

Наталья Дегтярева

Цемлинский — Шрекер: эпистолярные сюжеты

В статье рассматривается переписка между Александром Цемлинским и Францем Шрекером, охватывающая 1910–1924 годы — один из самых плодотворных периодов в деятельности обоих музыкантов. Освещаются их совместные творческие планы, получившие отражение в переписке.

Ключевые слова: Александр Цемлинский, Франц Шрекер, опера, венский Филармонический хор, Новый немецкий театр в Праге.

В середине 1990-х годов Государственный институт музыкальных исследований в Берлине приступил к реализации фундаментального научно-издательского проекта *Briefwechsel der Wiener Schule*, работа над которым продолжается и в настоящее время. Проект предусматривает публикацию всей сохранившейся переписки между Шёнбергом, Бергом и Веберном, а также обширного свода писем других корреспондентов — композиторов, исполнителей, издателей, с которыми нововенцы поддерживали творческие и дружеские контакты¹. Значение этого начинания трудно переоценить. Готовится к изданию целостный, связанный с эпохой, персоналиями, идеями комплекс документов, призванный расширить наши представления об одной из наиболее значительных школ в истории музыки XX века. Раздвигается и само художественное пространство новой венской школы; оно начинает вбирать в себя новые факты, события, имена, являя нам одни и те же феномены на пересечении различных свидетельств и точек зрения.

¹ Подробнее см. на сайте Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. URL: http://www.sim.spk-berlin.de/disposition_539.html (дата обращения: 01.06.2015).

Первый том этого собрания, подготовленный Хорстом Вебером, вышел в свет в 1995 году². Он содержит переписку Александра Цемлинского с Арнольдом Шёнбергом, Антоном Веберном, Альбаном Бергом и Францем Шрекером. Переписка Цемлинского и Шрекера, обзору которой посвящена настоящая статья, включает в себя девятнадцать посланий³. Двенадцать из них принадлежат Цемлинскому, семь — Шрекеру.

Знакомство Цемлинского и Шрекера состоялось, скорее всего, в середине 1900-х годов, хотя такая возможность могла появиться у них гораздо раньше, еще в их консерваторские годы. Оба учились в Венской консерватории Общества друзей музыки, Цемлинский — с 1884 по 1892, Шрекер, бывший на семь лет моложе, — с 1892 по 1900 годы. При этом оба они прошли курс известного венского теоретика и композитора Роберта Фукса. Цемлинский занимался у него по классу гармонии и контрапункта, Шрекер — по классу композиции.

К середине 1900-х годов Цемлинский был уже состоявшимся художником, достаточно яркой фигурой на венском музыкальном небосклоне. Премьеры двух его первых опер прошли на сценах крупных театров Мюнхена и Вены⁴. Издавались и регулярно исполнялись его камерно-вокальные и инструментальные сочинения, самым блестящим образом складывалась дирижерская карьера. На протяжении нескольких лет он прошел путь от дирижера Карлтеатра (репертуар которого составляли оперетты) до приглашения в венскую Придворную оперу⁵.

² Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schrecker / Hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995.

³ Публикация основана на материалах из фондов Австрийской национальной библиотеки, а также (в случае с письмами Шрекера) из других коллекций (Архив Общества друзей музыки в Вене, собрания Р. Каллира, Нью-Йорк, Х.-К. Метцгера / Р. Риена, Франкфурт-на-Майне, фон Бисмарка Р. Рейна, Богота). Текст письма Шрекера за № 8 в издании отсутствует. Сведения о нем представлены только датой — 10 мая 1917 — и примечанием редактора: «Местонахождение в настоящее время неизвестно. Письмо в каталоге Рудольфа Каллира № 24 *Autograph Letters, Manuscripts and Documents* значилось под № 52 и его содержание было описано следующим образом <...>: „Шрекер сообщает о том, что он слышал произведение своего партнера по переписке и что он очень впечатлен и воодушевлен. Он критикует только конец и к тому же приводит очень интересные доводы. Тем не менее, он рассматривает произведение как одно из лучших творений последних лет“. Письмо Шрекера относится к *Флорентийской трагедии* Цемлинского, премьеры которой состоялась в Венской Придворной опере 27 апреля 1917» (Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 331, Anm. 739).

⁴ «Зарема», Мюнхен, Придворная опера, 10 октября 1897; «Давным-давно», Вена, Придворная опера, 22 января 1900.

⁵ В Придворную оперу Цемлинского в 1906 году пригласил Малер. К сожалению, после отставки Малера контракт с Цемлинским в начале 1908 года был расторгнут; не состоялась также и премьеры его оперы «Гёрге-мечтатель» (1904–1906), принятой Малером к постановке.

Шрекер в эти годы еще не играет никакой сколько-нибудь заметной роли в венской музыкальной жизни. После окончания консерватории он работает в Дёблинге (предместье Вены), давая частные уроки (скрипка, фортепиано, теория музыки). Время от времени исполняются его произведения⁶. В сезоне 1906/1907 годов, вероятно по рекомендации Р. Фукса, он получает место хормейстера в венской Народной опере, главным дирижером которой в это время был Цемлинский⁷. В этот период и происходит первое сближение Шрекера с Цемлинским, а через него — с Шёнбергом и его учениками. Контакты укрепляются на протяжении последующих лет. Важной вехой оказываются 1907–1908 годы. В 1907 году Шрекер основывает в Вене Филармонический хор⁸, одним из главных направлений в деятельности которого становится пропаганда новой музыки⁹. В 1908 году к Шрекеру приходит первый значительный композиторский успех, связанный с постановкой его пантомимы «День рождения инфанты» (по одноименной сказке Уайльда) в рамках *Kunstschau 1908* — знаменитой венской художественной выставки, организованной группой Климта. Именно к этим двум событиям восходят первоначальные импульсы ряда совместных творческих проектов Шрекера и Цем-

⁶ Среди самых заметных — премьеры *Интермеццо для струнных инструментов* (ор. 8) под управлением Ф. Лёве в венском *Konzertverein* (9 декабря 1902) и увертюры «Эк-кехард» (ор. 12) в исполнении Венского филармонического оркестра под управлением Й. Хельмесбергера (1 марта 1903).

⁷ Как замечает Э. Хилмар, Народная опера в эти годы была первой ступенькой для ряда молодых, подающих надежды композиторов и дирижеров: «Антон Веберн был там коррепетитором в сезоне 1905/6, Генрих Яловец — другой ученик Шёнберга — руководителем хора в сезоне 1907/8 гг.» (*Hilmar E. Schrekers Wiener Jahre // Franz Schreker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1978. S. 62*).

⁸ На базе существовавшей с 1906 года хоровой академии.

⁹ В уставе хора было первоначально прописано, что он намеревается посвятить себя старой и новой хоровой литературе, а также «привлекать к музыкальной деятельности свежие (*unverdorbene*) музыкальные таланты». Уже в 1909 году в устав были внесены изменения, согласно которым к исполнению должны были приниматься «ценные новые и малоизвестные старые сочинения, а именно: произведения для хора, симфонические произведения с хором и без оного и музыкально-драматические произведения. Общество должно было давать ежегодно по меньшей мере два больших официальных концерта, а также участвовать в аналогичных мероприятиях и проводить в Вене премьеры выдающихся произведений современных композиторов» (*Hilmar E. Schrekers Wiener Jahre. S. 63*). Обращает на себя внимание сходство этих положений с задачами «Объединения музыкантов-творцов», созданного Шёнбергом и Цемлинским в Вене в 1904 году: «поддержка и поощрение произведений современного музыкального искусства в духе свободного раскрытия творческой индивидуальности», «организация публичных исполнений художественно значимых новых сочинений, а также произведений, которые еще не получили в Вене должной оценки» (цит. по: *Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М., 2014. С. 97*).

линского, которые впоследствии сформируют сквозные сюжеты в их эпистолярном общении.

Переписка Цемлинского и Шрекера охватывает период с декабря 1910 по январь 1924 года. Цемлинский с 1911 года занимал пост главного дирижера Нового немецкого театра в Праге (он руководил театром по 1927 год). Шрекер, до конца 1910-х годов оставшийся в Вене, в 1920 перебрался в Берлин, где возглавил Высшую школу музыки. Переписка содержит очевидные лакуны — по словам издателей, не удалось разыскать ряд писем Шрекера, направленных в адрес Нового немецкого театра в Праге, а также установить местонахождение некоторых его писем, ушедших в свое время на свободный рынок автографов¹⁰. Но многие события творческой биографии музыкантов освещены в переписке достаточно выразительно.

Одним из ранних проектов Филармонического хора стало исполнение Псалма 23 Цемлинского, написанного специально для этого коллектива (премьера состоялась 10 декабря 1910). По словам Берга, присутствовавшего на концерте, сочинение «провалилось»: «Публика не в состоянии оценить такую целомудренную красоту, такую слегка сдерживаемую теплоту»¹¹. Однако впечатления Цемлинского окрашены другими эмоциями:

Дорогой господин Шрекер, поскольку я не имел возможности поговорить с Вами на концерте, я должен письменно высказать Вам мою сердечную благодарность за прекрасное исполнение Псалма. Я ведь лучше, чем кто-либо другой, знаю трудности этой пьесы, поэтому я также единственный, кто может судить об успехе Вашей энергичной и полной любви подготовительной работы. Хор звучал блестяще и, несмотря на многочисленные рифы, безукоризненно чисто и точно, это было лучшее место в программе вечера... Я очень доволен и Вы, конечно, тоже можете [быть довольны]¹².

Сквозной сюжет переписки связан с планами постановок опер Шрекера в Новом немецком театре. Обсуждаются сроки, подбор исполнителей, штрихи и темпы... Первое упоминание о подобном проекте относится к 1912 году. Цемлинский сообщает о намерении поставить в Праге только что законченную оперу Шрекера «Игрушка и принцесса»: «...Ваша опера „Принцесса“ принята к постановке в следующем сезоне. <...> Итак, в бу-

¹⁰ См.: Zur Edition // Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. XIV.

¹¹ Письмо к Шёнбергу. Цит. по: Власова Н. О. Александр Цемлинский. С. 107.

¹² Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 327. Письмо датировано декабрем 1910.

дущем году мы имеем следующие премьеры: Штраус: „Ариадна на Наксосе“, Шрекер, „Принцесса“, и одна моя опера¹³. В случае неуспеха честно его разделим»¹⁴. План не был осуществлен, премьера «Игрушки и принцессы» состоялась 15 марта 1913 одновременно во Франкфурте и в Вене.

Цемлинский поставил в Праге две оперы Шрекера — «Дальний звон» (20 мая 1920) и «Кладоискатель» (2 февраля 1924), при этом каждой из них пришлось по разным причинам довольно долго ждать своей очереди. Особенно продолжительной оказалась предыстория пражской постановки «Дальнего звона». Уже в декабре 1913 года, то есть через несколько месяцев после премьеры оперы во Франкфурте-на-Майне¹⁵, Цемлинский сообщает Шрекеру о том, что «Дальний звон» в Праге «становится актуальным»: «Роли в опере распределены полностью, некоторые партии уже репетируются»¹⁶. В ответном письме Шрекера речь идет уже о конкретных датах:

Дорогой господин Цемлинский, имеющиеся в клавире замечания, — над которыми, возможно, иногда будут смеяться, — никак не должны быть директивой для Вас, которого я знаю как тонко чувствующего художника. Я делаю их только для того, чтобы облегчить Вам работу и избавить от некоторой досады на трудности и [обращающие на себя] внимание неловкости, которые я зачастую болезненно воспринимал при исполнении и не всегда мог совсем искоренить. <...> [Решение] дилеммы с распределением партий я предоставляю Вам без [какого бы то ни было] совета, ведь я совершенно не ориентируюсь в способностях Ваших исполнителей — я полагаюсь на Вас, Вы ведь, конечно, желаете произведению самого лучшего. Не могли бы Вы поставить произведение до 20 марта...¹⁷.

Постановка все время откладывается, но вопрос не снимается с повестки дня — «Дальний звон» постоянно мелькает в целом ряде писем 1917–1920 годов. Цемлинский сетует на трудности военного и послевоенного времени: «Наш хор, хотя и усиленный „Мужским хоровым обществом“, находится в данный момент на смешном уровне. „Парсифаль“, „Песни

¹³ «Это было однажды», премьера в Праге в Новом немецком театре 19 октября 1912 — см. примечание редактора (Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 329. Anm. 734).

¹⁴ Почтовая открытка, датирована маем 1912. Ibid. S. 329. Здесь и далее в переводах писем по возможности сохраняется пунктуация оригинала.

¹⁵ Триумфальная премьера «Дальнего звона», принесшая Шрекеру громкую известность, состоялась 18 августа 1912 под управлением Л. Роттенберга.

¹⁶ Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 330.

¹⁷ Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 330–331. Датировка письма: весна 1914.

Гурре“, VIII Малера, даже „Лоэнгрин“ и „Тангейзер“ исчезли у нас по этой причине, еще не дойдя до исполнения»; «до сих пор у нас отсутствует также еще и тенор (и для других соответствующих опер). <...> Что же касается сценического оркестра, то я пока не могу Вам сказать ничего подробно. Я буду, ...возможно, просить Вас сделать сокращение или пропуск»; «Большая забота: *цимбалы*¹⁸, которых теперь *не* достать (исполнитель и инструмент). Также сценический оркестр; даже при сокращении [их] обоих¹⁹—я должен буду пожертвовать струнными из [основного] оркестра»²⁰.

Но неизменным остается главный мотив этих писем: «Ваша опера *будет у нас поставлена*»²¹.

Особое внимание привлекает письмо Цемлинского от 12 мая 1917 года — отклик на критику Шрекером финала «Флорентийской трагедии»²², оперы Цемлинского, написанной на текст одноименной драмы Уайльда (в переводе М. Майерфельда). Шрекер не одинок в критической оценке финальной сцены. Именно парадоксальная неожиданность развязки вызывала наибольшие возражения оппонентов по отношению как к пьесе Уайльда, так и к опере Цемлинского. Но письмо интересно не столько реакцией Цемлинского на критические высказывания, сколько его замечаниями по поводу венского исполнения оперы:

Многоуважаемый господин Шрекер, Ваше письмо — несмотря на сомнительные и непонятные для меня начальные слова — *чрезвычайно* меня порадовало. Вы знаете, именно *мы* — Вы, Шёнберг, я и те, что мыслят подобным образом, прежде всего могут и способны сделать пусть небольшое, но хорошее для наших произведений. Мне неясен один момент — почему венская критика без единого слова просмотрела и пропустила мимо ушей все, что есть хорошего в этой опере, а все то, о чем как Уайльд, так и я и не думали, единодушно [в ней] обнаружила. Приходишь к тому, что в Вене не было сделано ничего для того, чтобы сделать ясной сложную музыку. Вы должны были бы услышать наше здешнее исполнение...!!²³

¹⁸ Выделения слов в этом и последующих письмах принадлежат Цемлинскому.

¹⁹ В «Дальнем звоне» два сценических оркестра — цыганский и венецианский.

²⁰ Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S.332 (письмо от 12 мая 1917), S.334 (письмо от 4 октября 1919), S.335 (апрель 1920).

²¹ Ibid. S.332.

²² См. прим. 3 в настоящей работе.

²³ Первое исполнение «Флорентийской трагедии» Цемлинского состоялось в Штутгарте 30 января 1917 под управлением М. фон Шиллингса; 4 марта 1917 прошла пражская премьера оперы под управлением Цемлинского.

Веберн, Шёнберг, Яловец, фрау Паппенхайм слышали оба [исполнения], спросите их как-нибудь *об этом!* В Вене до некоторой степени ребенка выплеснули вместе с водой. Точки, запятые и т. п. — все, что можно назвать музыкальной пунктуацией во фразировке, — были пропущены. Можно представить себе чтение вслух длинной главы, например, Шопенгауэра, без ударений и пунктуации — и пусть тогда слушатель сам думает, в чем тут дело!

Я знал, что *Вы*, несмотря на это, все же составите себе впечатление. Как же иначе? Ваши побуждения ценны и отчасти правильны. Я сознательно, ради драматической сжатости, отказался музыкально иллюстрировать превращение [поворот в действии. — *Н. Д.*] широко развернутым вступлением. Но я понимаю, что *Вы* имеете право возражать²⁴.

Примечательно и заключение этого письма:

Теперь еще одно: *все же напишите для меня либретто!* У меня есть *огромное желание* что-либо с Вами написать. И я знаю, мы найдем открытые двери. Это рискованное требование, *Вы* ведь композитор, но, возможно, однажды Вам самому захочется стать только поэтом. У меня есть чрезвычайно интересный, тонкий сюжет. Но я охотно сочинял бы также и на [сюжет,] выбранный Вами²⁵.

Цемлинский обращается здесь к мотиву, который развивается в нескольких его письмах к Шрекеру. Как известно, Шрекер был автором литературных текстов всех своих опер²⁶. Помимо этого он создал целый ряд либретто, не положенных на музыку. Цемлинский, вероятно, испытывал полное доверие к литературным возможностям коллеги. Очевидно также тяготение обоих музыкантов к творчеству Уайльда. Во всяком случае, уже в венские годы, после успеха пантомимы Шрекера «День рождения инфанты» Цемлинский обратился к нему с просьбой написать для него оперное либретто на тему о «трагедии уродливого человека». Шрекер согласился выполнить просьбу, однако, как оказалось, возможности материала были далеко не исчерпаны и для него самого. Закончив либретто, он не смог отдать его заказчику и (по согласованию с ним) сам

²⁴ Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 331–332.

²⁵ Ibid. S. 332.

²⁶ Кроме ранней оперы «Пламя» (1902), написанной на либретто Д. Леен.

начал писать музыку на этот текст. Так возникла его опера «Отмеченные» (1911–1915). Цемлинский же, глубоко захваченный темой, также не оставил мысли об «Инфанте». По сказке Уайльда им написана опера «Карлик» (1919–1921, либретто Г. Кларена) — одна из лучших в наследии композитора.

Ни один из совместных оперных проектов Цемлинского-Шрекера не был реализован. Но эта тема в переписке постоянно возобновляется, в ее рамках возникают новые идеи, связанные с поиском сюжетов и отражающие эстетические предпочтения композиторов, их взгляды на проблемы оперного жанра. Так, летом 1911 года Цемлинский с воодушевлением описывает свои впечатления от либретто «Красная смерть», написанного Шрекером по рассказу Э. По «Маска красной смерти» и присланного Цемлинскому взамен либретто «Отмеченных»:

Дорогой господин Шрекер, ...большое спасибо за присылку либретто. Я мог бы на днях приехать в Вену и вечером [быть] в кафе «Аркада». Но если нет, тогда я Вам подробно напишу. Как целое, либретто мне очень нравится. Очень оригинальными я нахожу детали. Если бы Вы смогли решиться внести изменения, которые я Вам предложу — коль скоро они будут для Вас убедительными, — мы сойдемся. <...> Сегодня вечером я прочел либретто моей жене и г[оспоже] Крамер²⁷. Моей жене оно понравилось колоссально! И г[оспожа] Крамер нашла его — страшным! Итак, все ближе к Вене²⁸.

Еще более любопытен выбор следующего сюжета, на этот раз предложенного Цемлинским:

Дорогой господин Шрекер, я предполагаю, что у Вас теперь, возможно, есть время, а возможно, и желание поработать со мной вместе над чем-либо. Я хотел бы Вам в таком случае предложить сделать со мной оперу по [книге] *Сельмы Лагерлёф «Деньги господина Арне»*²⁹. Маленький роман чудесен. Сценарий мне уже полностью ясен, я мог бы Вам при случае его [изложить]. <...> Возможно, сюжет Вас заинтересует так сильно, что Вы сразу же начнете [работать] и будете высылать мне картину за картиной для сочинения. Я горю именно этим, [желанием] тотчас же сочинять.

²⁷ Супруга директора Нового немецкого театра в Праге Л. Крамера.

²⁸ Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 328–329.

²⁹ Шрекеровский экземпляр романа Сельмы Лагерлёф, прежде [находившийся] во владении Хайди Шрекер-Бурес, Буэнос-Айрес, содержит набросок сценария для этого проекта — см. примечание редактора (Ibid. S. 333, Anm. 741).

Я думаю, что сюжет *должен* Вас заинтересовать. И тогда Вы также будете работать чрезвычайно быстро, стало быть, возникает возможность, что я еще во время моих каникул получу готовой большую часть текста. Это было бы отлично. <...> Итак, не будете ли Вы столь любезны быстро прочесть книгу — у фр[ау] д[окто]р[а] Паппенхайм она тоже есть — и сообщить мне пока только одной строкой, сможете ли Вы вообще со мной что-либо вместе сделать. Я, во всяком случае, был бы страшно рад³⁰.

Оба сюжета, далекие по времени и месту действия, по стилю литературного первоисточника, вместе с тем обнаруживают черты, в той или иной степени свойственные ряду оперных произведений как Шрекера, так и Цемлинского, — психологизм, внимание к пограничным состояниям человеческого сознания, катастрофические ситуации, символика и элементы мистики (у Э. По окрашенной в романтические, у С. Лагерлёф — в фольклорные, «этнографические» тона). Эти черты, во многом связанные с культурой *fin de siècle*, были характерны и для творчества целого ряда их современников. Публикация переписки Цемлинского и Шрекера добавляет новые штрихи не только к портретам обоих музыкантов, но и к картине эпохи, сыгравшей столь важную роль в искусстве XX века.

Литература

1. Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 416 с.
2. Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schrecker / Hrsg. von H. Weber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. 403 S. (Briefwechsel der Wiener Schule. Bd. I).
3. Hilmar E. Schreckers Wiener Jahre // Franz Schrecker: Am Beginn der neuen Musik / Hrsg. von O. Kolleritsch. Graz: Universal Edition, 1978. S. 59–75.

³⁰ Alexander Zemlinsky. Briefwechsel. S. 333.