

Кшеник Эрнст

13.02.00
39

МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСПОВЕДЬ СЫНА ВЕКА

Фестиваль к 100-летию Эрнста Кшенека

Три дня подряд, с 13 по 15 ноября, в московской «Геликон-опере» проходил фестиваль, целиком посвященный австрийскому композитору Эрнсту Кшенеку (1900-1991), фигуре полуполюгендарной, ныне почти забытой, но показательной для музыкальной культуры уходящего столетия в очень многих отношениях. В течение трех вечеров звучали камерные произведения, написанные Кшенеком в 1921-1958 гг., — от маленьких пьесок для кларнета соло до целой камерной оперы «Цена доверия», поставленной главным режиссером «Геликон-оперы» Дмитрием Бертманом.

Ровесник века, проживший долгую жизнь в музыке Европы и США, Кшенек был одним из необычайно примерных и послушных «сыновей века», следовавших за всеми его судьбоносными поворотами в политике и культуре, трудолюбивых и приятных родителю во всех отношениях. И потому, быть может, оказался почти забытым на закате породившего его столетия. Да и в эпоху самой громкой славы Кшенека, в 20-е гг., не все было так радужно. Пожалуй, никто лучше самого Кшенека не сказал о своем месте в музыке XX века. Композитор как-то поделился с одним из своих интервьюеров, что ему следовало бы взять псевдоним «...unter den wichtigsten zu nennen» («...назвать среди важнейших»). Рассеивая недоумение вопрошающего, он со свойственным ему остроумием заметил, что когда перечисляют имена самых значительных композиторов его эпохи — Шенберга, Хиндемита, Стравинского, Онеггера, Мийо, то до его фамилии обычно не доходят, а тут же завершают список «важнейших представителей» упомянутой фразой. Это горькая правда в устах Кшенека. Платой за сумасшедший успех «джазовой оперы» «Джонни наигрывает» (1927) стали зависть и обвинения — политические (джаз — неарийское, вырождающееся искусство) и эстетические (уступка вкусам бюргеров, буржуа и прочих обывателей Европы и России). А после этого — мучительное осознание того, что, кроме как «быть приятным во всех отношениях» публике, композитору нужно что-то еще; бегство из родной Австрии в США от фашистской диктатуры и — от себя; скитания по миру,

обозначенному на глобусе, и по необычайно расширившемуся в ту эпоху универсуму музыкальных выразительных средств, более 240 сочинений, среди них только опер — 24 (!), и — результат: никогда, никогда — не быть названным по имени среди блистательных «épifants terribles» XX века, провозвестников и представителей новой эры европейской музыки.

Тем не менее то, что Кшенек удостоился в России монографического фестиваля, знаменательно. Более семидесяти лет назад, в «вегетарианские времена», Кшенека много и участливо играли Юдина, Малько, Самосуд; в сезон 1928-1929 гг. Ленинград стал свидетелем постановок двух (!) его опер — «Джонни» и «Прыжок через тень». Именно под влиянием этих постановок молодой Шостакович (впитавший из австрийской музыки в первую очередь уникальный опыт малеровского симфонизма) вдохновился эксцентрикой и новаторством еще одного австрийского композитора. Под влиянием Кшенека Шостакович переосмысливает в духе авангардного оперного театра (в основном по образу и подобию «Прыжка») гоголевский «горький смех» в своей опере «Нос» (1930). В симфоническом творчестве Шостаковича и Кшенека также обнаруживается подчас поразительное сходство.

Теперь, после долгого забвения, музыка Эрнста Кшенека звучит в России снова. Бытовавшая в кругах музыкантов и особо эрудированных слушателей легенда о Кшенеке — авторе «Джонни», якобы соединившем джаз и декафонное письмо (что не совсем верно, мягко говоря), не выдержала испытания реально звучавшей музыкой. Более того, «джазовый» Кшенек остался вне рамок фестивальной программы (на наш взгляд, напрасно: если уж давать ретроспективу, то всех стилистических исканий). Не услышали мы и самых поздних сочинений Кшенека 60-80-х.

Однако нам была представлена панорама самой разнообразной фортепьянной музыки (в том числе и любимая Юдиной Третья соната, 1943, США) в исполнении Михаила Дубова, Моники Хаба и Элеоноры Теплухиной; между задорно-эклектичной Второй сонатой (1928) и подтянутой, суровой, как бы «затемненной»

Третьей — Атлантический океан, годы европейской катастрофы, осознания в музыке иных составляющих, нежели внешние приметы стиля.

Песни из двух больших вокальных циклов на слова самого автора — «Книга путешествий по австрийским Альпам» и «Песни прошлых лет» (дуэты Светлана Российская — Юрий Полубеков, Людмила Коржавина — Элеонора Теплухина), написанные в 1929 и 1931 гг., открывают нам Кшенека-стихотворца. Тексты композитора предполагают в качестве исходного образца, судя по всему, Рильке (которого Кшенек знал лично), но стихами не являются: это именно *поэтические тексты*, созданные композитором для своей музыки. Примеров тому масса: от вагнеровских либретто, сочиненных самим композитором, до романсов Чайковского на собственные слова. В XX веке — случай редкий, при достаточно высоком качестве поэзии (с Рильке, однако, несравнимым).

Неплохо звучал «TWINS-квартет», сыгравший Третий квартет Кшенека (1923) — сочинение местами конструктивистски агрессивное, местами полное мрачного философствования в духе Роберта Музиля, самого близкого к Эрнсту Кшенеку писателя. Прорывающиеся то там, то здесь конфетные, жеманные мотивы мещанской вальсовой «музыки без свойств» только усугубляют атмосферу творимого на сцене четырьмя музыкантами романа абсурда.

Оперная постановка, «гвоздь программы» этих трех вечеров, смотрелась, по правде, странновато. Кшенек написал свою камерную оперу «Цена доверия» в 1945 г. в США на собственное английское либретто в духе салонных драм О.Уайльда или Н.Кауарда, поместив действующих лиц в условную атмосферу Лондона эпохи заката викторианства. Четыре певца и фортепьяно, изначально кшенековский состав, позволил поставить эту оперу в рамках фестивальной программы. Однако музыкальный язык, крайне сложный для восприятия рядовым слушателем в течение без малого часа, требующий немалых затрат и от певцов, и от концертмейстера, не слишком вязался и с незатейливым, ироничным сюжетом, и с неприменной для «Геликона» эстетикой «стеба».

Шорох бумаги, которой по замыслу сценариста целиком была устлана сцена, только отвлекал тех, кому хотелось прислушаться к Кшенеку повнимательнее. Отчасти приближало слушателей к восприятию спектакля то обстоятельство, что либретто было переведено на русский язык (А.Дорман) — так же, как и в ленинградских постановках Кшенека 20-х гг., вопреки современной традиции неприкосновенности языка оперного оригинала. Таким образом акцент смещался с собственно музыки на театральное действие, и это отчасти компенсировало закономерное недоумение слушателей, не желавших продираться сквозь диссонансы и изощренную ритмику двенадцатитонового письма Кшенека. В результате каждый сидящий в зале, вероятно, получил от постановки то, что желал и, главное, мог.

Музыка Кшенека, заново открытая не только в России, но и открываемая во всем мире, — это, однако, лишь малая часть того наследия, которое нам оставляет XX век. Неизвестно, сколько в нем таится еще таких же «странным образом» забытых фигур. А ведь без их присутствия в культуре очень многие из тех, о ком помнят, могли бы этой памяти и не удостоиться. Такого рода фестивали — проявление творческой честности наследников этой великой эпохи, и тем более отрадно, что Москва не отстает от европейских столиц в своем стремлении хотя бы отчасти видеть эту эпоху не вширь, а вглубь.

ФЕДОР СОФРОНОВ

Москва

Жан Давид поет и читает
«Песнь Песней»
на фоне живописи
Алексея Оболенского

Théâtre du Garde-Chasse

19 декабря в 20.45



Адрес:

181 bis,
rue de Paris
93260 Les Lilas

M^e Mairie des Lilas

tél. 01.43.60.41.89

Российская музыка - Париж - 2000 - 7-13 дек. - с. 16