то упрощенные формулировки. И если Норны, определяющие ход музыкального развития Штрауса, еще продолжают плести свою таинственную нить, а потому преждевременно подводить итоги творчества такого, исполненного кипучей деятельности, художника, то все-же трудно победить в себе искушение сделать некоторые обобщения, касающиеся его композиторской техники: без понимания её не легко разобраться в особенностях современной немецкой школы вообще.

Как композитора, Штрауса раньше всего отличает та чисто музыкальная чуткость, с какой он умеет находить формы даже для самых сложных поэтических мотивов. Но, конечно, речь идет не о традиционных формах абсолютной музыки, к которой Штраус не возвращался более, после своей юношеской симфонии «Aus Italien» (1887 г.); я говорю о живом многообразии форм, заново создаваемых каждый раз новой поэтической программой, вместо одной, заранее установленной. В этой области Штраус является последователем Листа

– как это ни парадоксально – сильнейшего противника Вагнера. В произведениях Штрауса музыка достигает такой высокой напряженности, что говорит совершенно определенным языком, не допускающим даже различных толкований, и эту именно особенность новой музыки, подчеркивал Р. Вагнер в своем разборе симфонических поэм Листа. Не прибегая к помощи слова, такая музыка больше не комментирует, не дополняет его, а сама как бы становится живой человеческой речью, ибо кто не ощущал желания подобрать слова к той или иной характерной теме Штрауса? Но вместе с тем существует глубокое, принципиальное различие между симфоническими поэмами Штрауса и Листа. Я назвал бы Листовскую поэму «аполлиническим», Штраусовскую – «дионисическим» типом современной симфонической поэмы. Объективное искусство Листа, простое и ясное в своих поэтических концепциях, с преобладанием гомофонического стиля, все проникнуто внутренней симметрией; анализируя его поэмы, мы смогли бы открыть в их тектонике формально определенное соотношение элементов. Штраусовская же музыка строится на свободных ритмических мотивах, которые выступают совершенно индивидуально, как существа, одаренные свободной волей. У Штрауса программа не является чем-то заимствованным, извне определяющим построение музыкальной поэмы, как в произведениях Листа, а результатом интимнейших переживаний «внутреннего человека», для которого явления внешнего мира суть только симво-

лы. Искусство Штрауса чисто индивидуалистическое, субъективное искусство бога Диониса. Взаимодействие характернейших, сразу врезающихся в память мотивов, их изменение и развитие, обуславливаемые исключительно внутренним ходом событий в его поэмах, и то значение, которое Штраус придает развитию каждой отдельной линии оркестра, создают своеобразный, непонятный для музыкантов, привыкших мыслить догматически, характер штраусовской полифонии. В ней есть нечто, что как бы роднит его поэмы с творениями И.С. Баха, не только в силу основного принципа разложения мелодий на мелкие части, из которых создается потом музыкальное целое, но благодаря умению Штрауса из мельчайших частиц мотивов создавать оркестровые картины. Поэтому мне кажутся совершенно правильными слова автора одной из английских брошюр о Штраусе, что «гораздо легче установить связь между музыкой Баха и Штрауса, чем найти какого-либо современного композитора, с которым его связывала бы родственная близость». Эта необычность полифоний Штрауса требует от слушателя напряженного внимания очень чуткого музыкального слуха, и трудно непривычному уху разобраться в его оркестре. Необходимость отделить друг от друга параллельные линии партитуры, сохраняя индивидуальные особенности каждого голоса, заставляют Штрауса везде подчеркивать, дифференцировать свою инструментовку. правда, когда смотришь на партитуру Штрауса, особенно его последних произведений, то

испытываешь от всей этой мозаики черных линий и точек настоящее головокружение. Но во всем этом вихре звуков нет ни одного пустого оркестрового эффекта. Для Штрауса каждый отдельный инструмент является живой индивидуальностью, актером большой симфонической драмы. В этой драме нет второстепенных персонажей; все участвующие в ней лица подчинены одной общей поэтической концепции. Они то выступают отдельно (иногда даже в виде концертирующих инструментов), то играют свою роль в многоголосной массе... Все эти богатейшие средства инструментовки Штрауса необходимы ему, чтобы с полной определенностью передать в звуках поэтическую программу. Было бы нелепо нападать на Штрауса только за то, что он пользуется таким сложным техническим аппаратом. Спор должен вестись лишь на тему, действительно необходим ли он Штраусу для выражения основных своих замыслов.

Для меня лично все это внутреннее соответствие между формой и содержанием Штраусовской музыки, раскрылось тогда, когда я услышал впервые его симфонические поэмы под управлением самого автора. Из всех современных виртуозов-дирижеров Рихард Штраус не только один из утонченнейших художников в передаче оттенков и ритмического разнообразия, но и человек большего поэтического вдохновения. Штраус умеет отыскивать скрытую бесконечную мелодию, связывая между собой отдельные такты поэмы, создавать одну непрерывную линию, одно архитектурное

целое. Вместо путаницы мелких мотивов и тем, перед слушателями раскрывается стройное единство поэтической программы. Наряду с этим умением действовать на интеллектуальную эмоцию слушателей, Штраус-дирижер обладает удивительным чутьем красок, способностью комбинировать их так, что в его исполнении сглаживается, до известной степени, конечно, та неприятная грубость и резкость во взаимоотношении отдельных красочных тонов, которые так часто и совершенно справедливо, ставят ему в укор, как композитору. Несколько грубая и подчеркнуто-реалистическая трактовка оркестра, свойственная Штраусу дирижеру, вполне соответствует характеру колорита его симфонических поэм, столь непохожих на творения современных французских импрессионистов, с их деликатнейшей «лирикой краски»; в его исполнении музыка этих поэм действительно проникает во все разветвления наших чувствований.

Во время фест-концертов, Штраус дирижировал оркестром Венской филармонии, сравнительно небольшим, но, кажется, одним из лучших в Европе по личному составу. И нельзя не отметить, что приглашением этого оркестра (что стоило больше 25.000 марок) дирекция выставки устраивавшая неделю Штрауса, доказала, что ей дороги были не только материальные итоги празднеств...

Программа Fest-Woche была составлена со вкусом. Все наиболее значительные произведения Штрауса были равномерно распределены на 3 симфонических, 2 утренних

концерта, в интимном художественном театре, и 3 торжественных представления в Prinzregenten-Theater (Feuersnot, Salome, Electra и «Жизнь героя», исполненная после постановки Feuersnot, под управлением Моттля). Не обременяя слишком слушателей, программы давали полную картину развития творчества Штрауса – от его первых opus'ов, камерных вещей, которые теперь уже редко можно услышать с концертной эстрады. Все эти «parerga и paralipomena» Штрауса, вполне достойные, однако, быть включенными в его полное собрание сочинений, дают не только ясную картину художественного развития Штрауса, но и довольно верную историю новонемецкой школы.

Юный Штраус начал с подражания Мендельсону, Шуману и их школам (рояльный квартет op. 13, серенада op. 7 для духовых инструментов, бурлеска для рояля и оркестра, великолепно исполненная Бакгаузоэи, не в меру слащавая соната op. 18 для скрипки и рояля в законченной передаче самого автора и проф. А. росе). Все эти композиции написаны очень уверенно по технике и неудивительно, что Штраус, достигший уже в 19–20 лет виртуозности в лире звучащими формами, впоследствии так легко разрешал сложнейшие задачи в этой области, наприм., в Дон-Кихоте, Тилль Эйленшпигеле или Доместике, несмотря на то, что композиции первого периода относятся к этим позднейшим его произведениям, как простые формы романского стиля к вычурным линиям рококо. При дальнейшем развитии в музы-

кальное творчество Штрауса вплетаются мотивы Листа (романсы ор. 10 – Тилли Кунен) и Брамса («Ans Italien»), знакомству с которым он обязан Гансу ф. – Бюлову, его учителю и другу. «Aus Italien» и Es dur'ная соната для скрипки ор. 18 – последние произведения Штрауса первого периода, когда он еще без всяких колебаний шел по дорог, проложенной Мендельсоном, Шуманом и Брамсом. Со следующего опуса 20-го – «Дон-Жуана», его композиции носят уже свой, ярко определенный, Штраусовский характер новой симфонической поэмы, которая, в свою очередь, легла в основу всей новой школы немецкой музыки. Но привлекательная, как «Italienische Reise» Гете в кругу его позднейших творений, итальянская симфония Штрауса (почти неизвестная у нас) будет всегда, благодаря своим свежим краскам, своей мягкой звучности и замечательной целесообразности инструментовки, слушаться с удовольствием, на ряду с более значительными, и по форме, и по содержанию, симфоническими поэмами его последнего периода. Все эти поэмы («Дон-Жуан» – ор. 20, «Макбет» – ор. 23, «Смерть и просветление» – ор. 24, «Тиль Эйлешпигель» – ор. 28, «Заратустра» – ор. 30, «Дон-Кихот» – ор. 35, «Жизнь героя» – ор. 40, симфония Доместика – ор. 53) настолько знакомы всем любителям музыки, что я могу не останавливаться на каждой из них в отдельности. Взятые в целом, они охватывают, в известных пределах, круг идей, разрабатываемых всей современной немецкой музыкой. И это обеспечивает за Штраусом

место на одной из первых страниц будущей истории современной музыки. Однако, все же приходится предположить, что интерес к музыке Штрауса грядущих поколений навряд ли будет иным, чем чисто литературным, т. е. не непосредственным. Исчерпав интересующие его литературные темы, Штраус утратил вместе с тем и живой источник своего вдохновения и возвращение к формам симфонии, в «Доместике», знаменует собой как бы упокоевание на лоне дюжинного филистерства, отказ от борьбы за новые достижения в области симфонической поэмы. Как ни предан Штраус новой мысли, новому искусству, ему все же недостает того главного, что отличало гениев, все равно в какой области искусства они работали, – того элементарного чувства искания вечной правды, которое одно только и двигало вперед человечество. И музыка, это более «глубокое откровение, чем наука и религия», непосредственное всего передает нам томление об эмоциональном восприятии сверхличного начала жизни, которое охватило ныне все чуткия сердца. Но Штраус не знает её высших экстазов, и потому вечной ценности его нормы, даже по сравнению с поэмами Скрябина, не имеют. Проблема Штрауса сведется, в конце концов, в историческом рассмотрении лишь к «ein Musikanten-Problem»...

Эта неспособность Штрауса проникать в скрытые глубины человеческой души, сознание, что он не есть человек новых чувств, вернее нового чувства, особенно сильно обнаруживается в его обеих музыкальных драмах, исполнение ко-

торых (под управлением Моттля и самого Штрауса – вместо заболевшего Э. ф. – Шуха, лучшего Штраусовского дирижера) являлось одним из самых торжественных моментов всего празднества. По «Feuersnot» мы знаем, что Штраус считает себя единственным преемником Вагнера. Действительно, он усвоил себе все приемы техники Вагнеровской музыкальной драмы и искусные сети лейт-мотивов, очень смелые моменты характеристик соединяются у Штрауса в одно, еще гораздо более сложное, целое, чем у его учителя. В этом смысле «Саломея», например, представляет высшую точку современной музыкально-драматической техники: тут использованы решительно все возможности психологических догадок; которые дает мастерски сжатый в своей драматической концепции текст Уайльда. Разверните любой «Führer» к музыкальным драмам Штрауса и вы найдете, что чуть ли не каждая внятная фраза текста комментируется у него соответствующим оркестральным жестом. А между тем музыка, которая, казалось-бы, следует за каждым отдельным словом текста, не сливается с ним органически. Текст драмы служит для Штрауса чем то вроде программы для его, в основе своей, только изобразительной музыки. Оркестр Штрауса, в сущности говоря, не передает того главного, что составляет основную движущую силу драмы, чувства *in statu nascendi*, а композитор извлекает из текста лишь отдельные картины, которые сменяются в его музыке так же быстро, как декорации на вращающейся сцене. Поэтому слушателю все вре-

мя приходится раздваивать свое внимание, воспринимая отдельно и текст, и музыку, какой то мираж фантастических картин, построенных на мелких мотивах, окутывающих слово, но не имеющих самих по себе психологического значения. Музыкальная драма Штрауса, как бы дальнейшее развитие его симфонических норм, перенесенных в подземный оркестр театра, и потому его музыка по существу своему старается отделиться от текста и носит совершенно анти-вагнеровский характер. Не слова, не рассудочный элемент воспроизводил в своей музыке Вагнер, нет, музыка его выражала то, что кроется за этими словами, витает над ними. Органическое единение слова, музыки и жеста возможно только в высшем подъеме чувства, когда оно приобретает элементарную силу, ибо в человеческой душе они связаны между собой неразрывно. Решительно все возможности, даваемые современной техникой инструментовки (вплоть до применения новых инструментов, например, геклефона, нечто вроде басс-гобоя) были использованы Штраусом, чтобы дать ослепительный, по богатству и яркости, декоративно-оркестральный фон для Уайльдовской драмы. И в ней не затерялся ни один оттенок утонченнейшего, по своим краскам, поэтического языка Уайльда, ни один характерный звук психологических деталей его драмы, вся бесцельная красота его эпитетов, запечатлелись на страницах партитуры «Саломеи». Жуткое обаяние лунной ночи, составляющее основной тон музыкальной картины, так же поэтично передано, как образ

принцессы, «бледной, подобно отражению белой розы в серебряном зеркале», блеск её глаз из янтаря, скрытых за тонкой кисеей так же, как тяжелый жест Ирода с глазами василиска. Рядом со сценой спора фарисеев, нечто вроде оркестрового скерцо, написанного необычайно смело в смысле полифонии (с характернейшими скачками в деревянных духовых, которые как будто стараются перекричать друг друга на высоких нотах), полное ужаса тремоло, со страшными стонущими звуками контрабасов, когда палач опускается в цистерну... В момент, когда Саломея страстно требует головы Иоканаана, мы вдруг явственно слышим в оркестре слабый звук, издаваемый серебряным блюдом, на которое будет положена голова пророка... Но вся пленительная красота Штраусовской партитуры только в её изобразительных моментах, те же партии его музыкальной драмы, в которых он задается целью писать «gemütvol» удручают своей, ничем не смягченной, тривиальностью. Постановка Саломеи в Prinzregenten-Theater закончилась шумной овацией по адресу автора, который сам дирижировал. Для исполнения роли Саломеи была приглашена одна из наиболее выдающихся по талантности исполнения этой роли – Эдит Валькер, которая старалась возможно утонченнее и разнообразнее провести свою трудную роль. Остальные исполнители ни в чем не отступали от указаний режиссера, г. Вирка, поставившего драму со вкусом, только несколько однообразно по декорациям и костюмам.

С нетерпением большинство участников Fest-Woche ждало постановки «Электры», которой многим из них, в том числе и мне, не приходилось еще видеть на сцене. Но всем нам музыкальная трагедия принесла некоторое разочарование. «Электра» решительно ни в чем не представляет собой шага вперед в музыкально-драматическом творчестве Штрауса, скорее наоборот. Условно суровый колорит оркестра скоро утомляет и интерес этого последнего творения Штрауса лежит скорее в области полигармонических и полифонических сочетаний, чем в новых приемах оркестровки. Сама фигура Электры, в которой сосредоточиваются, как в фокусе, все лучи, освещающие душевные переживания действующих лиц трагедии, не удалась Штраусу. Мне кажется, что музыкальную проблему воплощения этой Изольды ненависти и гнева можно разрешить только в духе законченной музыкальной драмы Вагнера, его поэмы любви и смерти. Но для этого Штраусу, прежде всего, не достает умения пользоваться эмоциональными элементами женского голоса, этого лучшего вещателя человеческих чувств. Мотивный материал трагедии, даже по сравнению с «Саломеей», скуден. Зато довольно много места в партитуре отведено мейерберовщине, эффектной, пошлой мелодике, раздражающей слух, хотя в этом противополжении эффектного Штрауса Штраусу настоящему, смелому, интересному, чувствуется какой-то непонятный, но серьезно обдуманый план, напряжение большой воли. Оркестр «Электры», несмотря на отдельные

подъемы, не дает того трагического нарастания, которым горит весь текст Гофмансталя: как композитору, Штраусу не достает глубины, чтобы создать музыкальную трагедию, передать в звуках её бесконечную мелодию. Интереснее «Саломей» «Электра» только в одном отношении, в чрезвычайном усложнении тональных комбинаций. Гармонические кляксы, музыкальные гордые узлы из трех тональностей, сплетенных воедино, встречаются чуть ли не в каждом монологе партитуры и при чтении клавира-аусцуга они могут привести в отчаяние даже самого свободомыслящего музыканта. Но в оркестре Штрауса все невозможное делается возможным, и те линии музыки, которые в условной передаче рояля кажутся между собой спутанными, в исполнении оркестра, в его красках, легко воспринимаются ухом одновременно. Исполнители главных ролей – Электра (г-жа Фассбендер, очень яркая по своей драматической игре актриса), Хризотемис (Г-жа Мод Фай), Клитемнестра (Г-жа Прейссе) и г. Бендер-Орест (интересно, что Штраус поручил басу именно эту роль представителя крестьянства, земли в трагедии Софокла), безуспешно боролись с оркестром, гораздо более громоздким, чем в «Саломее», который заглушал их пение волной крикливых, свистящих, шипящих, резких звуков, симфонией ненависти и жажды мщения. Дирижировал Моттль с редким увлечением, вызвавшим даже слезы на глазах автора, присутствовавшего в театре.