

Агишева Ю.И.

### Гёльдерлин в интерпретации Макса Регера (на примере песни «К надежде»)

Как известно, к поэзии Гёльдерлина композиторы стали обращаться в конце XIX и, особенно, в XX веке<sup>i</sup>. Немецкий композитор Макс Регер, живший на рубеже XIX-XX вв., был одним из тех, кого привлекла поэзия Гёльдерлина.

Любопытно, что судьба регеровского наследия в чем-то схожа с судьбой наследия Гёльдерлина. В свое время, в Германии Регер считался вторым по популярности композитором после Рихарда Штрауса, однако вскоре после смерти Регера в 1916 г., его музыка была забыта вплоть до 50-60-х гг. XX в. Сам композитор, как будто бы предвидя это, говорил: «Подождите немного, через 10 лет меня признают реакционером и выбросят на свалку, но я еще вернусь!»<sup>ii</sup> Эти слова сбылись, и настоящее признание музыка Регера получила лишь спустя десятилетия, оказав сильнейшее влияние на таких композиторов как Шёнберг, который считал его гением, Барток, Хиндемит и мн. др. В частности, Хиндемиту принадлежит такое высказывание: «Макс Регер был последним гигантом в музыке. Без него мое собственное существование было бы непостижимым»<sup>iii</sup>.

Однако современники композитора весьма неоднозначно воспринимали его музыку: с одной стороны, Регера считали адептом классических традиций, заложенных с детства его учителем Гуго Риманом, с другой стороны, рассматривали как приверженца авангардных тенденций. Нередко музыкальный язык композитора оценивали как «сложный», «запутанный», «многословный». Вспомним, что примерно так же воспринималась и поэзия Гёльдерлина, которую многие не понимали, да и мало кто знал. Гёльдерлин, находящийся вне каких-либо течений и стилей, по меткому выражению А.В. Михайлова, «пребывает во вполне заслуженном им междуцарствии, ввиду его неповторимой оригинальности»<sup>iv</sup>. Те же слова можно смело отнести и к Макс Регеру, о котором нельзя сказать однозначно: романтик ли он, неоклассик или нечто третье.

Даже спустя 100 лет после рождения композитора в 1973 г. известный немецкий музыковед Карл Дальхауз озаглавливает свою статью, посвященную этой юбилейной дате, следующим образом: «Почему музыку Регера так трудно понять?»<sup>v</sup> Одним из основных препятствий в восприятии и изучении музыки композитора является тот факт, что Регер, как никто иной сумел аккумулировать

многовековые традиции немецкой музыкальной культуры. В арсенале его средств был своеобразный «интонационный фонд» многих эпох, и поэтому стилистика его музыки не поддается однозначному определению, требуя применения различных подходов в ее изучении.

Творческое наследие композитора чрезвычайно обширно - это 146 опусов, плюс еще примерно половина от этого количества сочинений, не отмеченных опусами. Таково же и жанровое многообразие его произведений, где недостает лишь оперы. Это симфонические произведения, камерная музыка, сочинения для органа, вокальная музыка.

Что же в творчестве Регера могло бы дать нам представление о составных частях его стилистики? Как и для многих других композиторов, жанром, наиболее гибко реагирующем на потребность Регера в самовыражении была песня, Lied. Несмотря на часто встречающиеся утверждения о преобладании «абсолютной» музыки в его творчестве, можно сказать, опираясь на некоторые высказывания, что песня - это нечто особое в ряду многочисленных жанров наследия композитора. Один из мюнхенских критиков писал: «Песни Регера трудны для певцов, трудны для концертмейстера, трудны также и для слушателя. Фигуры типа Регера на самом деле смотрят вперед на публику грядущей эры; они адресуют себя к будущей публике»<sup>vi</sup>. Это осознавал и сам композитор, который в одном из писем признался: «Я знаю, что это трудная задача - выходить к публике с такими песнями; в конце концов, эти песни умышленно избегают эффекта «разорвавшейся бомбы»<sup>vii</sup>. В этом Регер демонстрирует нежелание идти на поводу каких-либо вкусов и стремится избегать ярких, но пустых приемов. Выбор текста, сложность и утонченность его песен отражают особую внутреннюю глубину музыки композитора.

Регер написал более 300 песен, куда входят песни в сопровождении фортепиано, оркестра, органа, хоры и ансамбли. «К надежде» на слова Гёльдерлина относится к поздним сочинениям (1912), и это первый опыт композитора в написании песен для голоса с оркестром. Первоначально Регер задумывал ее как «сцену и арию для голоса с оркестром», но, выбрав текст Гёльдерлина, отказался от этой идеи. Примечателен сам факт обращения к такому поэту как Гёльдерлин, поскольку Регер обычно использовал для своих песен стихи современных ему поэтов, среди которых Демель, Лилиенкрон, Моргенштерн, Бирбаум и мн. др. И это была осознанная позиция, которую композитор разъяснял следующим образом: «Меня зачастую порицают за выбор текстов, но Гёте уже

исчерпан другими композиторами. Шуберт еще мог сочинять на тексты Гёте; он был дитя природы в музыке, воспринимал текст совершенно наивно, ему приходили во время сочинения столь гениальные мысли, что дело в сущности было сделано. Я же человек современный и поэтому - с критическим складом ума. Я вкладываю в эти тексты много больше, но меня так подавляет величие стихотворения, что мне кажется сумасшествием пытаться к нему что-то добавить»<sup>viii</sup>. Тем не менее, среди вокальной музыки композитора можно найти песни на стихи Эйхендорфа, Гейне, Новалиса, правда, эти примеры весьма малочисленны.

Но вернемся к тексту Гёльдерлина, к которому Регер всё же решился «что-то добавить». Ода «К надежде» была написана в 1799 г. и повторно переделана в 1803 г.<sup>ix</sup>

O Hoffnung! holde! gütiggeschäftige!  
Die du das Haus der Trauernden  
nicht verschmähst,  
Und gerne dienend, Edle, zwischen  
Sterblichen waltest und Himmelsmächten,

О надежда! Благосклонная! Благо  
творящая! Ты, не отвергающая  
пристанища скорбящих,  
Ты, кто служишь возвышенным целям,  
царствуешь между смертными этой  
земли и небесными силами,

Wo bist du? wenig lebt' ich; doch atmet kalt  
Mein Abend schon. Und stille,  
den Schatten gleich,  
Bin ich schon hier; und schon gesanglos  
Schlummert das schauernde Herz im Busen.

Где ты? Я мало жил, и вечер мой  
холодный близок. Я здесь уже,  
безмолвной тени,  
уже без песни  
Дремлет в груди, содрогаясь, сердце;

Im grünen Tale, dort, wo der frische Quell  
Vom Bergen täglich rauscht und die liebliche  
Zeitlose mir am Herbsttag aufblüht,  
Dort, in der Stille, du Holde, will ich

В горной долине ,где прохладный ручей журчит,  
в тиши безвременья осенним днем,  
хочу тебя найти цветок надежды.

Dich suchen, oder wenn in der Mitternacht  
Das unsichtbare Leben im Haine wallt,  
Und über mir die immerfrohen  
Blumen, die blühenden Sterne, glänzen,

Иль в полночь искать тебя  
Когда невидимая жизнь струится в  
роще  
И надо мной сверкают звезды –  
Вечно веселые цветы

O du des Äthers Tochter! Erscheine dann  
Aus deines Vaters Gärten, und darfst du nicht  
Ein Geist der Erde, kommen, schröck', o  
Schröcke mit anderem nur das Herz mir.

О ты, Эфира дочь! Выйди из садов  
твоего отца;  
Ты можешь явиться, о дух неземной,

приди, презри, о презри других, но оставь свое сердце мне.

Выделим основные образы. В стихотворении, состоящем из 5 строф почти нет пауз, оно всё - большое пространство, где образы сменяют друг друга без какого-либо развития. Главный образ, собственно, *Надежда* экспонируется в первой строфе. Заступница скорбящих, господствующая между смертными и небесами, т.е. своего рода, проводник между двумя мирами. В ее поисках пребывает страждущий, чье сердце уже еле бьется. Здесь мы не в силах абстрагироваться от личностного начала, если вспомнить, что стихотворение написано на краю бездны, в которой Гёльдерлин пребывал почти 40 лет своего оставшегося существования. 2-я строфа: «вечер мой холодный близок, безмолвной тени я стал». Предчувствие сумерек своей жизни заставляет его искать надежду, которая унесет его в далекий и прекрасный мир. *Поиск* становится еще одним образом, который в 3 и 4 строфах переносит всё в мир природы. Выделим слова, ее представляющие, на которых акцентируется внимание: весна, осенний безвременник, тишина, полночь, звезды. Картины природы, в то же время, как бы являются воплощением того идеального мира, в который так стремится поэт, того мира, где, должно быть, обитает надежда. Образ *природы*, как известно, один из самых важных во всем творчестве Гёльдерлина. Только природа дается в особом поэтическом видении как некий далекий прекрасный мир, высшая форма возвышенности и красоты. В последней строфе («О ты дочь Эфира! Выйди из садов твоего отца») появляется бог Эфир - центр мифологии поэта. Соответственно и Надежда - тоже божество, обитающее в мире природы. И свободное парение в этом мире - тот смысл, к которому так тянулся Гёльдерлин, стараясь стать частью этого мира.

Стефан Цвейг полагал, что большинство стихотворений Гёльдерлина представляют собой трехчленную логическую схему: взлет, снижение, парение<sup>x</sup>. В оде «К надежде» также можно найти это триединство: взлет (1-я строфа: Надежда, господствующая между смертными и небесами), снижение (2-я строфа: грустные размышления о недолгой жизни) и парение (оставшиеся 3 строфы: природа и сады отца Эфира). Как писал тот же Цвейг: «Мелодия Гёльдерлина несется из мирового пространства, не из нашего мира; в чем ее своеобразие - можно только почувствовать, и чудо ее - в парении»<sup>xi</sup>.

Ода относится к поздним сочинениям Гёльдерлина, а вернее к тому периоду, когда поэт уже находился на грани безумия. И в этой оде, также как и в других стихах того времени, мифологизация достигает своей вершины, почти полностью растворя личностное

начало. Ибо Гёльдерлин считал, что «личное не дает воспринимать поэзию в чистоте»<sup>xii</sup>. И во имя этой цели слово наделяется совершенно неповторимой смысловой глубиной. Не изобилие нюансов, позволяющих раскрыть психологическую основу образа, а некая внутренняя наполненность, скрытая от нас в этом самом слове. Быть может отсюда, образы Гёльдерлина несколько статичны. Но, как писал Стефан Цвейг, «они не покоятся замкнуто в самих себе, они держатся в воздухе как планер - инерцией полета»<sup>xiii</sup>. И всё же постижение их смысла - задача невероятно трудная, то, что уже упоминаемый нами А.В. Михайлов, называл «трудным состоянием текста», «состоянием закрытости», когда «всякое открытие их, всякое раскрытие их смысла есть процесс и бесконечный, и только всегда начинающийся»<sup>xiv</sup>.

Как же трактует «трудный» смысл этого стихотворения Макс Регер? Прежде всего, обращает на себя внимание ряд повторов, которые делает композитор в тексте. Почти в каждой строфе он неоднократно выделяет какое-нибудь слово. Так, в первой строфе он 2 раза повторяет слово «надежда», причем делает этот повтор в середине изложения, как бы напоминая, о чем идет речь. То же и во 2-й строфе, начинающейся «Где ты? Я мало жил...». После слов «где ты?», повторенных троекратно, снова - «О, надежда». На стыке 3 и 4 строф, которые разделяются лишь графически, поскольку конец 3-й и начало 4-й строф - это одна фраза, разделенная пополам: «буду искать тебя». Так вот эта фраза тоже неоднократно повторяется, причем слова в ней меняются местами. И, наконец, в самом конце Регер несколько раз повторяет начальные слова стихотворения, делая таким образом обрамление. Такое подчеркивание, безусловно, ключевых слов связано не только с желанием композитора выделить их, но и с тем, что нередко, приступая к написанию песни и выбору текста, Регер уже имел в голове музыкальный материал.

Кроме повторов, Регер делает и некоторые добавления. Приведем еще раз текст стихотворения, где регеровские изменения выделены курсивом<sup>xv</sup>:

O Hoffnung! holde! *holde!* gütiggeschäftige!  
 Die du das Haus der Trauernden  
 nicht verschmähst, *O Hoffnung!*  
 Und gerne dienend, Edle, zwischen  
 Sterblichen waltest und Himmelmächten,

Wo bist du? *Wo bist du? Wo bist du?* O Hoffnung! wenig lebt' ich; doch atmet kalt  
*atmet kalt* Mein Abend schon. Und stille,  
 den Schatten gleich,

Bin ich schon hier; und schon gesanglos  
Schlummert das schauernde Herz im Busen.

Im grünen Tale, dort, wo der frische Quell  
Vom Bergen täglich rauscht und die liebliche  
Zeitlose mir am Herbsttag aufblüht,  
Dort, *dort*, in der Stille, du Holde, *holde, holde*, will ich *dich, will ich*

Dich suchen, oder wenn in der Mitternacht  
Das unsichtbare Leben im Haine wallt,  
Und über mir die immerfrohen  
Blumen, die [blühenden] *sicheren* Sterne, glänzen,  
*o du Holde, Holde, dich, ja dich will ich finden*

O du des Äthers Tochter! Erscheine dann  
Aus deines Vaters Gärten, und darfst du nicht  
[Ein Geist der Erde, kommen] *mir sterblich Glück verheißen* schröck', o  
Schröcke mit anderem nur das Herz, *das Herz* mir.  
*O Hoffnung, o Hoffnung,*  
*holde, holde, holde, Hoffnung, o Hoffnung*

В то же время форма песни строится по подобию формы стиха: каждая строфа - это новое построение, где смена образа дает толчок новой музыкальной идее. Более того, форма удивительным образом соответствует той схеме, о которой писал Цвейг (взлет-снижение-парение). Также, как и в тексте, взлету соответствует первая музыкальная строфа, снижению - вторая и парению - три оставшиеся.

Однако здесь существует и форма второго рода. В музыке есть довольно крупное оркестровое вступление (вспомним, что согласно первоначальному замыслу - это должна была быть «сцена и ария для голоса с оркестром», поэтому вступление - это, своего рода, небольшая увертюра, где излагаются основные тематические идеи), далее идет первый раздел, соответствующий первой стиховой строфе (образ надежды), второй раздел (размышления о краткости жизни), третий раздел (куда относятся 3 последние строфы, и он представляет из себя 3-х частную форму) и реприза (повторенные начальные строки).

Вступление и первые две музыкальные строфы по характеру изложения весьма отличаются от последующего материала. Это мрачные краски, «замешанные» на хроматизмах и минорном ладу, а также исключительно медленные темпы. На них хотелось бы обратить особое внимание. Снова обратимся к А.В. Михайлову, который писал: «В музыке конца XIX и начала XX века, так или

иначе связанной с романтизмом, был очень интересный период всё более подробного, пристального взглядывания в индивидуальные переживания человека, который выразился в необыкновенном замедлении музыкального темпа. В так называемых байрейтских темпах, которые позволяли максимально внимательно отслеживать нюансы этих человеческих переживаний в музыке... К 1910 году мы приходим - в одном из квартетов Макса Регера - к предельно медленному темпу, пример которого мог бы годиться в книгу рекордов Гиннеса, если бы она могла отдать должное этому примеру, - ибо ничего более медленного никогда написано не было. Это - крайняя попытка уподобления музыкального процесса тому, что, как предполагалось, происходит в душе человека»<sup>xvi</sup>. Это тот самый процесс, который можно наблюдать особенно во второй строфе, где темп практически останавливается. И всё внимание акцентируется на словах, звучащих всё медленнее и медленнее. Музыкально это выражается в нисходящем хроматическом движении, где, как кажется, темп почти отсутствует и невозможно ощутить ни четкий ритм, ни размер.

Таким образом Регер делает внутри музыкальных строк некоторые цезуры, как паузы в непрерывном поэтическом дыхании Гёльдерлина. Так, вторая строфа, о которой сейчас шла речь, состоит из двух разделов, между которыми звучит тема из вступления к песне. То же происходит и в конце третьей строфы: идет смена лада, метра (вместо мрачных минорных красок звучит мажор, трёхдольная пульсация), но на многократно повторяемых словах «искать тебя» темп снова замедляется, как бы возвращаясь в образную сферу второй строфы.

К медленным темпам, мелодической линии, изобилующей хроматизмами, добавляется и сложность гармонического языка. Регер насыщает музыкальную ткань обилием модуляций, эллиптических оборотов в условиях хроматической тональности. Несмотря на то, что в песне дается тональный устой (знаки ре-минора при ключе, а затем - ре-мажор, начиная с третьей строфы), очень часто ощущение определенного центра теряется, т.к. насыщенность модуляциями подкрепляется еще и частотой гармонических смен. Подобная «концентрация» событий чрезвычайно характерна для гармонии Регера, в которой линейное начало нередко преобладает над функциональностью. Всё это позволяет нам говорить о некоторой множественности, избыточности, которые нередко становились препятствием в восприятии музыки композитора.

Прежде, чем подвести итоги, приведем два высказывания, одно из которых принадлежит Гёльдерлину, а другое - Регеру. Поэт, объясняя свой отказ от всего чувственного, говорил: «Мне недостает не столько силы, сколько легкости, не идей, а нюансов, не основного тона, а разнообразного подбора тонов, не света, а тени, и всё это по одной причине: я слишком боюсь низменного и обыденного в действительной жизни»<sup>xvii</sup>. Цитата из Регера: «Наш путь в песне - тончайшая интерпретация вообразимого запятого лирического настроения»<sup>xviii</sup>. То есть, добавив в текст Гёльдерлина нюансы, оттенки, он в такой манере расшифровывает «трудный смысл» его стихотворения, делая как бы музыкальный комментарий к тем образам и идеям, которые запяты внутри. На уровне формы это выражается, с одной стороны, следованию структуре текста, а с другой стороны, можно отметить случаи дробления строф на более мелкие самостоятельные построения, исключительно асимметричного характера. Так же, как образы у Гёльдерлина, которые появляются стихийно, по мере того, как рождаются в воображении поэта, так и у Регера - тематический материал развивается свободно, используются всё новые средства. То есть в песне «К надежде» мы видим исключительно тонкую работу с поэтическим текстом, который спустя более 100 лет после написания обретает совершенно иной облик, являя нам истинный шедевр синтеза слова и музыки.

---

<sup>i</sup>И. Брамс, Б. Бриттен, В. Киллмайер, Г. Кляйн, Д. Куртаг, Э. Кшенек, Д. Лигети, Б. Мадерна, Л. Ноно, К. Орф, Х. Пфизнер, А. Раскатов, В. Рим, В. Ульманн, В. Фортнер, Б. Фуррер, Г. Ф. Хаас, Х. В. Хенце, П. Хиндемит, Х. Холлигер, Р. Штраус, Х. Эйслер

<sup>ii</sup> Цит. по: Крейнина Ю. Макс Регер: Жизнь и творчество. М. 1991. С. 11.

<sup>iii</sup> Wirth H. Max Reger. Hamburg, 1973. S. 151.

<sup>iv</sup> Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 36.

<sup>v</sup> Dahlhaus C. Warum ist Regers Musik ist so schwer verständlich // Neue Zeitschrift für Musik. 1973. Н.3. S. 134.

<sup>vi</sup> Цит. по: Popp S. For Future Audiences: On Max Reger's Songs // CD: Max Reger. Lieder. СРО. 996 317 - 2. 1996. p. 12.

<sup>vii</sup> Ibid.

<sup>viii</sup> Цит. по кн.: Крейнина Ю. Макс Регер... с. 93.

<sup>ix</sup> Hölderlin F. Sämtliche Werke. Frankfurt am Main, 1999. Bd. 5. S. 708.

<sup>x</sup> Цвейг С. Гёльдерлин // Собрание сочинений: В 9 т. М., 1996. Т.7. С. 340.

<sup>xi</sup> Там же, с. 341.

<sup>xii</sup> Там же, с. 335.

<sup>xiii</sup> Там же.

<sup>xiv</sup> Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 136.

<sup>xv</sup> Reger M. An die Hoffnung. Leipzig: Edition Peters, 1912.

<sup>xvi</sup> Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 866-867.



---

<sup>xvii</sup> Цит. по: *Цвейг С...* с. 337.

<sup>xviii</sup> Цит. по: *Рорр С.* р. 13.