

Наталья Фролова (Жировова)

Шуберт Кренека¹

Двадцатого июня 1986 года Эрнст Кренека (1900 – 1991) заканчивает свое исследование «*Franz Schubert – Ein Porträt*». Книга была издана в 1990 году к юбилею композитора. Исследование о Шуберте, написанное в конце XX века известным западным композитором, не переведено на русский язык, и, следовательно, в России малоизвестно.

Книга о Шуберте несомненно представляет двойной интерес: как материал для изучения творческого наследия и собственно личности Шуберта, его значения в истории музыки, так и в качестве документа творчества и мировоззрения самого Эрнста Кренека. Задачей настоящего очерка является попытка охарактеризовать труд Кренека и выявить причины появления такого исследования.

Как известно, творческий путь Кренека – это весьма гибкий, подвижный процесс, каждый период – это освоение новых средств, новой техники, стиля. Для искусства XX века в этом нет ничего удивительного: Рихард Штраус, Игорь Стравинский и многие другие не могли не меняться постоянно в эпоху, когда события, открытия, новые веяния, направления следовали друг за другом в стремительном, неуклонно ускоряющемся темпе.

В переписке с Т. Адорно Кренека называет свой стиль «импровизационным». Техника является для него средством воплощения содержания. Кренека не призывает в каждом сочинении создавать новые технические средства, но считает, что они должны всякий раз дифференцироваться в зависимости от поставленной задачи. Следует отметить, что подобный взгляд на «технику как средство для воплощения содержания» очень близок позиции Рихарда Штрауса: «Я всегда стремлюсь только к такому стилю, который больше всего подходит к внутренней сущности произведения. По

¹ В России с двадцатых годов XX века сложилась традиция произнесения и, соответственно, публикаций фамилии этого известного композитора в первоначальной чешской транскрипции «Кшенек». Но в 30-е годы, когда Кренека эмигрировал в Америку, он официально изменил написание и произнесение своей фамилии. С тех пор во всем мире он известен как Эрнст Кренека. Автор данного очерка придерживается именно этой транскрипции.

моему убеждению, каждое произведение должно быть написано другим творческим почерком и должно быть облечено в одежду, сшитую специально для него...»²

Периодизация творчества Кренека в исследованиях западных музыковедов представляет собой достаточно пеструю картину, где в названиях периодов перемешиваются, взаимозаменяются понятия стиля, направления и техники. Считается, что ранние сочинения Кренека написаны в позднеромантическом стиле с элементами импрессионизма, унаследованного от учителя Франца Шрекера. Затем следует период экспрессионизма, которого не избежал практически никто из австро-немецких художников. Следующий период называют неоклассическим — как результат увлечения творчеством Игоря Стравинского и французской «группы шести». Вслед за ними обычно перечисляют додекафонный, серийный периоды и последние электронные опусы.

Столь подробное погружение в особенности стиля и периодизацию творчества Эрнста Кренека необходимо здесь, чтобы еще раз подчеркнуть: книга о Шуберте была написана в 1986 году, в поздний период творчества, когда Кренека было, казалось бы, весьма далеко от Шуберта. Возникает резонный вопрос: чем вызвано это обращение к творчеству знаменитого венского романтика? Интересно, что автор сам задает себе этот вопрос в начале книги: «То, что я задумал в 1986 году “Портрет Шуберта”, может вызвать некоторое удивление, так как дата не указывает на какой-либо юбилей»³.

Наверное, более естественным было бы, если бы эта работа Кренека возникла в 20-е – 30-е годы, в неоромантический период творчества, когда композитор пришел к убеждению, что его музыка должна стать более доступной. Об этом периоде много пишут исследователи творчества Кренека⁴.

В книге «*Franz Schubert – Ein Porträt*» Кренека подробно рассказывает, как и благодаря кому он открывал для себя творчество своего знаменитого предшественника. Но он не отвечает на свой собственный вопрос, и не говорит ни слова о влиянии Шуберта на свое творчество (особенно неоклассического периода).

Ситуация проясняется благодаря историческому экскурсу. В монографии Джона Стюарта⁵ мы находим рассказ о выступлении Кренека на Шубертовском Конгрессе в Вене в ноябре 1928 года. Импульсом для Кренека послужил доклад Роберта Лаха, старшего преподавателя Венского университета, который в своем исследовании под названием «Шуберт и народная песня» раскритиковал творчество Шуберта, представил его «непрофессиональным»⁶, даже «неряшливым»⁷. Он считал Шуберта необразованным любителем, и в подтверждение этих заявлений ссылался именно на те особенности шубертовской музыки, которыми Кренека восхищались. Кренека обучался у Лаха осенью 1919 и считал его шарлатаном⁸. Он выступил с работой под названием «Шуберт и мы», в которой доказал шубертовскую оригинальность и мастерство. Его речь была хорошо принята большинством присутствующих.

² Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961. С. 165.

³ *Krenek Ernst. Franz Schubert – Ein Porträt. Wien, 1990. S. 5.*

⁴ См.: Ernst Krenek. // *The New Groves Dictionary. P. 1527; Zenck C.M. Ernst Krenek // Musica, 1980, Heft 2. S. 121; Knessl L. Ernst Krenek. Eine Studie. Wien, 1967. S. 37; Stewart J.L. Ernst Krenek. The man and his music. Berkely etc., cop. 1991. P. 100.*

⁵ *Stewart J.L. Ernst Krenek. The man and his music. Berkely etc., cop. 1991. P. 103.*

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Вероятнее всего, этот конфликт на Шубертовском Конгрессе только усилил интерес Кренека к творчеству Шуберта. Поэтому неудивительно, что через много лет композитор вернулся к этой теме.

Шубертовский Конгресс в Вене в 1928 году (приуроченный к столетию со дня смерти знаменитого композитора) — знаменательное событие. Новоевропейскому культурному сознанию свойственно оборачиваться назад, к достижениям прошлого, чтобы, обогатившись опытом и новыми открытиями, попытаться по-новому взглянуть на прошлое и понять его. Шубертовский Конгресс — ни что иное как попытка профессиональных музыкантов XX века осмыслить и сформулировать отношение к этому композитору, попытка диалога XX и XIX веков⁹.

XX век принес в музыковедение новые методы изучения, новые исследовательские подходы. Публикуются доселе неизвестные находки — рукописи, дневники, письма, опровергаются неверные факты, развеиваются сомнительные мифы и легенды, заново обсуждаются старые проблемы. Источниковедение переживает настоящий расцвет.

С этих позиций приобрели актуальность вопросы профессиональности, образованности Шуберта и непризнания его как композитора¹⁰, — вопросы, которых Кренек как бы ненароком касается в своем исследовании. Кренек не ставит рассуждение на эти темы своей главной задачей, однако многие факты, которые он представляет нашему вниманию, касаются данных вопросов самым непосредственным образом. Приведем несколько выдержек из книги, заставляющих под другим углом посмотреть на *неизвестность Шуберта в широких кругах*, на его *непопулярность*: «Так как в то время понятия авторского права и права постановки были практически неизвестны, композитор не мог рассчитывать ни на что, кроме гонорара, который издатель выплачивал ему единожды, если принимал сочинение к изданию. Оказывается, что в период с 1816 до года смерти Шуберт заработал около 8.000 гульденов. С какой суммой можно было бы сравнить это сейчас, трудно сказать. Но если учесть, что зарплата второго придворного капельмейстера составляла 800 гульденов в год, то следует признать, что шубертовские доходы не были столь уж жалкими»¹¹.

Кроме того, исследователь приводит несколько замечаний в прессе («Общественная Музыкальная Газета») по поводу исполнения оперных произведений Шуберта. Хотя многие из этих отзывов весьма нелестны, факт их появления значим сам по себе.

Что касается вопроса о непризнанности Шуберта, то, как нам представляется, этот миф породили два неоспоримых факта: препятствия, на которые постоянно наталкивался композитор в связи с изданием своих произведений и неуспешность Шуберта как оперного композитора. Остановимся сначала на первом вопросе. Известно, что из 600 песен Шуберта было издано только 170. Если во второй половине жизни издатели стали больше уделять внимания композитору, то ранние годы были в этом смысле особенно трудными. Показательна в этом отношении история с изданием «Лесного царя»: «Хотя в это время песни Шуберта были уже широко известны (это 1821 год! — курсив мой. — Н. Ф.), и хотя все, кто их слышал, были от

⁹ Подобным событием в России явилась конференция «Шуберт и XX век» в 1997 году в Ростове-на-Дону.

¹⁰ Этой проблеме, в частности, уделяет внимание В. Конен, которая пишет, что в свое время Шуберт «не добился признания» (Конен В. Шуберт. М., 1959. С. 4).

¹¹ Krenek E. Franz Schubert – Ein Porträt. Wien, 1990. S. 10.

них в восторге, скромный художник не мог найти издателя для своих сочинений. Поэтому некоторые друзья Шуберта решили издать “Лесного царя” за свой собственный счет. Самый блестящий успех вознаградил это начинание. Издание разошлось в короткий срок. [...] Этим было положено начало»¹².

Кренек тоже касается этой истории: «*Лесной царь* был так успешен, что уже в первый год после издания было продано 300 экземпляров. Однако, когда Йозеф Хюттенбрэннер, друг Шуберта, сделал попытку заинтересовать лейпцигского издателя Петерса произведениями молодого композитора, он натолкнулся на стандартные фразы [о неизвестности композитора]. [...] Композитор находится в известном тупике, или, как говорят в Америке „catch-22”: если он не известен — его не печатают, а так как ничего из его произведений не напечатано, он не может быть известен. И мало что здесь изменилось спустя 150 лет. [...] Шуберта могло бы утешить лишь то, что письма Петерса Бетховену были немногим учтивее»¹³.

Итак, несмотря на трудности с изданием, песни молодого Шуберта пользовались популярностью. Как же так вышло, что оперы композитора, известного своим чудесным вокальным творчеством, не имели успеха? Первой причиной Кренек называет неудачные либретто, которые поставлялись композитору литературными дилетантами из круга его друзей. Второй — известное засилье итальянской оперы. Кренек отмечает, что у Шуберта не было пробивных способностей, делового склада, и делает предположение: «Он не хотел заниматься этим, тратить на это время, предпочитая использовать его для создания новых произведений»¹⁴.

На кризис немецкой оперы указывали и современники Шуберта: «Осуществлению этих надежд [на постановки Шубертовских опер] помешало упразднение в 1821 году монополии на придворную оперу и сдача здания оперы в аренду Барбаи. Лучшие деятели немецкой оперы были для нее потеряны; даже совершенно незаменимый Фогль получил пенсию. Сохранившаяся посредственная немецкая опера не могла так заинтересовать, как блестящая итальянская опера, объединившая всех корифеев пения, которые ранее были рассеяны на юге. Так прошли семь лет, ничего не дав немецкой опере, и вот теперь, когда началось пресыщение итальянской оперой, когда кажется, что для немецкой музыки настает более светлое будущее, — ушел в лучший мир наш Шуберт, который мог бы стать украшением и опорой немецкой оперной музыки»¹⁵.

Надо сказать, что вопрос о популярности Шуберта и особенно о его образованности, профессионализме ставился уже на раннем этапе осмысления его творчества — при жизни композитора, а также в первые годы после его смерти, когда начали активно собирать материалы, рукописи, когда стали выходить воспоминания, первые биографии композитора. Одни авторы, как, например, Йозеф Шпаун, считали, что Шуберт в профессиональном отношении был прекрасно подготовлен: «Красивый голос и редкая для такого раннего возраста музыкальная образованность [имеются ввиду занятия с Михаэлем Хольцером] дали молодому Шуберту возможность получить место певчего в императорско-королевской Придворной капелле, благодаря чему он одновременно стал воспитанником императорско-королевского городского конвикта. [...] Инструментальная музыка в конвикте, благодаря прилежной совместной игре воспитанников, достигла такой степени совершенства, какую редко встретишь у молодых оркестрантов-любителей. [...] Придворный капельмейстер Сальери уделял свое-

¹² Шпаун Й. О Шуберте // Воспоминания о Шуберте. М., 1964. С. 33.

¹³ Krenek E. Franz Schubert – Ein Porträt. Wien, 1990. S. 9.

¹⁴ Krenek E. Franz Schubert – Ein Porträt. Wien, 1990. S. 33.

¹⁵ Шпаун Й. О Шуберте // Воспоминания о Шуберте. С. 35.

му любимцу особое внимание даже после его выхода из императорско-королевской Придворной капеллы и *в течение многих лет почти ежедневно* (курсив мой. — Н. Ф.) преподавал ему композицию. Эти занятия принесли хорошие плоды»¹⁶.

Можно привести и отзыв Морица Дитрихштейна о Шуберте: «Господин Франц Шуберт, получивший первоклассное музыкальное образование в конвикте, [...] в течение многих прошедших с того времени лет, благодаря прирожденному гению, усердным занятиям строгим стилем и многим прекрасным подготовительным работам дал уже ярчайшие доказательства своих основательных знаний, соединенных с чувством и вкусом»¹⁷.

Другие отмечали *необразованность* Шуберта. Антон Прокеш, например пишет: «Я часто бывал с Шубертом, ибо, не получив образования, он производил приятное впечатление своей откровенностью, здравым смыслом и воодушевлением»¹⁸.

Вероятно, такие замечания авторов XIX века, где порой трудно угадать четкие контуры значения слова *необразованность*, стали основой для суждений авторов и XX века. Так, даже у В.Д. Конен мы находим: «В приходской школе, где работал отец, был свой хор, и регент этого хора Михаил Хольцер познакомил мальчика с основами композиции, с хоровой культурой, игрой на органе и фортепиано. В этом разностороннем музыкальном образовании Шуберта не было, однако, ничего профессионального»¹⁹. Далее в развитии мальчика В.Д. Конен отмечает музицирование в домашнем кругу, «несовершенное с профессиональной точки зрения», и, учитывая занятия с Венцелем Ружичкой, а затем и с Антонио Сальери, которые характеризует как «в целом поверхностные», она делает вывод, что Шуберт — гениальный самоучка.

Таким образом возникает путаница, которая продолжает свое существование, как видно по высказываниям Конен, и в XX веке. Для того, чтобы попытаться разобраться в этом, следует вновь перенестись в XIX век, так как все зародилось уже тогда, а потом «передалось по наследству» XX веку. Дело в том, что в слово *необразованность* каждый, кто затрагивал эту проблему в связи с творчеством Шуберта, вкладывал разные значения. В XIX веке здесь подразумевалось скорее общегуманитарное образование, обычно отсутствующее у профессионального музыканта. К подобным выводам можно придти, приняв во внимание высказывания Каролины Пихлер:

«Возможно, одной из наиболее странных загадок вдохновения являются способности к музыке и композиции... Понимание гармонии включает немало странного, таинственного, еще больше — способность самому создавать гармонии и мелодии. Она часто встречается у людей, которые помимо этого божественного дара, обладают небольшими духовными способностями или же небольшим образованием. Они сами не имеют отчетливого представления о своих способностях, тем более о процессе, который происходит в них самих, когда они стремятся с помощью звуков придать отчетливую форму тем творениям, которые в них бродят, или же передать в этих звуках какой-либо чужой поэтический продукт. Моцарт и Гайдн, которых я хорошо знала, были людьми, в личном общении отнюдь не высказывавшими духовной одаренности в другой области и почти не обнаруживавшими какой-либо образованности — научной или более высокого рода...

¹⁶ Шпаун Й. О Шуберте // Воспоминания о Шуберте. С. 27 – 28.

¹⁷ Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963. С. 218.

¹⁸ Прокеш А. Встречи и взаимоотношения // Воспоминания о Шуберте. С. 54.

Точное время создания рукописи А. Прокеша не поддается установлению; известно только, что текст возник не позднее 1830 года.

¹⁹ Конен В. Шуберт. М., 1959. С. 18.

Знала я и Шуберта. Что касается прочих способностей, в отношении его справедливо то же самое, что я сказала о тех двух великих гениях. Он создавал прекраснейшие, наиболее захватывающие из своих композиций почти бессознательно, да, я могу здесь сослаться на анекдот, который я слышала из собственных уст нашего знаменитого певца Фогля. То, что несколькими неделями ранее вылилось из глубин его души, очень красиво сочиненную песнь, он более не узнал, когда Фогль показал ее ему, и совершенно искренне похвалил пьесу как нечто проистекшее из чужой души»²⁰.

Приведенный Каролиной Пихлер анекдот здесь, по ее логике, как нельзя более уместен: фактом *необразованности* Шуберта подтверждается расхожая мысль о том, что композитор создавал свои сочинения в состоянии сомнамбулизма. Подобные идеи очень характерны для XIX века, они рождали множество мифов, особенно в отношении жизни и творчества В.А. Моцарта (неслучайно он упоминается у Пихлер как аналогичное Шуберту явление).

Таким образом, в основе высказываний многих современных исследователей Шуберта лежат факты, «удачно» сформулированные их предшественниками как будто бы только для последующего популярного мифа. И факт общегуманитарной необразованности Шуберта превратился в миф о его музыкальном дилетантизме. Обратим внимание: то обстоятельство, что русские классики (Глинка, Балакирев, Бородин, Мусоргский) не заканчивали консерваторий (как и Бетховен, современник и соотечественник Шуберта), почему-то не становится основанием для выводов об их дилетантизме. Чем отличаются занятия Шуберта с его учителями от ситуаций его коллег, почему в его занятиях нет «ничего профессионального» — неясно. В таком свете суждения о музыкальной необразованности Шуберта совершенно беспочвенны.

На Шубертовском Конгрессе в Вене нашли отражение новые требования, которые принесла новая эпоха, и, прежде всего, требования пересмотра источников и уточнения фактов, ставших основой многих трудов и исследований. Спор Кренека с Робертом Лахом в ноябре 1928 года оказался заметным событием в процессе опровержения мифов, отголоски которых встречаются и в XX веке в трудах авторитетнейших авторов. И, по-видимому, этот конфликт с Робертом Лахом мог послужить толчком к появлению — через десятилетия — исследований Эрнста Кренека о Шуберте.

²⁰ Пихлер К. Из книги «Достопримечательное из моей жизни» // Воспоминания о Шуберте. С. 70. (Фрагмент воспоминаний воспроизведен по: *Pichler Karoline. Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Band 2. Wien, 1844. S. 92 – 95*)