

Галина Шикина

**«К АННЕ БЛЮМЕ» Ш. ВОЛЬПЕ: «МАЛЕНЬКАЯ ОПЕРА» НА
ПЕРЕСЕЧЕНИИ ДАДАИЗМА И ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

Немецкий композитор Штефан Вольпе принадлежит к числу наиболее самобытных фигур в музыкальном искусстве XX века. В течение всей жизни он оставался независимой личностью и не боялся неодобрения публики. Вольпе экспериментировал в различных жанрах академической и легкой музыки. В его масштабном наследии сонаты, симфонии и оперы соседствуют с развлекательными пьесами, предназначенными для исполнения в кабаре, агитационными песнями, маршами [4, 395]. Столь широкий разброс интересов по замечанию друга композитора В. Фогеля привел к тому, что на долгие годы за ним закрепилась репутация музыкального «аутсайдера» [Ibid., 383].

Вольпе родился в 1902 году. Юность его совпала с потрясениями Первой мировой войны. Композитор воспринимал происходящее болезненно: «Мы страдали», – с горечью вспоминал он, – «Мы не ели, мы страшно замерзали. И мой отец [военный офицер] проповедовал нам глупые лозунги, в которых мы не видели никакого смысла» [3, 207]. Так уже в ранние годы Вольпе вплотную приблизился к идее разочарования в искусстве.

Творческое становление композитора началось в Берлине. Он поступил в консерваторию Клиндворт-Шарвенка, но обучение не завершил. Причиной тому стало скандальное происшествие: на одном из занятий Вольпе, глумясь

над консервативными взглядами своего педагога А. Рихтера, преподнес ему коллаж из фуги И.С. Баха и популярной в то время вульгарной песенки. Выходка обернулась исключением Вольпе из консерватории. Полноценного академического образования композитор так и не получил: вместо этого он прошел в начале 1920-х годов специальные курсы в веймарском Баухаузе. «Я учился, главным образом, у художников», – признавался он в зрелые годы, – «От музыкантов я научился только лишь освобождению от своих учителей» [4, 381].

В 1934 году Вольпе переехал из Германии в Палестину, где оттачивал свою композиторскую технику и изучал местную музыкальную культуру. Неслучайно в ряде его опусов тех лет мы наблюдаем уникальный синтез оригинального 12-тонового и фольклорного материала.

В 1938 году Вольпе перебрался в США, где провел практически всю вторую половину жизни. Он разрабатывал новый подход к сериальной музыке, пропагандировал джаз, вел активную педагогическую деятельность и проводил творческие вечера, участниками которых были, в том числе, Дж. Кейдж, М. Фелдман и Д. Тюдор. Вольпе продолжал усердно работать, несмотря на диагностированную у него в конце 1960-х годов болезнь Паркинсона. От ее последствий композитор умер в Нью-Йорке в 1972 году.

«Маленькая опера» для тенора и фортепиано «К Анне Блюме»¹ (1929) занимает в музыкальном наследии Вольпе особое место. Это единственное его сочинение, созданное в русле дадаизма и дошедшее до наших дней.

Обращение композитора к дадаизму было глубоко закономерным. Свойственное его сторонникам противостояние милитаризму и борьба с академизмом в любых проявлениях оказались для него не только важнейшим творческим кредо, но и своего рода «моральной потребностью» [Ibid., 385]. В «Лекции о Дада» (1962) Вольпе заявлял: «Многие люди в отчаянии от

¹ Оригинальное название: An Anna Blume (Kurt Schwitters), op.5/III für Klavier und Musikal-Clown (Tenor). Определение «Маленькая опера» принадлежит самому композитору.

беспомощности культуры стали дадаистами – эта была их форма протеста. Они сказали: если все, кроме убийств и резни, потеряло смысл, то тогда и искусство, и поэзия, и философия не имеют никакого смысла. (...). Они снесли культуру, чтобы освободить человека от любого рода предрассудков» [3, 206-207].

Отношение композитора к дадаизму не было однозначным. В 1920-е годы он поддерживал его сторонников и даже принимал участие в их акциях (одним из таких экспериментов стало публичное воспроизведение 1-й части Пятой симфонии Бетховена восьмью проигрывателями, настроенными на разную скорость [Ibid., 209]). С другой стороны, уже в зрелые годы Вольпе отказывался называть себя дадаистом и утверждал, что с движением «лишь соприкоснулся» [Ibid., 206]. Так или иначе, нигилистические идеи дада значили для композитора больше, чем он признавал вслух. Для него они стали не столько реальным инструментом творческой практики, сколько уникальным стилем мышления.

«К Анне Блюме» Вольпе парадоксальным образом объединяет строго организованный 12-тоновый музыкальный материал и поэтический текст, созданный в излюбленной дадаистами коллажной технике.

В качестве литературной основы для своей «маленькой оперы» Вольпе избрал стихотворение своего друга, поэта и художника Курта Швиттерса, написанное в 1919 году. Сам Швиттерс тогда предпринимал попытки вступить в берлинский «Клуб Дада» и параллельно развивал концепцию мерц-искусства², основанную на идее равенства всех художественных материалов.

Сборник «Анна Блюме» изначально не произвел серьезного резонанса. Куда больший ажиотаж спровоцировала скандальная акция, устроенная в

² Термин Швиттерса. Слово «Мерц» («Merz») является сокращением от «ComMERZbank» («Коммерческий банк» - нем.), вывеска которого послужила для Швиттерса источником вдохновения.

июне 1920 самим Швиттерсом, желающим привлечь внимание публики. Плакат со стихотворением был приклеен им поверх текста Десяти заповедей, размещенного на афишной тумбе «уважаемыми людьми Ганновера» для борьбы с безнравственностью [1, 338]. Цель была достигнута: на этот раз творение Швиттерса вызвало огромный интерес и стало предметом оживленных дискуссий [2, 187]. Полемика развернулась, в частности, вокруг самого образа Анны, в котором видели «то образ передвигающейся на руках циркачки, то образ "немецкой женщины" как таковой, то воплощение авангардистской литературной бессмыслицы, то символ творческого бессилия автора» [Ibid.].

Само стихотворение представляет собой лишенный рифмы и ритма коллаж, написанный «в манере берлинского разговорного языка» [1, 339]. В нем остроумно переплетаются черты традиционной любовной лирики и пародии на таковую. Оригинальность замысла Швиттерса заключается в том, что он не стремился создать собственно пародию, но доказывал художественную ценность любых языковых средств. Неслучайно В. Седельник, называя «Анну» «самым знаменитым образцом пародийного снижения лирического пафоса» [2, 185], признает, что она «странным образом задевает за живое» [Ibid., 188]³.

«Маленькая опера» Вольпе появилась в 1929 году, спустя десять лет после публикации стихотворения. Если текст Швиттерса балансирует между дада и мерц-искусством, то музыка Вольпе лежит в русле экспрессионизма и демонстрирует явное родство с творческим наследием новой венской школы. Подобная параллель отнюдь не случайна: в 1920-е годы композитор был убежденным сторонником идей Шенберга и его учеников. Своеобразной

³ Для сравнения: исследователь творчества Вольпе Т. Флепс называет «Анну» «прекраснейшим и самым значительным любовным стихотворением» первой половины XX века [6, 25].

данью новой венской школе стала 12-тоновая фактура сочинения, а также партия солиста, написанная в манере *Sprechstimme*.

В нотах «Анны» мы можем увидеть любопытную авторскую ремарку, гласящую, что опус предназначен для исполнения «музыкальным клоуном». По замыслу Вольпе певец должен был предстать перед публикой, сидя на велосипеде в соответствующем цирковом наряде [4, 394]. Эксцентричный образ возник у композитора неслучайно: артисты этого жанра пользовались тогда огромной популярностью. Вольпе знал об их представлениях не понаслышке: в годы пребывания в Германии он и сам нередко принимал в них участие, исполняя разнообразные «легкие» композиции. В случае с «Анной», однако, о развлекательности рассуждать не приходится. Единственным моментом, напоминающим о «цирковом» происхождении замысла, является наличие в сочинении своеобразного конферанса: во время вступления солист объявляет название стихотворения и фамилию его создателя.

В своей «маленькой опере» Вольпе закономерно обращается к выразительным приемам, характерным для классических оперных арий. Так, например, в начальных тактах мы видим мелодическую конструкцию, играющую роль лейтмотива (исследователь Т. Флепс определяет ее как 4-тоновый «мотив Анны» [5, 277]).

Особого внимания при анализе композиции заслуживает партия фортепиано, воплощающая жесткое конструктивное начало и предельно обостряющая противостояние лирики и пародии, заложенное в поэтическом тексте. Инструментальная партия в «Анне» превращается в настоящий аттракцион: пианист не только исполняет сложнейшую фактуру, но и периодически проговаривает фрагменты поэтического текста, создавая эффект эхо.

Внутри композиции, таким образом, сближаются две противостоящие друг другу ветви авангардного искусства, дадаизм и экспрессионизм. Данный синтез является одной из важнейших стилистических особенностей этой «маленькой оперы» и во многом определяет ее музыкальную специфику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дадаизм в Берлине, Цюрихе, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / отв. ред. К. Шуман; пер. с нем. С.К. Дмитриева. М.: Республика, 2002. 559 с.
2. Седельник В. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 552 с.
3. Clarkson, A. E. Lecture on Dada by Stefan Wolpe // *The Musical Quarterly*, Vol. 72, № 2, 1986, pp. 202-215.
4. Clarkson, A. E. Stefan Wolpe in Conversation with Eric Salzman // *The Musical Quarterly*, Vol. 83, № 3, 1999, pp. 378-412.
5. Phleps T. An Anna Blume. Ein vollchromatisiertes Liebesgedicht von Kurt Schwitters und Stefan Wolpe // *Zwischen Adorno und Zappa Semantische und funktionale Inszenierungen in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: WEIDLER Buchverlag, 2001. S. 277-311.
6. Phleps, T. Von Dada, Anna & Anderem // *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. 155, № 3, pp. 22-26.