

Екатерина Гурьевна Окунева – кандидат искусствоведения, музыковед, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Дарья Евгеньевна Крапивина – музыковед, аспирант по направлению подготовки 50.06.01 «Искусствоведение» Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (Петрозаводск, Россия),
cde602@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva – Ph.D. in History of Arts, musicologist, Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
okunevaeg@yandex.ru

Darya E. Krapivina – musicologist, student of the postgraduate training program in the field of study 50.06.01 “Art history” of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk, Russian Federation),
cde602@yandex.ru

УДК 78.071.1

ЭРНСТ КШЕНЕК В ДАРМШТАДТЕ

ERNST KRENEK IN DARMSTADT

Аннотация

Данная работа посвящена деятельности австрийско-американского композитора Эрнста Кшенека (1900–1991) в рамках летних международных курсов Новой музыки в Дармштадте. В статье освещается история взаимоотношений Кшенека с руководителями курсов, прослеживается рецепция его сочинений в западной Европе, излагаются принципы организации отдельных сериальных пьес композитора, раскрываются причины его отчуждения и окончательного разрыва отношений с Кранихштайнским музыкальным институтом.

Abstract

This paper is devoted to the activities of the Austrian-American composer Ernst Krenek (1900–1991) in the framework of Darmstadt International Summer Courses for New Music. The article covers the history of Krenek's relations with the leaders of the courses, traces the reception of his compositions in Western Europe, outlines the principles of organizing individual serial compositions, reveals the reasons for his alienation and the final break in relations with the Kranichstein Music Institute.

Ключевые слова: Эрнст Кшенек, Дармштадские летние курсы, Вольфганг Штайнеке, двенадцатитоновая музыка, сериализм, «Сестина»

Keywords: Ernst Krenek, Darmstadt International Summer Courses for New Music, Wolfgang Steinecke, twelve-tone music, serialism, "Sestina"

Международные летние курсы Новой музыки в Дармштадте широко известны во всём музыкальном мире, ибо «они сконцентрировали в себе явления, прочно вошедшие в историю музыки второй половины XX века» [4, с. 3], такие как сериализм, электронная музыка, алеаторика, сонорика, момент-форма и т. п. Курсы стали олицетворением новых творческих и эстетических принципов современной музыки, новых композиторских техник и шире – символом нового музыкального мышления, нового сознания.

После Второй мировой войны Германия жила в ожидании культурного обновления, ведь в период нацистского режима художественная элита подверглась гонениям, а любое проявление экспериментального творчества и свободомыслия в искусстве жёстко подавлялось. Международные летние курсы возникли в 1946 году с целью открыть «просторы, неизвестные новому поколению немецких музыкантов» [5, с. 144]. Их основателем и руководителем был Вольфганг Штайнеке.

Первые курсы проводились в замке Кранихштайн, бывшем охотничьем домике великих герцогов земли Хессе, а затем переместились в пригород Мариенхёхе. С 1948 года они также получили наименование Кранихштайнского музыкального института.

Летние курсы длились в среднем около двенадцати дней. В течение этого времени молодые композиторы посещали семинары и концерты и могли обсудить последние тенденции в мире музыки, а также поделиться опытом создания своих сочинений.

В послевоенной Западной Европе молодое поколение практически ничего не знало о двенадцатитоновой музыке, так как в странах Третьего рейха додекафония была под запретом. До 1948 года «новой музыкой» на курсах считалась музыка Стравинского, Бартока, Хиндемита. Появление на курсах Рене Лейбовица, французского композитора, дирижёра и авторитетного теоретика способствовало смене эстетических ориентиров в Дармштадте. Лейбовиц не только читал лекции о двенадцатитоновой музыке, но также как дирижёр занимался активной пропагандой творчества нововенцев, и в первую очередь Шёнберга. Показательно, что к концу 1940-х годов сочинения последнего в концертных программах явно начали преобладать. Штайнеке неоднократно приглашал самого Шёнберга, предлагая преподавать в Кранихштайнском институте, однако состояние здоровья так и не позволило композитору посетить Дармштадт. Всё же «его духовное присутствие было бесспорным» [4, с. 11].

В разное время на Дармштадских курсах выступали Теодор Адорно, Карл Дальхауз, Рудольф Штефан, Эдгар Варез, Оливье Мессиаан, Джон Кейдж, Хайнц-Кlaus Метцгер и многие другие. Свой вклад в развитие Международных летних курсов новой музыки внёс и австрийский композитор Эрнст Кшенек.

В начале февраля 1950 года Кшенек получил от Штайнеке приглашение посетить Дармштадт и принять участие в семинарах по композиции в качестве лектора. Штайнеке был чрезвычайно заинтересован в том, чтобы привлечь к

преподаванию фигуру такого масштаба. Кшенек, являясь автором первого учебника по додекафонии¹ и опираясь на серийную технику в собственной музыкальной практике, был одним из немногих, кто превосходно разобрался в данном вопросе и мог дать начинающим композиторам ценные советы. Додекафония к этому моменту, используя выражение Б. А. Циммермана, стала своеобразным «*cantus firmus*» дармштадских курсов [9, с. 157], поэтому у руководителей Кранихштайнского института возникла настоятельная потребность в квалифицированных специалистах.

Приглашение оказалось весьма кстати и для самого Кшенека: в это время музыкант находился в стеснённом материальном положении², кроме того, он давно планировал своё первое европейское путешествие, надеясь на встречу с матерью после долгих лет разлуки. Он также рассчитывал на исполнение своих сочинений в Европе.

Отправляясь в Дармштадт, Кшенек поначалу не расценивал летние курсы как нечто особенное. По словам Клаудии Маурер Ценк, он не придавал значения словам Штайнеке, что задача курсов состоит в том, чтобы «сделать новую музыку центральной проблемой» [8, с. 158]. Будучи лектором, Кшенек часто участвовал в летних курсах университетов Америки и по опыту знал, что уровень подготовки участников, как правило, бывал невысок. Однако после проведённой сессии он изменил свое отношение к данному институту, выразив своё удовлетворение в письме к Штайнеке: «Обилие предложенного было исключительно впечатляющим, а усердие и энтузиазм всех участников достойны восхищения. Нет сомнения в том, что учащиеся, которые собирались на заседаниях, обогатили свои знания и расширили свои горизонты, как вряд ли

¹ Речь идет о книге “*Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique*”, изданной в 1939 году.

² По словам биографов, в начале 1950 года Кшенек сменил место жительства, переехав в Калифорнию. Он рассчитывал, что более благоприятный климат улучшит состояние его здоровья. Долгое время композитору не удавалось найти достойное место в университетах. Он вынужден был жить на доход от частных уроков и разовых лекций. См. подробнее: [7, с. 274–275].

это можно сделать сегодня в каком-либо другом месте. Стоит надеяться и пожелать, чтобы Дармштадские летние курсы стали постоянной организацией» [цит. по: там же]. Кшенек обещал оповестить американских студентов о проведении курсов в следующем году, а также выслать Штайнеке ноты произведений современных американских авторов.

Интерес к музыке Кшенека в Европе возник ещё до появления композитора в Дармштадте. Так, его Третья фортепианная соната была исполнена в рамках Дармштадских курсов в 1949 году; на первом конгрессе, посвящённом додекафонной музыке в Милане, прозвучали “*Fünf Lieder*”, ор. 82; в Эссене в марте 1950 года состоялась премьера его оперы «Карл V», а в июле того же года с большим успехом прошла постановка «Тарквинии» в Кёльне.

На летних курсах в честь 50-летнего юбилея композитора был подготовлен большой концерт из его сочинений. В программу вошли Четвёртая симфония (под управлением Г. Шерхена), Седьмой струнный квартет, Третья и Четвёртая фортепианные сонаты (были исполнены самим автором), Соната для скрипки и фортепиано ор. 117.

В целом Кшенек остался очень доволен своей первой поездкой в Дармштадт. Ему понравилась и заинтересованность студентов в изучении двенадцатитоновой техники³, и тёплый приём, который публика оказала его сочинениям.

К своим лекторским обязанностям он отнёсся со всей серьёзностью и ответственностью. Ханс Хайнц Штуккеншмидт так характеризовал его работу в “*Die Neue Zeitung*”: «Создаётся впечатление, что спокойный, коренастый, серьёзный австриец выполняет свою задачу со священным рвением. Ни одна нота в работах студентов не ускользает от него, у него есть время для каждого, и до глубокого вечера он занят проверкой того, что ему поручено» [цит. по: 8,

³ В письме к Паулю Захеру от 17 августа 1950 года Кшенек хвалит участников курсов за любознательность и усердность и отмечает, что ученики ходили за ним буквально по пятам.

с. 158]. Молодой немецкий композитор Ханс Ульрих Энгельманн, присутствовавший на первых занятиях, описал впечатление, произведённое Кшенеком на студентов: «Он предстал перед нами тихим и степенным, его формулировки кратки, объективны и точны, и вполне подходят для того, чтобы передать молодым воспитанникам ценные идеи. Кшенек стал образцом для подражания» [цит. по: там же].

В 1951 году Кшенек по приглашению Штайнеке вновь вернулся в Дармштадт. В этот год ему удалось также посетить фестиваль новой музыки в Донауэшингене, где он услышал «Полифонию X» Булеза. Несмотря на скандальную премьеру⁴, композитор признавался, что сразу ощутил необычность этой музыки и великолепие нового звучания.

В следующий раз Кшенек прибыл в Дармштадт лишь в 1954 году. К. М. Ценк отмечает это время как «кульминацию деятельности Кшенека» на летних курсах [9, с. 159], поскольку европейская премьера драматического монолога Медеи в исполнении Бланш Тебом имела невероятный успех. Несмотря на присутствие в Дармштадте других, не менее значимых фигур (например, Рудольфа Колиша и Теодора Адорно), Штайнеке в одном из писем к Кшенеку признался, что его пребывание стало самым важным событием курсов. В ответ Кшенек заметил: «Ваши слова о моей причастности к институту для меня большая честь. Пожалуйста, будьте уверены, что я знал (и знаю) о важном положении, которое мне отводится там, и когда Вы обнаружите, что я оправдал возложенные на меня ожидания, то это будет самым большим удовлетворением для меня» [цит. по: там же, с. 159].

Вместе с тем за время отсутствия Кшенека в 1952 и 1953 годах атмосфера Дармштадских курсов сильно изменилась. Эти годы оказались невероятно важны для формирования нового музыкального мышления. На музыкальную арену выдвинулось новое поколение композиторов, заявивших о своем

⁴ Слушательская аудитория раскололась на два лагеря: одни приветствовали сочинение, другие, напротив, освистывали его.

духовном лидерстве. В 1952 году состоялась премьера “*Kreuzspiel*” Штокхаузена, впервые летние курсы посетил Булез, к тому времени уже опубликовавший скандальную статью «Шёнберг мертв». Заявив о бесполезности любого композитора, не прочувствовавшего необходимость серийного языка, Булез вместе с тем возвестил о безвыходности шёнберговских поисков⁵. 1953 год ознаменовался переосмыслением веберновского творчества и формированием веберновского «культа». Дармштадские композиторы (Гуйвартс, Штокхаузен, Булез, Ноно) признали Веберна предтечей новой музыки.

В 1954 году Кшенек ощутил иное отношение к себе со стороны молодых участников курсов. Если в 1950-м году дармштадские студенты почитали его как «отца новой музыки», то теперь относились настороженно. Так, когда вокруг исполнения фортепианных пьес Штокхаузена разгорелся большой скандал, Кшенек предложил слушателям не протестовать, а проанализировать сочинения, призывая понять композиторскую технику. Штокхаузен, однако, не поддержал эту идею. Музыковед Д. Стюарт полагает, что неприятие Кшенека со стороны лидеров авангарда могло быть вызвано страхом и ревностью. Страхом – потому, что композитор был известен своим аналитическим мастерством, и в дискуссию с ним вступать было опасно, ревностью – потому что на тот момент он оставался наиболее влиятельной и знаменитой фигурой, и его произведениям всегда уделялось большое внимание [7, с. 268].

Кшенек также присутствовал на Дармштадских курсах в 1956 и 1958 годах. Он читал лекции о поздних квартетах Бетховена и о потенциальных возможностях электронной музыки.

В эти годы он создал целый ряд сочинений, написанных в серийной технике. Наиболее известными из них стали «Круг, цепь и зеркало» ор. 160 и «Сестина» ор. 161.

⁵ Отметим, что позднее Булез по-новому осмыслил историческое значение Шёнберга, охарактеризовав композитора как самую показательную личность XX века, в чьём

Заглавие первой из обозначенных пьес особым образом соотносилось с композиторской техникой, отражая все эксперименты со звуковысотной и ритмической структурой: идея круга олицетворяла циркуляцию производных рядов, которая приводила в итоге к исходной версии ряда, цепь отражала идею последовательного сцепления рядов между собой, зеркало показывало принцип ротации рядов, где перестановка звуков приводила к ракоходной форме.

Второе сочинение было вдохновлено поэтической формой. Весной 1957 Кшенек читал лекции по курсу «Последние достижения в музыкальном мышлении и звуке» на базе Принстонского университета. Один из организаторов этих курсов, Ричард Палмер Блэкмур рассказал Кшенеку о старинной поэтической форме сестины, состоящей из шести строф по шесть строк в каждой. Изобретение сестины приписывают провансальскому трубадуру Арнауту Даниелю. Стихи первой строфы сестины заканчиваются «ключевыми» словами, которые появляются в последующих строфах в строго определённом порядке: каждая новая строфа повторяет конечное слово предыдущей, а остальные ключевые слова располагаются по принципу *retrogradatio cruciata* (от лат. – «обратное движение»), образуя последовательность:

1 2 3 4 5 6

6 1 5 2 4 3

3 6 4 1 2 5

5 3 2 6 1 4

4 5 1 3 6 2

2 4 6 5 3 1

Сестина завершается трёхстишием (*tornada*), в котором собраны все шесть ключевых слов.

По словам Д. Стюарта, «Сестина» стала «истинным памятником абсолютного сериализма» [7, с. 285].

музыкальном мире запечатлелся «раскол, расщеплённость этого века» [3, с. 312].

Кшенек уловил некое сходство между сложноорганизованной поэзией трубадуров и «герметизмом новой музыки», постулируемым Дармштадской школой [8, с. 39]. Поэтическим источником вокальной «Сестины» стало сочинённое самим композитором шестистрофное стихотворение с белой рифмой. Кшенек посвятил текст «Сестины» отношениям случайности и детерминизма.

В основу пьесы он положил серию, разделённую на два шестизвучных сегмента. Высотная система подвергалась непрерывной ротации. Ротация в сочинении осуществлялась по принципу управления рифмой в сестине. Числовые схемы ротационных перестановок послужили базисом для серийной организации и других параметров – длительности, скорости, плотности, диапазона и т. д.

Несмотря на то, что сочинение создавалось по строгим математическим выкладкам, на слух оно не производило впечатления радикально новой музыки. Это было связано в первую очередь с тем, что Кшенек опирался на традиционное соотношение текста и музыки, не прибегая к фонетическому анализу и подобным приёмам, то есть не работал с текстом как со звуковым материалом (подобно Л. Ноно, Д. Шнебелю и другим дармштадским композиторам).

В этот же период им были написаны и другие сериально организованные пьесы: оратория “*Spiritus intelligentiae, Sanctus*”, op. 152 (1956), фортепианный цикл “*Sechs Vermessene*”, op. 168 (1958), “*Quaestio temporis*”, op. 170 (1959).

Так вышло, что Кшенек увлёкся сериализмом в то время, когда интерес к этой технике у композиторов летних курсов уже угас. Бывшие адепты открыто заявили о своих заблуждениях, безоговорочно осудив схематизацию, занявшую «место изобретения», и «фетишизм числа, приводящий к краху» [1, с. 108]. В 1957 году Булез в «Алеа» открыто провозгласил сериализм «ядовитой и утончённой формой интоксикации», новой формой беспринципности, в которой «признание в собственной слабости превращается в неудержимо

бесплодные поиски комбинаторной силы» [там же]. На повестке дня стояли иные цели и задачи. В этих условиях Кшенек стал рассматриваться как «запоздалый последователь».

В 1958 году Ноно, Пуссёр и Штокхаузен впервые стали руководителями семинаров. Теперь они формировали программу и определяли художественную политику и эстетическую платформу Кранихштайнского института. В этот год лекции Кшенека были исключены из программы. В письме к Штайнеке от 16 октября обиженный композитор счёл нужным дать совет: «Позволю себе заметить, что так называемые семинары по композиции, возможно, было бы лучше доверить композиторам более зрелым и соответственно более авторитетным. Я также считаю, что следует избегать публичных комментариев и критических обсуждений композиций. <...> Для всех участников и прежде всего для молодых композиторов будет полезно, если эти вещи станут осуществляться в частном порядке» [цит. по: 9, с. 160].

С 1958 года Кшенек больше не участвовал в Дармштадских курсах в качестве лектора, а с 1961 полностью прекратил свое сотрудничество с данным институтом ввиду скандальной премьеры оперы «Жизнь Ореста» (1928/1929).

В 1961 году Штайнеке договорился о премьере оперы Кшенека с Государственным театром Дармштадта и его новым, начинающим директором Герингом. Постановка была испорчена насмешками и шумом, устроенным дармштадскими студентами. Их реакция отчасти объяснялась тем, что «Жизнь Ореста» представляла собой неоднозначный синтез различных жанрово-драматургических пластов. Характеризуя особенности оперы, Н. Миловидова указывает на контрастность, пронизывающую все уровни драматургии: «драматические сцены чередуются здесь с лирическими интермеццо, трагедия переходит в фарс, а жанр большой оперы в мюзикл. Монологи и арии сменяются шлягерными куплетами, атональность соседствует с простейшим тональным письмом...» [2, с. 17].

Геринг пожаловался Штейнеке на поведение студентов, сетуя, что они не поняли замысла Кшенека, который намеренно прибегнул к банальным средствам, и что в данном случае необходимо было сделать вводный пояснительный комментарий к сочинению. В прессе появилось сообщение о том, что директор разрывает сотрудничество с Кранихштайнским институтом из-за грубого поведения дармштадских студентов⁶. Булез написал в ответ открытое письмо, в котором раскритиковал Геринга за отсутствие выдержки и хладнокровия⁷. Особенно его раздражило требование директора предоставить пояснительный комментарий, что он посчитал «более коварной формой “террора”, чем инциденты несдержанного смеха», поскольку такая «дешёвая пропаганда» ведёт к управлению образом мыслей учащихся [цит. по: 9, с. 161]. Письмо было подписано всеми доцентами дармштадских курсов, включая и Теодора Адорно.

Кшенек отнёсся со стоическим спокойствием к известию о провале постановки «Жизни Ореста» в Дармштадте. Он понимал, что на этом поставит окончательную точку во взаимоотношениях с институтом. Однако его больно задело отступничество Штайнеке, который поначалу хвалил оперу за её «странные трагические эффекты отчуждения, которые ещё не утратили своего очарования и воздействия», а в открытом письме к Герингу характеризовал её уже как «устаревшее и во многом ветхое произведение», солидаризируясь с Булезом в том, что вряд ли удастся «парализовать критически-активную позицию публики успокоительными таблетками» [цит. по: там же, с. 162].

Несмотря на то, что отношения с Дармштадскими курсами закончились для Кшенека драматическим разрывом, сотрудничество принесло взаимовыгодную пользу обеим сторонам. Во многом благодаря летним курсам европейская часть творческого сообщества смогла ознакомиться с целым рядом сочинений Кшенека, а также узнать о серийной технике, используемой

⁶ Газета “*Darmstädter Echo*” от 8 сентября 1961 года.

⁷ Та же газета от 14 сентября 1961 под заголовком «Кранихштайнская орестея».

композитором в США. Без Дармштадских веяний не возникло бы множество оригинальных и интересных пьес композитора, доказавших жизнеспособность сериальной техники и возможность её существования в рамках традиционных концепций. В то же время Кшенек способствовал профессиональной ориентации самих курсов, а его теоретические работы, такие как «Расширения и ограничения сериальной техники», внесли важный вклад в осмысление проблем современной композиции.

Литература

1. Булез П. Ориентиры I. Воображать: избр. ст. М.: Логос-Альтера; Eccehomo, 2004. 200 с.
2. Миловидова Н. Оперное творчество Кшенека 20-х годов: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1996. 19 с.
3. Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
4. Пузько О. Дармштадтские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2009. 28 с.
5. Хоммель Ф. Провинция – мир: Дармштадт и его «Кранихштайнский» институт // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994. С. 143–148.
6. Krenek E. Extens and limits of serial techniques // The Musical Quarterly. 1960. № 2. P. 210–232.
7. Stewart J. Ernst Krenek: The Man and His Music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991. 444 p.
8. Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century. N. Y.: Oxford University Press, 2009. 608 p.
9. Zenck C. M. Und dann ins Eck gestellt: Ernst Krenek als vermittlungswillige (und verschmächte) Vaterfigur // Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. Stuttgart: DACO Verlag, 1996. S. 157–163.

References

1. Bulez P. *Orientiry I. Voobrazhat': izbr. st.* [Landmarks I. Imagine. Selected articles]. Moscow: Logos-Al'tera; Eccehomo, 2004. 200 p.
2. Milovidova N. *Opernoe tvorchestvo Ksheneka 20-h godov: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Krenek's operatic work of the 20s: author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Moscow, 1996. 19 p.

3. Petrusjova N. *P'er Bulez. Jestetika i tehnika muzykal'noj kompozicii: Issledovanie* [Musical composition aesthetics and technique: research]. Moscow; Perm': Real, 2002. 352 p.
4. Puz'ko O. *Darmshtadtskie mezhdunarodnye letnie kursy novoj muzyki i zapadnoevropejskij poslevoennyj muzykal'nyj avangard: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Darmstadt International Summer Courses for New Music and West European post-war musical avant-garde: author's abstract of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Moscow, 2009. 28 p.
5. Hommel' F. Provincija – mir: Darmshtadt i ego «Kranihshtajnskij» institut [Province is the World: Darmstadt and its Kranichstein Institute]. *Muzykal'naja kul'tura v Federativnoj Respublike Germanija* [Musical Culture in the Federal Republic of Germany]. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994, pp. 143–148.
6. Krenek E. Extens and limits of serial techniques. *The Musical Quarterly*. 1960. No. 2. pp. 210–232.
7. Stewart J. *Ernst Krenek: The Man and His Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991. 444 p.
8. Taruskin R. *Music in the Late Twentieth Century*. N. Y.: Oxford University Press, 2009. 608 p.
9. Zenck C. M. Und dann ins Eck gestellt: Ernst Krenek als vermittlungswillige (und verschmächte) Vaterfigur. *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*. Stuttgart: DACO Verlag, 1996. S. 157–163.