



Ю.С.Векслер
(Нижний Новгород)

ДРУГОЙ «ВОЦЦЕК». О НЕИЗВЕСТНОЙ ОПЕРЕ МАНФРЕДА ГУРЛИТТА

«Воццек» Альбана Берга давно уже стал оперной классикой XX века. Однако в истории музыки есть еще одна опера на этот бюхнеровский сюжет, которая принадлежит немецкому композитору М.Гурлитту (1890-1972).

Манфред Гурлитт родился в 1890 в Берлине в буржуазной семье, не чуждой искусству¹. Один его дед был художником-пейзажистом, другой – скульптором, отец – антикваром и галеристом, открывшим Германии Арнольда Бёклина. Но Манфред выбрал стезю музыканта. Способности его проявились рано, а в 9 лет случилось событие, определившее всю последующую жизнь мальчика: он побывал на «Волшебной флейте» Моцарта. После этого юный музыкант заявил, что судьба его решена: он будет композитором и дирижером. Слова эти оказались пророческими – Гурлитт освоил две музыкальных профессии и по сути стал человеком театра, великолепно знающим его изнутри. Вдохновленный оперой Моцарта, он с удвоенной энергией принялся за музыкальные занятия (известно, что он самолично переписал партитуру «Фиделио», чтобы лучше с ней познакомиться). «Волшебная флейта» стала главным сочинением его жизни: именно с этой оперой в 19 лет Гурлитт дебютировал как дирижер. Столь важное её значение не способно объяснить, почему он выбрал сюжет Бюхнера, но отчасти помогает понять, почему он написал именно такого «Воццека». С 17 лет Гурлитт учился у Энгельберта Хумпердинка по композиции и у Карла Мука по дирижированию. Оба они известны как вагнерианцы: Хумпердинк был одним из последователей байройтского маэстро, обновившим его традицию благодаря сказке и фольклору. Мук вошел в историю как образцовый интерпретатор Вагнера. Сам Гурлитт, между тем, вагнерианцем не стал. Судьба свела его также с Р.Штраусом во время работы ассистентом знаменитого маэстро в берлинской опере. В 1914 Гурлитт обосновывается в Бремене, где на протяжении 13 лет вначале служит капельмейстером, затем занимает пост генерал-музик-директора. В этом городе, на два года позднее Шёнберга, он создает свой вариант общества современной музыки - «Новое музыкальное общество», пропагандирующее современную и доклассическую музыку (интерес к последней принципиально отличает его от шёнберговского). В 1927 Гурлитт возвращается в Берлин, заменив ушедшего в отпуск Эриха

¹ Биографические сведения приведены по: Götz H. Manfred Gurlitt: Leben und Werk. Frankfurt am Main usw.: Lang, 1996.



Клайбера в Кроль-опере – чрезвычайно интересном оперном театре со своей постановочной концепцией. В 1930 году он сотрудничает с великим Максом Райнхардтом. Сам композитор указывает также на свою преподавательскую деятельность в Берлинской высшей школе музыки, но документы этого не подтверждают.

Как композитор Гурлитт стал известен в начале 20-х. Успех, как и Бергу, ему принес фестиваль камерной музыки в Зальцбурге 1923 года. Он сочинял в разных жанрах – в его наследии есть симфоническая, вокальная, камерная музыка. Но важнейшим все же был музыкальный театр: Гурлитт – автор семи опер, две из которых – «Воцек» по Георгу Бюхнеру и «Солдаты» по Якобу Ленцу – были написаны в 20-е годы.

Документы свидетельствуют о том, что Гурлитт пытался сохранить за собой право быть композитором и в нацистской Германии – он даже вступил для этого в национал-социалистическую партию, однако еврейские корни – он считался «четверть-евреем» – лишили его всех надежд. Подобно многим современникам он вынужден был эмигрировать, причем в ином направлении, нежели большинство изгнанников из нацистской Европы – он уехал в Японию, что окончательно стерло его имя с музыкальной карты Европы. Лишь в конце жизни Гурлитт получил заслуженное признание как пропагандист европейской музыки в стране восходящего солнца, после того как в 1953 основал Гурлитт-Опера-Компани. Отношения с Германией, несмотря на все попытки, так и не восстановились.

Факт обращения Берга и Гурлитта к драме Бюхнера примечателен. И в том и в другом случае он был инспирирован театральными премьерями «Воцтека». Гурлитт, по всей видимости, стоял за дирижерским пультом во время премьеры «Воцтека» в Резиденц-театре Мюнхена 8.11.1913², Берг же находился в зале на венской премьеры в Резиденц-Бюне 5.5.1914. Берг и Гурлитт работали над сочинением оперы практически параллельно. Более того, оба варианта «Воцтека» вышли в свет в одном и том же Universal Edition (его директор Э.Херцка тем самым, возможно, хотел избежать конкуренции с другим издательством).

Один из немецких исследователей задается вопросом: могла ли заинтересовать драма «Войцек», написанная Бюхнером в 1836, кого-либо из композиторов-современников. Даже если бы она была издана в то время, трудно вообразить, что к сюжету обратились бы Вагнер, Лорцинг,

² Об этом сообщается во вступительной статье П. Гносса (P.Gnoss) к партитуре Manfred Gurlitt. Wozzeck. Musikalische Tragödie in 18 Szenen und einem Epilog. München: mph, 2004.



Доницетти, Беллини, Берлиоз или Мейербер³. «Социально обусловленное безумие» героя получило актуальность лишь в преддверии катастрофы первой мировой войны, а положена на музыку драма была уже в военные и послевоенные годы (особенно важным экзистенциальный опыт военной службы оказался для Берга, о чем говорит известная фраза «в нем есть часть меня самого»).

Как известно, драма осталась незавершенной. Первая, не свободная от ошибок, публикация была осуществлена К.Э.Францосом в 1879, в 1909 вышла новая версия П.Ландау с измененным порядком сцен. Именно они определили рецепцию драмы в первой трети XX столетия. Ни Берг, ни Гурлитт не учитывали позднейшие текстологически выверенные издания Г.Витковского и Ф.Бергемана.

Премьера «Воццека» Берга состоялась 14.12.1925 в Берлине, затем в течение 7 лет продолжалось ее триумфальное шествие по Европе. Всего лишь 4 месяца спустя, в апреле 1926, в Бремене с большим успехом была исполнена опера Гурлитта. Однако судьба ее сложилась иначе. После еще одного спектакля в Майнце сочинение Гурлитта больше не исполнялось и было забыто на долгие 60 лет.

В своей рецензии на спектакль Гурлитта музыкальный критик Оскар Би сравнил обе оперы.

«Берг и Гурлитт берутся за работу, исходя из различной природы. Берг трактует сюжет более всего с пейзажной, симфонической, настроенческой стороны, Гурлитт сценичнее, бескомпромиссное, завершенное. <...> Хотя сочинение Б[ерга] в целом как выражение личности сильнее, но это завершение развития, в то время как Гурлитт – зародыш, имеющий будущее.»⁴

Вывод, к которому приходит Би, парадоксален: он называет оперу Берга завершением, а Гурлитта – началом новой эпохи. На первый взгляд это странно, ибо большей частью тональный и достаточно традиционный по языку «Воцтек» Гурлитта кажется далеким от атонального «Воццека» Берга. Но это впечатление не совсем верно.

Берговский «Воцтек», классический образец экспрессионистской музыкальной драмы, был создан на исходе эпохи экспрессионизма, а премьера состоялась уже за его рамками. «Воцтек» Гурлитта – детище 20-х, новой вещественности и неоклассицизма, однако автор, согласно его собственным заявлениям, исходит из принципов экспрессионистской драмы.

В отличие от Берга, который обычно воздерживался от обсуждения своих замыслов, Гурлитт много и охотно высказывался о своем плане, прежде всего в письмах Э.Херцке, директору УЕ. Эти

³ См. Martin D. Der doppelte "Wozzeck" : Georg Büchners Dramenfragment als moderne Oper bei Alban Berg und Manfred Gurlitt // Günter Schnitzler; Achim Aurnhammer (Hg.). Wort und Ton. Freiburg im Breisgau : Rombach, 2011. S. 423-446

⁴ Цит. по: Martin D. Der doppelte "Wozzeck". S. 433.



послания раскрывают намерения композитора, реализация которых подчас выглядит несколько неожиданной.

«Я не хочу ничего прекрасного и логического; я намерен озвучить сигналы расчеловечивания; боль сделать лейтгармонией; освободиться от пут, обнажиться, пожертвовать... [мне нужна] музыка кошмарных видений, строгость Апокалипсиса, крики скрытой смерти... Все прежде известное должно быть отброшено как абсолютно второстепенное. И не думай, что я напишу нечто интеллектуальное. Мне не требуется жалкое мастерство, мне нужно неотесанное, сырое, перечашее, неконтролируемое, производящее беспримесный, непринужденный и свободный от идеологии празвук мучимого homo sapiens.»⁵

Перед нами экспрессионистский манифест, поражающий своим радикализмом – так о своей опере не говорил даже Берг. Однако воплощение его не столь последовательно. В наибольшей степени близка экспрессионистской парадигме композиция. В отличие от Берга, который создает тщательно выстроенную конструкцию из 3 актов и 15 сцен, соединенных интерлюдиями, Гурлитт пишет одноактную оперу из 18 следующих друг за другом в монтажном сопоставлении сцен, уподобляя ее структуру экспрессионистской драме странствий (Stationendrama). Но в остальном от экспрессионизма он далек.

Словно бы полемизируя со свойственной нововенской школе апологией сложности, Гурлитт создает камерную, легкую и прозрачную партитуру, свободную от семантической многослойности, жанрово-интонационных и конструктивных знаков. Здесь нет присущего школе Шёнберга принципа музыкальной прозы, доведенного до радикализма в атональной музыке, нет внезапности изменений, экстремальных контрастов тишины и крика, стилевых перепадов. Как и в новейшей Musizieroper, музыка Гурлитта антипсихологична по своей сути, она не стремится следовать за словом, отражая лишь общее настроение той или иной сцены.

Именно об этом говорит Гурлитт, указывая на чисто внешний характер процессов в своем сочинении. Неоднократно он комментирует и новое оркестровое мышление в опере. Так, он отказывается от большого оркестра и заменяет его камерным с солирующими инструментами (среди них и сопрановый голос). Оркестр трактуется при этом «чисто контрапунктически и очень полифонически», что позволяет добиться «абсолютной понятности слова», к тому же состав его меняется в каждой сцене. Кроме того, Гурлитт провозглашает «абсолютный отход от мотива», т.е.

⁵ Цит. по: Winkler K. Der „andere“ Wozzeck. Über Manfred Gurlitts Büchner-Oper (1920-25) // Petersen P., Winter H.-G. (Hg.) // Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main uns.: Peter Lang, 1997. S. 192.



мотивно-тематической работы, отрицая тем самым и лейтмотивную технику, столь значимую в опере Берга⁶.

Если берговская опера – экспрессионистская драма, раскрывающая трагедию героя изнутри (прочие персонажи являются своего рода проекциями его измененного сознания), «Воцтек» Гурлитта, созданный скорее в традиции условного театра, представляет ее извне, очерчивая «геометрию трагедии» (как в «Царе Эдипе» Стравинского). Об этом говорит введение почти отсутствующего у Берга хора, который помещен в оркестровую яму и призван комментировать происходящее, как это было в греческой трагедии. Один из примеров такого использования хора – первая картина оперы, которая, как и у Берга, представляет сцену бритья Капитана. Если Берг пишет ее в форме многочастной сюиты, у Гурлитта это фугированное *perpetuum mobile*. Знаменитые слова «Wir arme Leut!» («Мы бедный люд!»), которые вложены Бергом в уста Воцтека, у Гурлитта произносит хор, находясь как бы над действием (пример 1).

Пример 1

М.Гурлитт. «Воцтек». Сцена 1. Т. 7-8

⁶ Об этом в письме Гурлитта Херцке от 16.04.1922. Опубликовано в: Götz H. Manfred Gurlitt: Leben und Werk. S. 60.



Те же слова хора и завершают оперу – они звучат в заключении эпилога, который, в отличие от берговской траурной музыки с ее подлинно симфоническим размахом и обобщением материала всей оперы, представляет собой камерное по звучанию *lamento* в *es moll* (пример 2).

Пример 2

М.Гурлитт. «Воцтек». Эпилог. Т. 1-6



В опере Берга широко используются формы и жанры инструментальной музыки, которые подробно разработаны и несут важную семантическую нагрузку, выстраивая систему оппозиций (старинные – современные, профессиональные – тривиальные). У Гурлитта их роль неизмеримо меньше, причем преобладают не гомофонные, но полифонические формы: fuga, чакона, остинато, канон, фугато. Общее в них – присутствие безостановочного движения.

При всем различии глубинных законов театрального действия, оперы Гурлитта и Берга имеют много общего в обращении с текстом. Обе они принадлежат к категории «литературных опер», написанных без либретто. Здесь сохранен язык Бюхнера с простонародной и сниженной лексикой. Оба автора придерживаются заданного порядка сцен, исключают эпизоды, не относящиеся к действию (сцены на площади, в балагане, со студентами, в анатомичке). При этом Берг работает с текстом более свободно – известны сделанные им небольшие изменения автобиографического характера. Он объединяет и даже переставляет местами некоторые сцены, стремясь в конечном итоге к большей завершенности. Гурлитт, в отличие от Берга, строго следует авторскому тексту. Он организует действие линейно как цепь отдельных эпизодов, мало связанных между собой из-за отсутствия интерлюдий. При этом действие у него неумолимо движется к трагической развязке, которая и происходит в последней сцене – сцене смерти Воццека в пруду, за которой следует оркестровый эпилог, в то время как у Берга действие замыкается в круг, а оркестровый эпилог сменяется последней сценой с играющими детьми. Гурлитт сохраняет сцену покупки ножа у еврея в мелочной лавке, монолог Воццека на поле, завещание (у Берга отсутствует), однако вычеркивает сцену в кабаке, которая у Берга разделяет две смерти – Мари и Воццека. Не заинтересовался Гурлитт и столь важной в версии Берга сценой с доктором. У Гурлитта Воцcek одинок, изолирован от общества и изначально обречен на гибель, у Берга показан в многочисленных связях с окружением, мучимый и преследуемый теми, кто сильнее или выше его в социальной иерархии (Капитан, Доктор,



Тамбурмажор). Гурлитт последовательно показывает внешний путь Воццека к убийству, Берг же акцентирует внутренний путь – подсознательные импульсы, основанные на библейских параллелях и отсылках к Апокалипсису.

Вернемся к истории создания «Воццека». Главная ее интрига – вопрос о том, знали ли авторы друг о друге. Берг узнал о конкурирующем «Воццеке» уже после премьеры и известие это его не обрадовало (в дальнейшем он постарался не допускать таких промахов и получить исключительное право сочинения «Лулу»). Доступно лишь одно – весьма остроумное – его высказывание об опере соперника в письме Э.Клайберу от 27.6.1926:

«Впрочем, ты уже посмотрел клави́р гурлиттовского «Воццека»? Объективности ради нужно признать, что он довольно симпатичен и оригинален, но в то же время объективности ради следует сказать о том, что в кухне этой оперы, т.е. в оркестре, готовят с чрезмерно большим количеством воды даже для «бедного люда».⁷

Гурлитт же уверяет, что ничего не слышал о Берге, работая над своим сочинением⁸. Но он, конечно же, лукавит. Самое позднее Гурлитт узнал об опере Берга от Херцки в 1923-м, когда его собственное сочинение еще не было завершено. Кроме того, после выхода клави́ра берговской оперы в том же 1923 году в печати началась полемика, которая вряд ли прошла мимо его внимания⁹. Вполне возможно, Гурлитт держал в руках и сам клави́р, поскольку Берг планировал разослать его экземпляры во все ведущие музыкальные театры Австрии и Германии. В партитуре оперы Гурлитта есть моменты поразительного сходства с берговской – это может быть ритм произносимой фразы, жанр, композиционное решение. Иногда возникает впечатление, что находки Берга, сознательно или нет, переведены на совершенно другой музыкальный язык, поданы сквозь призму иной художественной индивидуальности.

Гурлитт был абсолютно уверен в успехе своего детища, о чем свидетельствуют амбициозные и почти самонадеянные высказывания накануне премьеры. Не стоит опасаться того, - заявил он Херцке, что премьера «будет расценена как локальный успех (или же локальный провал). Я настолько известен как дирижер и композитор, что из Берлина приедет вся главная пресса и т.д.

⁷ Цит. по: Martin D. Der doppelte "Wozzeck". S. 441. Берг делал отчеркивания в статье об опере Гурлитта в журнале «Anbruch» (1926/5, 227), кроме того, его личный экземпляр партитуры этого сочинения содержит пометки относительно инструментровки двух опер (путем детального сравнения количества инструментов Берг приходит к выводу о том, что он использует на 3 инструмента больше, чем Гурлитт).

⁸ См. об этом: Götz H. Manfred Gurlitt: Leben und Werk. S. 59.

⁹ Alban Bergs «Wozzeck» und die Musikkritik. Wien: Universal Edition, 1926.



Многие знаменитости уже дали согласие. Также приедет большинство интендантов и почти все коллеги.»¹⁰

Успех в самом деле был значителен, а один из критиков объявил, что у Берга появился опасный конкурент. Но дальнейшая судьба оперы, сразу же названной «вторым “Воццеком”», сложилась неудачно. Канув в лету после премьеры, она была возрождена лишь в 1985 благодаря концертному исполнению в Вене и последующей постановке в Бремене. В чем же причина забвения столь многообещающего опуса? Вероятно, здесь сыграло свою роль несколько обстоятельств. Во-первых, это фатальное невезение, вынуждавшее Гурлитта брать «чужие» сюжеты (второй случай – «Солдаты» Я.Ленца, спустя годы положенные на музыку Б.А.Циммерманом). Во-вторых, скромная провинциальная премьера никак не могла конкурировать с широко обсуждавшейся столичной премьерой оперы Берга под руководством блестящего дирижера Эриха Клайбера. Наконец, с приходом к власти национал-социалистов растаяли последние надежды на успешную композиторскую карьеру в Германии, а эмиграция в Японию до конца жизни отрезала Гурлитта от Европы. По силе воздействия опера Гурлитта безусловно уступала берговской «опере социального сострадания». Тем не менее, его прочтение бюхнеровского сюжета, которое, подобно опере Берга, возникло на грани эпох и представляет собой синтез различных, порой противонаправленных тенденций, должно занять свое место как в истории музыки, так и в истории музыкальной бюхнерианы. По справедливости оперу следовало бы называть не *вторым* «Воццеком» – вторым после Берга, а *другим* – достаточно самобытным и оригинальным.

¹⁰ Письмо от 1.11.1925. Цит. по: Götz H. Manfred Gurlitt: Leben und Werk. S. 60-61.