К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА М. А. САПОНОВА

Научная статья
УДК 929:78+78.035.(430):785.11
DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.008

Герхард фон Койслер и его сочинения для оркестра

Денис Германович Ломтев

Музыкальное издательство BMV Buraus Musik Verlag,
Uekenpohl 31, 32791 Lage, Bundesrepublik Deutschland
degelo@mail.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5054-6322

Аннотация: Впервые на русском языке предлагается биографический очерк о немецком композиторе Герхарде фон Койслере (1874–1949), основанный на архивно-рукописных и малоизвестных печатных источниках. Детальный анализ его сочинений для оркестра — «Левантийской фантазии» (1909), двух симфоний (1925 и 1928), «Торжественной прелюдии» (1934), симфонической фантазии «Австралия» (1935) — позволил выявить стилистические общности и различия образцов данного жанра в наследии композитора.

Ключевые слова: немецкая музыка первой половины XX столетия, Герхард фон Койслер, симфония, симфоническая программная музыка

Для цитирования: *Ломтев Д. Г.* Герхард фон Койслер и его сочинения для оркестра // Научный вестник Московской консерватории. Том 12. Выпуск 1 (март 2021). С. 166–191. https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.008.

HOMAGE TO PROFESSOR MIKHAIL A. SAPONOV

Research Article

Gerhard von Keußler and His Orchestral Works

Denis G. Lomtev

Publishing House BMV Buraus Musik Verlag,
Uekenpohl 31, 32791 Lage, Bundesrepublik Deutschland
degelo@mail.ru✉, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5054-6322

Abstract: For the first time, a biographical essay in Russian about the German composer Gerhard von Keußler (1874–1949) has been compiled on the basis of poorly known printed sources and preserved manuscripts. Detailed analysis of his works for orchestra, including Morgenländische Phantasie (1909), two symphonies (1925, 1928), Praeludium solemne (1934) and Symphonic Fantasy Australia (1935), made it possible to identify their stylistic communities and differences.

Keywords: German music of the first half of the 20th century, Gerhard von Keußler, symphony, symphonic program music

For citation: Lomtev, Denis G. 2021. “Gerhard von Keußler and His Orchestral Works.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 12, no. 1 (March): 166–91. (In Russian). https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.44.1.008.

Имя Герхарда фон Койслера долго пребывало в забвении, хотя он оставил заметный след в концертной жизни Праги, Гамбурга и Мельбурна первой трети XX столетия, а также десять лет возглавлял мастер-класс композиции при Прусской академии искусств в Берлине, сменив на этом посту Арнольда Шёнберга. Оставшиеся после смерти Койслера рукописные материалы, включая ноты его произведений, принял на хранение Архив Гёте и Шиллера в Веймаре, где ими почти полвека никто не интересовался. Лишь в 2000 году к его наследию обратился Мануэль Крёнунг, написав дипломную работу о вокальных циклах, а девять лет спустя — диссертацию об ораториях Койслера [4]. Ему же принадлежит статья о композиторе во втором издании энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [3]. Однако симфонические произведения, имеющие для творчества Койслера стилеобразующее значение, в силу труднодоступности самих источников оставались обделенными вниманием исследователей. В отечественной профильной литературе о нем вовсе ничего нет. Восполнить сложившийся пробел призвана данная статья, впервые на русском языке освещающая деятельность этого незаурядного представителя немецкой композиторской школы и его вклад в европейскую симфоническую музыку первой половины XX столетия.

Музыковед Эрвин Кролль, берлинский знакомый Герхарда фон Койслера и автор статьи о нем в первом издании энциклопедии *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, поэтически охарактеризовал своего современника как «одинокого странника в горних высях», причислив его к последним представителям немецкого позднего романтизма [5, *868–869*]. Почти всё его творческое наследие, охватывающее симфонические (в большинстве программные) сочинения, оратории, оперы и камерно-вокальные циклы, проникнуто религиозно-этическими и отчасти эзотерическими идеями. Характерное для Койслера единство философских воззрений и музыкальной практики подчеркивали его коллеги: «Он учит, как живет, он говорит, как поступает, и воплощает в творчестве то, что им движет и что является первоосновой его духовной сущности» [12, *184*]. Эти слова справедливы в отношении не только музыкальных сочинений, но и его деятельности как музыкального критика, дирижера, педагога и литератора.

Нравственные искания Койслера многогранно отражены в монументальных сочинениях для оркестра — симфониях, фантазиях, симфонических поэмах и стихотворениях. Для конкретизации философской проблематики он прибегал к слову в виде программы. Как и подавляющее большинство литературных текстов Койслера в его ораториях и симфонических драмах (так он называл оперы), часть программ имеет библейскую подоснову. Это обусловливалось его глубокой религиозностью, ведь он вырос в семье пастора.

Балтийская линия разветвленного рода Койслеров, происходящего из региона Фогтланд на границе Саксонии, Тюрингии и Баварии, берет начало от прадеда композитора, школьного педагога Вильгельма Кристиана Фридриха Койслера (1777–1828). С 1804 года он работал домашним учителем в семье градоначальника Риги, на дочери которого позже женился. В. К. Ф. Койслер всемерно способствовал развитию гимназического образования в Лифляндской губернии и за эти заслуги 11 августа 1824 года был возведен в потомственное дворянство. Его сын, Август Вильгельм, и один из трех внуков, Готлиб Август, стали евангелическими пасторами. Последний получил приход в Альт-Шваненбурге (ныне Гулбене на северо-востоке Латвии), где 23 июня 1874 года родился его средний сын, Герхард Оттомар Хуго фон Койслер (Gerhard Ottomar Hugo von Keußler).

Стараниями матери, пианистки Анны Луизы Хакель, ребенок сделал первые шаги в музыке. Причем интерес к занятиям не угас после ее преждевременной кончины 21 апреля 1882 года: с восьмилетнего возраста Герхард участвовал в проводимых отцом богослужениях как органист.

В 1885 году Готлиб Август Койслер был назначен старшим пастором в Петербургскую евангелическо-лютеранскую общину Св. Петра и Павла на Невском проспекте,

и семейство последовало за ним. Герхард стал учеником легендарной Петришуле. Особенно он преуспел в изучении языков — латыни, древнегреческого, английского, французского и, разумеется, русского, на котором преподавалась часть предметов. Учась в старших классах, Койслер давал частные уроки, а заработанные деньги тратил преимущественно на концертные и театральные абонементы. К этому же времени относится его первый композиторский опыт. По воспоминаниям младшей сестры композитора, художницы Лизбет Койслер (1879–1972), пьеса под названием «Черный ангел» была представлена на суд самому А. Г. Рубинштейну[1], однако ни ноты произведения, ни свидетельства о мнении по этому поводу петербургского мэтра не сохранились.

Окончив Петришуле (1892), Герхард фон Койслер по настоянию отца прошел своего рода «педагогическую практику» в качестве домашнего учителя в семье барона Эрнста фон Вольфа в лифляндском Леттине (ныне Литене на северо-востоке Латвии), а с осени 1894 года в течение последующих пяти лет учился в Дерптском университете, избрав в качестве профилирующей дисциплины ботанику. И хотя отец не приветствовал стремление сына вплотную заниматься музыкой, именно он подарил ему виолончель, ставшую вторым после фортепиано инструментом, который тот впоследствии освоил на профессиональном уровне. После встречи с Артуром Никишем, выступившем с Берлинским филармоническим оркестром на гастролях в Дерпте (1899), Койслер окончательно решил посвятить себя музыке.

По рекомендации именитого дирижера 20 апреля 1900 года Койслер поступил в Лейпцигскую консерваторию, где учился у Саломона Ядассона (контрапункт, инструментовка, сочинение), Карла Рейнеке (чтение партитур) и Карла Вендлинга (фортепиано). Но наиболее благотворное влияние в плане композиции на него оказал Юлиус Кленгель (1859–1933), наставник Койслера по виолончели, его основной исполнительской специальности. При профессиональной и человеческой поддержке Кленгеля были созданы «Четыре характерные пьесы» (*Vier Charakterstücke*). Их материал использовался потом в средней части симфонического стихотворения для оркестра и органа «Отшельник» (*Der Einsiedler*, 1904, ноты утеряны) и в Симфонии d-moll (1925).

В свидетельстве об окончании консерватории от 15 марта 1902 года, составленном из отзывов ведущих педагогов, Карл Рейнеке отметил следующее:

> Господин доктор Ядассон, преподаватель господина фон Койслера по контрапункту (канону и фуге), композиции и инструментовке, скончался до момента выдачи оного свидетельства, посему на основании просмотра соответствующих работ удостоверяю отрадное владение господином фон Койслером всеми видами контрапункта. Как композитор он полностью привержен новейшему направлению, и его сочинения по понятным соображениям не соответствовали тому, чего от него требовал его преподаватель. Однако талант его несомненен, точно так же как и способность к эффектной оркестровке [4, *22–23*].

Параллельно с консерваторскими занятиями Койслер посещал лекции патриархов немецкого музыкознания Хуго Римана и Германа Кречмара, а также физиолога и психолога Вильгельма Вундта в Лейпцигском университете. В 1901 году он приступил к написанию диссертации «Границы эстетики» [6], которую успешно защитил 5 декабря 1902 года на философском факультете.

По окончании учебы музыкант обосновался в Дрездене, погрузился в поиски работы и пытался наладить контакты с издателями и исполнителями в целях продвижения своих сочинений. При участии певца Конрада Цавиловского в венском концерте Объединения музыкантов-творцов 20 декабря 1904 года прозвучал вокальный цикл Койслера «Рапсодия»

[1] *Siemens E.* Erinnerungen an Gerhard von Keußler. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA) 53/1650, S. 48.

(*Rhapsodie*) на собственные тексты[2]. 28 сентября 1904 года в Кобурге состоялось первое исполнение упомянутого выше симфонического стихотворения «Отшельник» и фрагментов симфонической драмы «Перемены» (*Wandlungen*), причем для автора это был одновременно и дирижерский дебют. Спустя неполных два месяца, 22 ноября, Койслер дирижировал в Дрездене своей симфонической фантазией «Иов и мы, его утешители и утешительницы» (*Hiob und Wir, seine Tröster und Trösterinnen*) — премьера прошла фактически незамеченной.

Решающее значение для его карьеры имело выступление в саксонской столице 31 января 1905 года. Помимо фрагментов из «Перемен» в программе концерта значилась симфоническая фреска с декламацией «Воскресение из мертвых и страшный суд» (*Auferstehung und Jüngstes Gericht*), понравившаяся его бывшему консерваторскому наставнику по виолончели Юлиусу Кленгелю. Именно благодаря инициативе последнего издательство Breitkopf & Härtel выпустило партитуру сочинения[3], а само оно было еще раз исполнено 8 января 1906 года под руководством автора оркестром Ганса Виндерштайна в Шестом филармоническом концерте в Лейпциге. На генеральной репетиции присутствовал Артур Никиш, в свое время настоявший на поступлении Койслера в консерваторию и теперь, спустя семь лет, увидевший в нем прирожденного дирижера[4].

Один из откликов прессы о концерте попался на глаза правлению Мужского певческого общества в Праге, которое искало подходящую кандидатуру на вакантное место руководителя хора. Ровно через две недели после лейпцигского выступления, 22 января 1906 года, Койслер заступил на должность дирижера этой организации, попутно возглавив пражский Немецкий певческий союз, смешанный хор любителей музыки.

Однако исполнительский уровень обоих коллективов показался требовательному музыканту недостаточным. Поэтому при поддержке профессора Пражской консерватории Йозефа Йиранека он организовал для участников курсы хорового пения, сочинял им инструктивные упражнения[5] и проводил лекции по истории музыки. Систематические занятия принесли свои плоды: к первому концерту под руководством Койслера, прошедшему 5 апреля 1906 года, Мужское певческое общество подготовило «Возвращение на родину» Грига, 23-й псалом Шуберта и «Реквием» Моцарта, а к рождественскому выступлению в декабре оба хора разучили «Мессию» Генделя [4, *30*].

Знаменательным событием в музыкальной жизни Праги стало исполнение 7 января 1913 года Мессы h-moll Баха, после чего о возглавляемых Койслером любительских хоровых обществах заговорили как о профессиональных коллективах. В его редакции прозвучал и знаменитый опус Моцарта — 1 мая 1915 года в пражском Рудольфинуме состоялся концерт под названием «Реквием без Зюсмайера», недостающие части в котором были заимствованы из поздних моцартовских месс[6].

Композитор по-прежнему не упускал возможности знакомить публику с собственными сочинениями. В его архиве сохранились афиши о концерте в берлинской Певческой академии 9 ноября 1911 года с участием местного филармонического оркестра, исполнившего под руководством автора «Левантийскую фантазию» (*Morgenländische Phantasie*), Симфонию A-dur и избранные песни в переложении для оркестра и солиста при участии певца Арминиуса Бальдера. С программой, целиком состоявшей из

[2] См.: *Keußler G. von*. Gesänge nach eigenen Dichtungen für eine Singstimme und Klavier. Bd. 1, Heft 2: Rhapsodie, sieben Gesänge. Leipzig: C. F. Peters, 1923. 43 S.

[3] См.: *Keußler G. von*. Auferstehung und Jüngstes Gericht. Fresko für Orchester und Recitation. Partitur. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. 90 S.

[4] *Gerhard von Keußler*, Autobiographie. GSA 53/259, S. 2.

[5] Позже они были опубликованы. См.: *Studien des deutschen Singvereins in Prag*. Hrsg. von Gerhard von Keußler. 3 Bde. Prag, 1913–1914. 64, 57, 124 S.

[6] GSA 53/218 a/b.

собственных песен, в декабре 1913 года Койслер вместе с тенором Альфредом Юлиусом Боруттау выступил в Риге, Санкт-Петербурге, Дерпте и Вене.

Также следует отметить пражские премьеры Симфонии A-dur 12 ноября 1916 года в рамках абонементных концертов Чешской филармонии и оратории «Иисус из Назарета» (*Jesus aus Nazareth*) 2 июня 1917 года при участии Немецкого певческого союза и оркестра Чешской филармонии. Последний из упомянутых опусов стал камнем преткновения в сотрудничестве Койслера с лейпцигским издателем Отто Юнне, выпустившим в 1921 году клавир оратории, полный опечаток[7]. На претензии автора Юнне ответил упреком в отсутствии спроса на такого рода музыку, что сделало издание убыточным, а дополнительные корректуры еще удорожили бы его себестоимость.

В 1918 году Койслер покинул Прагу, возглавив Певческую академию в Гамбурге. К празднованию столетия этой организации он сочинил ораторию о Деве Марии под названием «Матерь» (*Die Mutter*) и руководил ее премьерой 25 ноября 1919 года. В рецензии на юбилейный концерт музыкальный критик Фердинанд Пфоль отмечал глубокое и всепоглощающее эмоциональное воздействие, которое испытали слушатели, и заслуженные бурные овации в адрес композитора [4, *46*]. Воодушевленные премьерой, устроители предприняли повторное исполнение оратории 18 декабря того же года, также прошедшее с успехом, а гамбургское издательство D. Rahter взялось напечатать клавир сочинения[8]. Однако сотрудничество с последним привело к затяжному правовому конфликту, продлившемуся до 1923 года.

Не обошлось без неприятностей и на дирижерском поприще, хотя поначалу карьера складывалась вполне успешно. В 1920 году кандидатуру Койслера в качестве своего преемника предложил Зигмунд фон Хаусэггер (1872–1948), возглавлявший оркестр Гамбургской филармонии и незадолго до того получивший аналогичную должность в Мюнхене. На новом месте Койслер проработал несколько месяцев. Его исполнение Мессы h-moll Баха 7 июня того же года на Девятом немецком баховском фестивале вызвало шквал негативной критики, посчитавшей такую интерпретацию неприемлемой. Администрация филармонии, опасавшаяся снижения интереса к ее мероприятиям у публики и, как следствие, сокращения числа абонементов, постаралась как можно скорее избавиться от неугодного и бескомпромиссного в отношении вверенных ему музыкантов дирижера. Взаимные претензии, поначалу высказанные за закрытыми дверями, к сентябрю 1920 года перешли на страницы гамбургской прессы в виде публичных писем. Койслер подал иск в арбитраж, но затем отозвал его, согласившись на предложенные ему условия: освобождение от дирижерских обязанностей (это касалось и оркестра, и хора) при сохранении ежемесячного жалованья в полном объеме до истечения трехлетнего контракта[9].

После разрешения тяжбы композитор остался жить в Гамбурге, изредка выезжая в другие города для дирижирования собственными сочинениями. Так, 23 октября 1922 года в Бреслау он руководил премьерой мелодраматической симфонии «К смерти» (*An den Tod*) для большого оркестра, органа и чтеца, 13 июня 1924 года во Франкфурте-на-Майне — премьерой оратории «Саваоф» (*Zebaoth*), 12 января 1925 года снова в Бреслау — первым исполнением Симфонии d-moll.

Несмотря на недавний конфликт, а может быть и даже благодаря ему, не снижался интерес к творчеству Койслера в Гамбурге. Городской театр принял к постановке его симфоническую драму (оперу) «Странствие флагеллантов» (*Die Geißelfahrt*).

---

[7] См.: *Keußler G. von*. Jesus aus Nazareth. Biblisches Oratorium. Klavierauszug. Leipzig: Otto Junne, 1921. 114 S.

[8] См.: *Keußler G. von*. Die Mutter: ein Marien-Oratorium. Klavierauszug. Leipzig: D. Rahter, 1919. 100 S.

[9] GSA 53/1116.

Ее представление 17 сентября 1923 года сопровождалось овациями зала. 1 февраля 1928 года там же состоялось первое исполнение Симфонии C-dur.

По истечении гамбургского контракта Койслер зарабатывал на жизнь дирижированием своими и чужими сочинениями, а также написанием статей на музыкальные темы в периодических изданиях. И то, и другое не носило постоянного характера, но, тем не менее, позволило осуществить давно задуманное путешествие в Грецию. Целью первой поездки весной 1927 года были руины древнего города Кносс на острове Крит, а следующей весной он посетил Афины. Под впечатлением от увиденного Койслер создал поэму для оркестра и контральто «Асма» (*Asma*) на тексты из Септуагинты, собрания переводов Ветхого Завета на древнегреческий язык. Исполнялась она дважды — 10 декабря 1931 года в Таллине и в июне 1944 года в силезском Хиршберге[10].

Знаменательным событием в жизни Койслера стала премьера его патриотической поэмы «Крепость» (*Die Burg*) для хора мальчиков, контральто и оркестра на собственный текст, посвященный Вартбургу, месту легендарного состязания певцов и прибежищу Мартина Лютера[11]. Идея сочинения зародилась во время посещения композитором осенью 1927 года этого легендарного памятника культурно-исторического наследия Германии. «Крепость» прозвучала 26 мая 1929 года в рамках ежегодного вартбургского фестиваля под руководством автора при участии симфонического оркестра из Зондерсхаузена, Эйзенахского церковного хора мальчиков и певицы Эмми Найендорф — «в приподнятом настроении, захватывающе, под стать торжественной атмосфере» [14, *1*].

Осень того же года композитор провел в Риге, где руководил репетициями своей оратории «Матерь» к ее исполнению 28 октября в Национальном оперном театре. С успехом она прошла и в таллинском театре оперы и балета «Эстония» 5 января 1931 года.

Подобные ангажементы пусть и удовлетворяли творческие амбиции, но не приносили стабильного дохода, при том что многократные попытки устроиться на постоянную работу к успеху не приводили. Письмо знакомой преподавательницы немецкого языка в Мельбурнской консерватории навело Койслера на мысль о поиске вакансий в Австралии, причем его не смутили ни отдаленность континента, ни языковой барьер. Больше того, день его прибытия в эту страну, 18 мая 1932 года, совпал с началом экономического кризиса, затронувшего и музыкальную инфраструктуру. В частности, все три оркестра в Мельбурне прекратили свое существование из-за отсутствия финансирования. Директору Мельбурнской консерватории Фрицу Харту все же удалось собрать необходимое число музыкантов для исполнения под управлением Койслера Пятой симфонии Бетховена и других известных классических произведений [9, *876*]. Признания общественности пришлось добиваться долго: несмотря на то, что концерты транслировались по радио, большого резонанса они поначалу не имели.

Долгожданный момент удачи настал 22 ноября 1933 года, когда Койслер дирижировал «Реквиемом» Моцарта в мельбурнской церкви Св. Петра. Присутствовавшие там представители епархии предложили ему занять вакансию директора церковной музыки кафедрального собора Св. Патрика. Его опыт руководства хором и познания в литургике как нельзя лучше подходили для организации музыкального сопровождения

[10] В переложении для голоса и фортепиано впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Asma. Das Hohe Lied der Liebe zum griechischen Urtext komponiert und vom Komponisten ins Deutsche übertragen für Altsolo und Orchester (1927). Klavierauszug des Komponisten. Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 32 S.

[11] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Die Burg. Eine vaterländische Tondichtung für Knabenchor, Altstimme und Orchester. Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 84 S.

предстоящего Евхаристического конгресса в рамках празднования столетия Мельбурна в начале декабря 1934 года.

Подписав контракт, Койслер решил переселиться в Австралию если не насовсем, то, по крайней мере, на ближайшие десятилетия. В декабре 1933 года он на несколько месяцев возвратился в Германию для организации перевозки багажа и сбора необходимых документов, а по прибытии в Мельбурн с 1 июля 1934 года приступил к своим обязанностям в новой должности.

В ходе подготовки к Евхаристическому конгрессу Койслер, заручившись поддержкой архиепископа Даниэля Манникса, увеличил имевшийся хор, учредил симфонический оркестр и хор мальчиков. Для первого богослужения в рамках конгресса музыканты подготовили Мессу c-moll op. 147 Шумана, для заключительного — *Missa Papae Marcelli* и *Missa Tu es Petrus* Палестрины. А церемония открытия началась со специально сочиненной композитором «Торжественной прелюдии» (*Praeludium solemne*) для большого симфонического оркестра и органа. Организация музыкального сопровождения конгресса прославила Койслера и как дирижера, и как композитора, но, несмотря на уговоры церковного руководства, по истечении годового контракта он отказался от его продления. Причиной тому была слишком большая нагрузка, не оставлявшая времени для сочинения.

Свободный от контрактных обязательств, Койслер остался в стране еще на три месяца с целью накопить побольше средств перед возвращением в Германию. 28 сентября 1935 года он продирижировал Concerto grosso № 10 Генделя и Девятой симфонией Бетховена, а 8 октября дал прощальный концерт, в программе которого значились симфонические произведения Гайдна и Шумана, а также Симфония C-dur самого Койслера[12]. Через несколько дней он покинул Австралию навсегда.

Политическая обстановка в родной стране роковым образом повлияла на жизнь композитора. В начале 1936 года он стал членом Имперской музыкальной палаты и Общества пользования авторскими правами на музыкальные произведения, но вступать в палату по делам печати отказался. Последствия не заставили себя ждать: на работу Койслера в качестве музыкального критика и музыкального журналиста немедленно наложили запрет.

От дальнейшей конфронтации с режимом его вовремя предостерег старый друг Петер Раабе (1872–1945), преемник Рихарда Штрауса на должности президента Имперской музыкальной палаты. Именно стараниями Раабе Койслер, будучи членом Прусской академии искусств еще с 1926 года, был выбран ее сенатором, получил в управление организованные при академии мастер-классы композиции и соответствующее новому статусу звание профессора. Хотя должность не предусматривала выплаты пенсии, она существенно облегчала материальное положение музыканта все последующие годы.

Однако купить этими благами политическую лояльность Койслера не удалось. Весной 1939 года его исключили из Имперской музыкальной палаты по совокупности трех «нарушений», а именно, ввиду привлечения еврейских хористов для исполнения «Торжественной мессы» Бетховена в Праге 9 мая 1938 года, прощальной речи на похоронах скрипача еврейского происхождения Вилли Хесса (1859–1939), и, наконец, невыполнения предписания властей об исключении евреев из «Общества Герхарда Койслера» в Праге. Благодаря хлопотам Раабе запрет на педагогическую и дирижерскую работу наложен не был, но в личном деле Койслера появилась отметка о нежелательности публичных исполнений и изданий его сочинений.

Именно из-за этой директивы сорвались концерты, посвященные семидесятилетию композитора. Но он все-таки обошел запреты, взяв на себя все расходы на юбилейный вечер. В июне 1944 года в силезском Хиршберге (ныне Еленя-Гура в Польше) оркестр

[12] GSA 53/1314.

Берлинской государственной оперы, расквартированный там на время войны, исполнил его Симфонию d-moll, поэму для оркестра и контральто «Асма» и симфоническую фантазию «Австралия». Месяц спустя, 27 июля, по разрешению Имперской музыкальной палаты Дрезденской филармонический оркестр смог включить в программу Симфонию C-dur.

В день рождения, 5 июля, Имперская палата по культуре наградила Герхарда Койслера медалью Гёте. Сам же юбиляр принизил ее значение, заметив, что к нему применили стандартную процедуру поощрения деятелей искусства и науки, доживших до семидесятилетия[13].

В середине мая 1941 года Койслер вместе с сестрой Лизбет арендовал виллу на берегу Эльбы в Нидерварте (пригород Дрездена) и прожил там всю оставшуюся жизнь. Сразу после окончания войны он выразил готовность вернуться к преподавательской деятельности в Берлине, но мастер-классы проводить было попросту не с кем и негде — здание Прусской академии искусств стояло в руинах. Без внимания осталась и его инициатива создания мобильного церковного хора в Гамбурге с целью музыкального сопровождения литургии в деревнях и периферийных городах.

Пожалуй, единственным радостным для него событием была запись на берлинском радио его вокального цикла «Песнь о любви» (*Das Lied von der Liebe*), организованная упомянутым в начале статьи Эрвином Кроллем. Она состоялась 16 сентября 1947 года в исполнении тогда еще начинающего тенора Хассо Эшерта и самого автора в качестве аккомпаниатора.

Последние два года жизни Койслера были омрачены болезнями и нуждой. Не имея регулярных источников дохода, он распродавал личную библиотеку, а когда книги закончились, расстался с любимым роялем. Единственной поддержкой стали ежемесячные посылки с непортящимися продуктами от евангелической организации по оказанию помощи неимущим. Он умер 21 августа 1949 года, так и не дождавшись выплаты уже назначенной ему пенсии.

Через некоторое время Лизбет Койслер передала архив брата Эгону Сименсу, его давнему знакомому по Немецкому певческому союзу в Праге. Тот, в свою очередь, составил первый указатель сочинений композитора (1952) в четырех экземплярах, выполненных на печатной машинке под копирку[14]. Структура указателя легла в основу систематики фонда Койслера в веймарском Архиве Гёте и Шиллера, а в части датировки документов при их инвентаризации собранные Сименсом данные послужили единственным достоверным источником.

Его труд использовался и при подготовке предлагаемого ниже анализа оркестровых сочинений Койслера. Однако об одном из них никаких точных сведений указатель не содержит. Речь идет о симфоническом стихотворении «Июньская ночь на море» (*Juninacht am Meer*), год создания которого долго оставался невыясненным. По происхождению нотной бумаги и на основе сравнительного стилистического анализа удалось установить, что оно написано во время пребывания композитора в Дрездене по окончании консерватории. Кроме того, известна датировка идентичного по жанру симфонического стихотворения «Отшельник» (1904), относящегося к тем же дрезденским годам. Поскольку ноты «Отшельника» утеряны, «Июньскую ночь на море» следует признать самым ранним из сохранившихся симфонических произведений Койслера[15].

В этой партитуре композитор экспериментирует со стилистикой импрессионизма. Уже само название произведения рождает ассоциации с одним из образцов этого течения,

---

[13] *Keußler G. v.* Memorandum (1948). GSA 53/1652, S. 4.

[14] *Siemens E.* Gerhard v. Keußler. Musikalische Werke und Dichtungen. Bearbeitungen. GSA 53/1667.

[15] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von.* Juninacht am Meer. Ein symphonisches Gedicht für Orchester. Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 28 S.

тремя симфоническими эскизами «Море» Дебюсси (1905), созданными практически в то же время. Впрочем, каких-либо свидетельств о том, что эта музыка была знакома Койслеру, не обнаружено. «Июньская ночь на море», по-видимому, никогда не исполнялась публично, во всяком случае полный комплект оркестровых голосов[16] не имеет никаких характерных следов использования. Не содержится упоминаний о ней и среди программ, афиш и рецензий, которые композитор заботливо собирал для своего архива.

Симфоническое стихотворение насыщено звукописно-красочными гармоническими элементами, в особенности — частым использованием увеличенного трезвучия и целотоновой гаммы. Они служат своего рода строительным материалом для коротких рельефных мелодических образований, своеобразных тем-импульсов, перетекающих друг в друга. Все это вкупе с волнообразной динамикой и капризной ритмикой удачно характеризует зыбкость морской стихии (пример 1).

Но если «Июньская ночь на море» отразила пока еще поиски своего стиля, то завершенная летом 1909 года в Праге «Левантийская фантазия» (*Morgenländische Phantasie*) — его обретение. Именно с ее появлением о Койслере заговорили как о самобытном композиторе. Музыкальный критик Эрнст Рихновски, услышавший «Левантийскую фантазию» на Втором вечере немецко-богемской музыки в Райхенберге 12 января 1910 года, писал: «Мелодическая изобретательность Койслера, кантиленность его тем, полных дыхания и душевного подъема, приковывают к себе внимание профессиональных музыкантов. Но и широкая аудитория также всецело находится во власти его звуков. И если даже по вполне понятным причинам она не отдает себе отчета в причине такого воздействия его музыки, то все равно осознает, что за этим сочинением стоит выдающаяся творческая личность» [11, *365–366*].

Премьера «Левантийской фантазии» состоялась несколькими месяцами ранее, 9 сентября (27 августа по старому стилю) 1909 года в Риге. Позже она исполнялась в Праге (1910, 1917), Берлине (1911), Гамбурге (1921), Бреслау (1921) и Бохуме (1923), восторженно принимаемая публикой и высоко оцениваемая музыкальной критикой.

В основе «Левантийской фантазии» лежит философско-религиозная тематика, выраженная следующей программой, составленной самим композитором:

> Вечерние сумерки сменила ночная мгла. В ворота гробниц Сионских царей стучит сатана. Они отворяются. Цари в сопровождении своих жен и детей восходят на гору и, усевшись там, всматриваются в небо в поисках звезды, которая возвестит им о рождении долгожданного спасителя. Они вспоминают о былых временах, о великих испытаниях их царства и скорбят о потомках, разбросанных ныне по всей земле и волочащих за собой бремя прошлого.
> Пока цари в ожидании знака с небес держат совет, как им восхвалить будущего спасителя, жены и дочери коротают время за танцами и играми внизу у грота, озаренного мягким светом луны. Вскоре их зовут в обратный путь. Эта ночь снова была ночью тщетного ожидания...
> Уже светает. Потеряв надежду, все возвращаются в свои гробницы, а далеко за горами показываются первые лучи рассвета [2, *8*].

Многое из программы действительно узнаваемо в музыке[17]. Вступление (т. 1–31) и завершающий раздел, состоящий из перехода к коде (т. 441–479) и собственно коды (т. 461–479), обрамляют повествование живописным изображением поздних сумерек с последующим пробуждением царей и, соответственно, их возвращения в гробницы

[16] GSA 53/27.

[17] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Morgenländische Phantasie für Orchester. Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 68 S.

1

Allegro moderato

Fl.
Ob.
Cor. ingl.
Cl. (B)
Cl. b.
Arpa
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

sul D

9

Fag.
C. fag.
Tbn. con sord.

dolcissimo
div.
dim.
unis.
express.
pizz.

с последующим восходом солнца. Главную тему в ее развернутом изложении (т. 32–141) можно истолковать как шествие царей на вершину горы и их терпеливое ожидание знака свыше, а побочную, полную парящей элегантности (т. 142–233), — как танцы царевых жен и дочерей у грота. Но на этом параллели с программой, пожалуй, исчерпываются, поскольку и продолжительный раздел наподобие сонатной разработки (с т. 234) с подключением нового тематического материала (т. 256–290 и 318–363), и возвращение главной темы в репризе (т. 421–435) подчинены скорее имманентной логике развертывания музыкальной формы, нежели сюжетной линии.

В «Левантийской фантазии» имеется несколько участков с гомофонно-полифоническим изложением. Самый продолжительный из них приходится на экспозиционный раздел, в котором прослеживаются принципы построения фуги. Главная тема (пример 2) проводится у альтов и виолончелей (т. 32–38, c-moll), далее — как ответ в увеличении у альтов и первого фагота (т. 42–49, g-moll), причем тут она словно затенена выразительным противосложением у английского рожка; его мелодический рельеф притягивает к себе слуховое внимание, заслоняя остальные голоса. Отделенное интермедией третье вступление темы у первых скрипок и виолончелей (т. 64–68, c-moll) на сей раз завуалировано предшествующей стреттой (т. 60–63). И только четвертое проведение в тональности субдоминанты у флейт и скрипок (т. 76–82, f-moll) выделено достаточно четко, но за ним фугированное изложение уступает место ходу к побочной теме, основанному на тембровом контрасте новых гомофонно-гармонических построений.

Головной мотив фугированного раздела используется в развивающей части фантазии, где контрапунктирует новой теме (т. 280–282 у тромбонов и 285–286 у труб) и переработанному материалу из упомянутого выше хода к побочной (т. 375–377 у тромбонов). Пауль Карл Неттль (1889–1972), ученик Койслера по композиции и впоследствии музыковед, видел в использовании головного мотива не только утилитарную задачу ассимиляции новых тем в разработке, но и опосредованную связь с литературной программой: «Подобно тому как за разнообразием чувств, с которыми люди ждут искупительную силу, стоит одно-единственное желание ее скорейшего прихода, так и в музыке разные по своему облику темы соединяются под эгидой первой главной темы в единый призыв. Благодаря этому достигается драматический характер формы с фазами нарастания и спада, сродни дыханию всего человечества» [8, *1*].

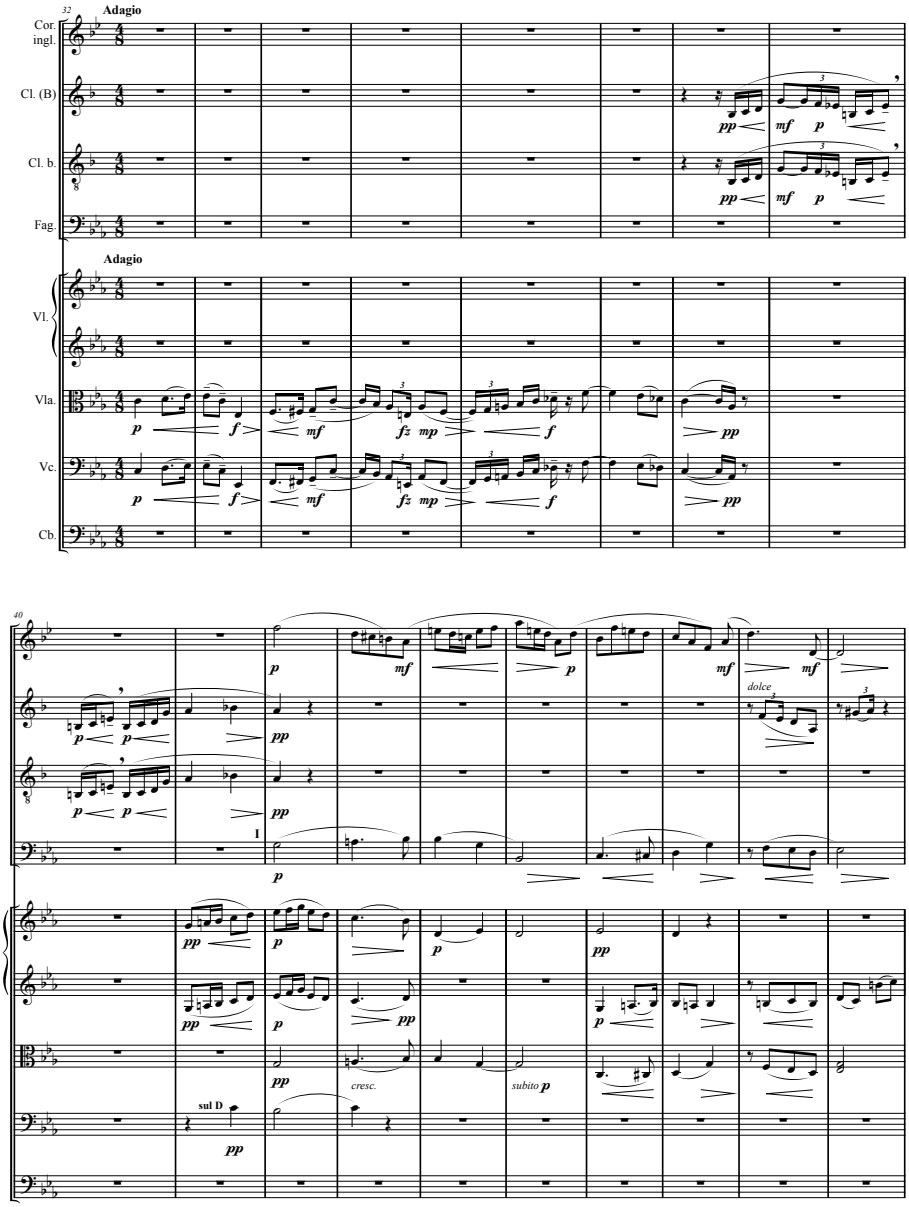
Окрыленный признанием «Левантийской фантазии», Койслер взялся за сочинение симфонии. Она была скроена из музыки кантаты для сопрано соло, мужского хора и оркестра «Виде́ния смерти» (*Todesvisionen*), никогда не исполнявшейся. Симфония A-dur в четырех частях прозвучала 9 ноября 1911 года в исполнении Берлинского филармонического оркестра и имела средний успех. Пять лет спустя Койслер переработал ее, ужав до трех частей и добавив в партитуру орган. Но и эта версия, подготовленная к концерту в Праге 12 ноября 1916 года, не вызвала интереса у слушателей. Ноты первого варианта в архиве не обнаружены, а от второго остались фрагменты партитуры, переложения для двух фортепиано и несколько оркестровых партий[18].

На создание очередной симфонии композитор решился только через восемь лет. Прием публики и отзывы критиков в этот раз превзошли все его ожидания.

«Оценить по достоинству ре-минорную симфонию, принадлежащую к великолепным творениям Герхарда фон Койслера, можно только при наличии моральных ориентиров, основанных на немалом опыте глубоких переживаний и искренней вере в призвание и величие рода человеческого» [13, *8*] — поделился своими впечатлениями от гамбургского концерта 13 декабря 1926 года композитор Ганс Фердинанд Шауб. На тот момент со дня премьеры (она состоялась 12 января 1925 года в Бреслау под управлением автора) прошло чуть меньше двух лет. Помимо упомянутых исполнений симфония прозвучала

[18] GSA 53/14.

2



в Киле, Ганновере и Мюнстере (1925), Праге (1927), Ахене, Дуйсбурге и Мюнхене (1928), а также — после одиннадцатилетней паузы — в Берлине (1939).

В сочинении легко узнаваемы прототипы четырехчастной симфонии — медленное вступление с последующим энергичным сонатным allegro, лирическое adagio, скерцо, целеустремленный финал. Однако все они сжаты в рамки одной части, будучи внедрены в сонатную форму и существенно модифицируя ее.

Симфония открывается трехтактным эпиграфом (пример 3)[19]. В плане инструментовки (изложение у альтов и виолончелей) и хроматического звукоряда он сравним с началом «Фауст-симфонии» Ф. Листа. Линейно-мелодическое движение выступает главной объединяющей силой ладовой организации в обеих темах, но если у Листа структура остается нейтральной к каким-либо тяготениям, то у Койслера складываются участки восходящего мелодического и нисходящего натурального fis-moll с последующей модуляцией в основную тональность d-moll.

Многоплановость ладовых связей, заложенная в эпиграфе, содержится и в интонационно родственных ему октавно-унисонных монологах из вступления к симфонии. Там они, в свою очередь, перемежаются с фрагментами будущей главной партии — прорастание ее тематических зерен начинается сразу же за эпиграфом (с т. 4) и сопровождается постепенным расширением фактурно-динамического диапазона благодаря последовательному включению инструментов.

Кульминационный момент вступления подчеркнут введением органа. Семантика его первого появления отражена в отзыве музыкального критика Фердинанда Пфоля: «Его [органа] грандиозное величие восходит к сфере сакрального. Начиная с этого момента дуновение неземного снова и снова, свято и торжественно, подобно чуду откровения, захватывающе и могущественно пронизывает всё более свободно изливающийся дух этой музыки» [10, *1*].

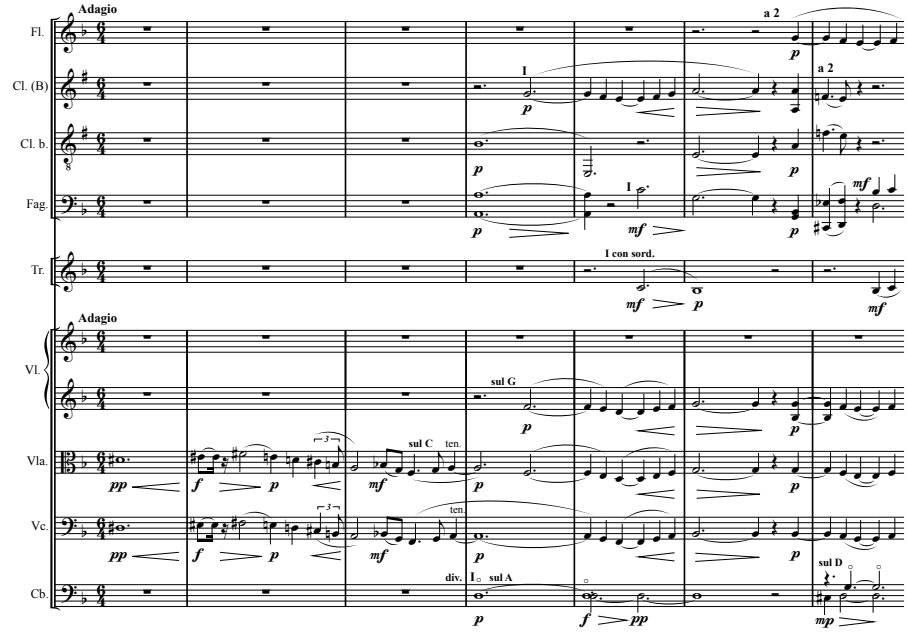
Энергичная и целеустремленная главная партия сонатной экспозиции (пример 4) представляет собой итог вызревания мелодического целого из отдельных мотивных групп вступления. Побочная же партия не обладает ярко выраженной мелодической самостоятельностью, будучи скорее образно дополняющим и развивающим участком экспозиции. Из-за активного тонального движения в рамках главной и связующей партий существенно нивелирован и ладовый контраст побочной. Ее начальный F-dur воспринимается как краткая промежуточная остановка внутри модуляционного развертывания, начавшегося еще в рамках главной партии (см. пример 4).

Выбор в пользу малоконтрастной побочной темы для экспозиции обусловлен особенностями последующих разделов формы: на месте разработки здесь оказываются два эпизода, отсылающие к соответствующим прототипам из сонатно-симфонического цикла, то есть к медленной лирической части (Andante cantabile, с т. 306) и к скерцо (Vivace, с т. 393). Возникающий между экспозицией и обоими эпизодами крупномасштабный контраст подобен таковому между частями в симфонии. Яркое же противопоставление главной и побочной тем в рамках экспозиции в данном контексте, наоборот, способствовало бы ее разукрупнению и даже излишней пестроте целого. Стремлением к сбалансированности формообразующих процессов продиктована и насыщенная мотивно-тематическая работа в экспозиции, как бы перенесенная в нее из несостоявшейся разработки.

Второй (скерцозный) эпизод примечателен обильным использованием гармонии увеличенного трезвучия и целотоновой гаммы (пример 5). Эта фоническая краска, при всей ее специфичности, не воспринимается как нечто выпадающее из ладотонального контекста симфонии, поскольку она заблаговременно введена в одну из кульминационных волн побочной партии в качестве врезающегося в слух своим гармоническим колоритом мелодического участка у флейт, гобоев, английского рожка и кларнетов (т. 203–205). В целом скерцозный эпизод отмечен звукописно-красочной гармонической статикой и ограниченным ладовым движением, что однако компенсируется изысканным голосоведением с применением разнообразных приемов полифонического письма,

[19] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Symphonie d-Moll für großes Orchester und Orgel (1925). Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 98 S.

3



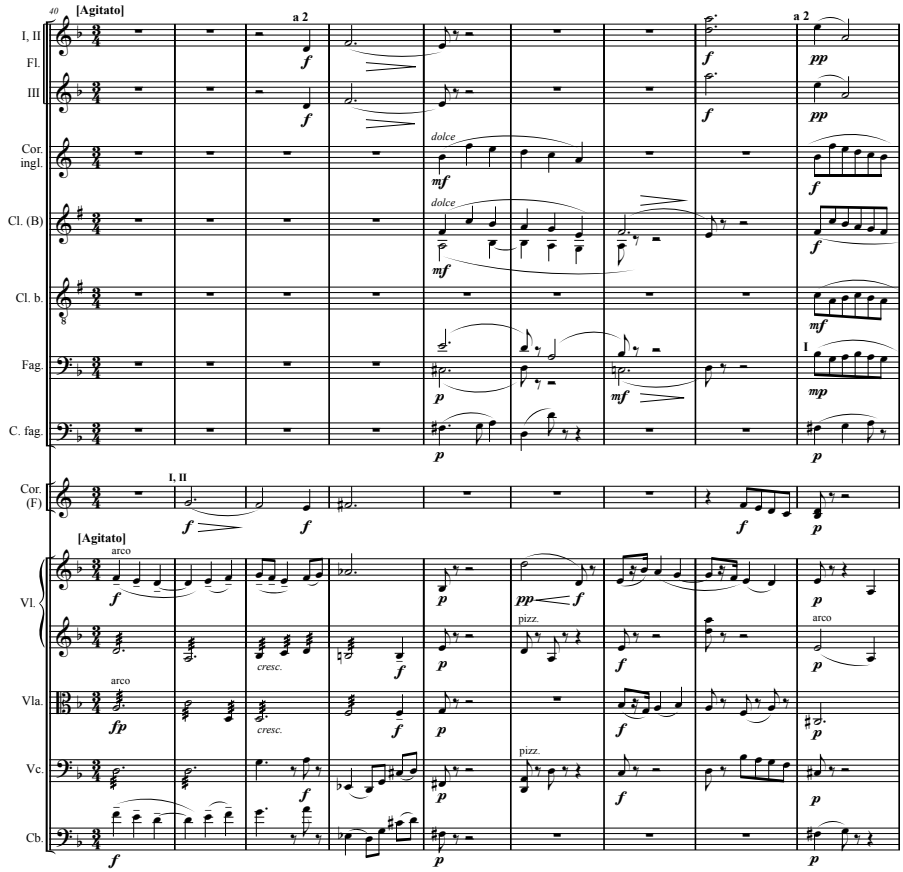
а образующиеся хитросплетения мелодических линий подчеркнуты прозрачной, почти камерной оркестровкой.

Переосмыслению подверглась и реприза симфонии. Главная партия (с т. 611) представлена в ней сначала в довольно размытых контурах — в виде отдельных фраз, по своему размеру и оркестровой фактуре отсылающих ко вступлению. Это проведение скорее имеет функцию перехода от второго эпизода к новой теме у контрабасов и виолончелей (Movimento drammatico, с т. 625), своей монологичностью напоминающей эпиграф симфонии. В ее развитие вплетаются мотивы из второго (лирического) эпизода и мелодические участки побочной темы, приводящие к своего рода апофеозу. Кульминация репризы приходится на туттийное проведение главной темы в увеличении (т. 742–757).

Не менее эффектна и небольшая кода в одноименном мажоре на мотивах главной темы (с т. 763, D-dur), истаивающее звучание которой в конце концов теряется в звуке *fis*[1] у альтов и виолончелей — инструментов, которыми симфония началась. Цитированный выше Фердинанд Пфоль отмечает в своей рецензии, насколько сильно его впечатлила концовка, идеально подходящая в качестве обрамляющего элемента художественной концепции сочинения: «Этот бесконечно трогательный *fis* тихо распускается из нежного звукового зародыша, парит и улетучивается словно видение, исчезает подобно гаснущей звезде во мраке космоса... Наше погружение в мир этой симфонии подошло к концу» [10, *1*].

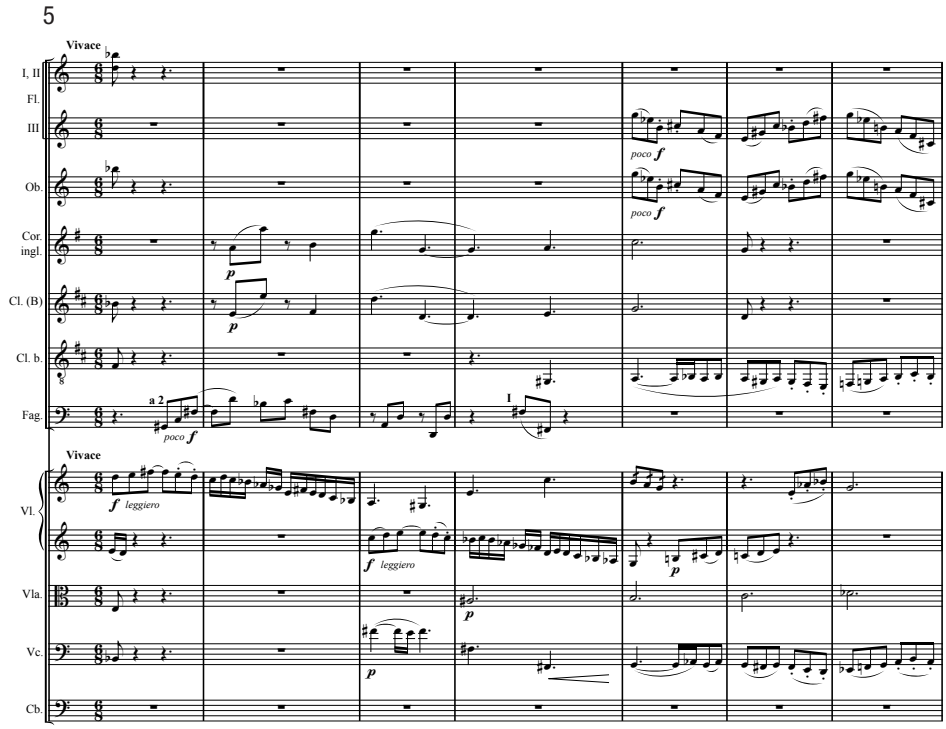
Созданная три года спустя симфония C-dur так же одночастна, как и ее предшественница, однако на этот раз концепция формы восходит не к четырехчастному прототипу сонатно-симфонического цикла, а к сюитности. Присутствовавший на премьере под управлением автора 1 февраля 1928 года в Гамбурге музыковед Макс Брёзике-Шён попытался передать существенные особенности сочинения читателям «Рейнской музыкальной и театральной газеты» следующим образом:

4



Койслер развивает свои мысли в свободном развертывании тем и формы, симфоническая природа которой заключена в продолжительной концентрированности и напряженности чувственных состояний в каждом ее разделе. Пронизанное целеустремленной творческой волей, сочинение носит неповторимый облик личности Койслера, который не подчиняется никаким «измам» или стилистическим течениям. Неповторимость эта достигается не экспериментами, а средствами тонального языка, коего композитор последовательно и однозначно придерживается. Вполне «современно» звучащие сочетания выразительных красок обусловлены умелым голосоведением и полифоническим письмом. Симфония очень отчетливо выражает то, что в искусстве Койслера можно назвать «средневековым шествием», тем самым погруженным в себя дюреровским началом, которое лучше всего проявляется в медленных лирических разделах, полных возвышенной напряженности чувств. Построение же оживленных разделов, напротив, основано на моторике метрического развертывания [1, *78*].

Согласно собранной Э. Сименсом статистике, симфония C-dur была самым часто исполняемым оркестровым сочинением композитора. После премьеры в том же 1928 году она прозвучала в Праге и дважды в Шверине, в 1929 — в Бонне, Дессау и опять в Шверине,



в 1930 — в Бреслау, Риге, Таллине и дважды в Штутгарте, в 1931 — в Теплице, в 1935 — в Мельбурне, в 1936 — в Ганновере и Берлине. Последнее исполнение состоялось 27 июля 1944 года в Дрездене под руководством автора, как и все предшествующие [4, *614–615*].

Упомянутая выше моторика метрического развертывания в полной мере определяет облик первой половины симфонии (до такта 556)[20], где композитор прибегает к принципам барочных форм с их тематической однородностью и отсутствием строгой метрической иерархии. Открывающий симфонию девятитактовый эпиграф (пример 6) примечателен процессом становления тоники. Подобный прием можно наблюдать и в начале предыдущей симфонии, однако здесь он представлен рельефнее благодаря разветвленному голосоведению и дифференцированной сфере неустойчивости. Столь изысканный экспрессивный эффект основан на умелом использовании скрытой силы тоники в качестве объединяющего фактора ладовой структуры. Закрепление тональности C-dur в последующем устойчивом построении (т. 10–29) совпадает с началом главной партии, а наступление побочной определяется переходом в сферу доминанты (G-dur), поскольку тематически она воспроизводит материал главной (с т. 146).

В качестве второй половины симфонии (с т. 557) воспроизводится почти целиком (за исключением вступления) рассмотренная выше «Левантийская фантазия». Присоединение музыки двадцатилетней давности с более низким по отношению к свежесочиненному началу уровнем диссонантности гармонической вертикали привело к стилевой

[20] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Symphonie C-Dur für großes Orchester (1928). Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 156 S.

несогласованности. Композитор попытался сгладить ее путем добавления контрапунктирующих голосов, образующих диссонирующие сочетания, и пространной вставки (т. 740–820), по стилю идентичной первой половине симфонии. И то, и другое не смогло органично влиться в заимствованный материал. Впрочем, современники Койслера не посчитали возникший стилевой разнобой за недостаток. Ни одна из многочисленных и неизменно положительных рецензий не содержит каких-либо упоминаний об этом.

Поводом к созданию следующего оркестрового сочинения было порученное композитору музыкальное оформление Евхаристического конгресса в Австралии. В день его открытия, 2 декабря 1934 года, вхождение в мельбурнский кафедральный собор Св. Патрика клириков во главе с архиепископом Даниэлем Манниксом (1864–1963) сопровождалось «Торжественной прелюдией» (*Praeludium solemne*), впоследствии ему посвященной[21].

Отзыв о ней одного австралийского корреспондента попал даже на страницы немецкой музыкальной периодики: «Новейшая композиция Койслера <...> для оркестра и органа настолько значительна, что ее оценка требует отдельной статьи. Мельбурнская премьера этого возвышенного и патетического сочинения оставила очень глубокое впечатление и породила желание безотлагательно ознакомиться с предшествующими сочинениями Койслера» [9, *880*]. По возвращении композитора в Германию «Торжественную прелюдию» услышала мюнхенская публика: она прозвучала 18 февраля 1936 года под управлением автора в Первом специальном концерте цикла «Немецкая музыка нашего времени».

Строго говоря, произведение это, созданное к конкретному событию и предназначенное к исполнению в его контексте, относится к так называемой «музыке на случай» (Gelegenheitsmusik). Предписанный ей доксологический характер предопределил и заимствованное из пасхальной секвенции XI века *Victimae paschali laudes* тематическое зерно. Оно экспонируется трубой и тромбоном (т. 2–4) и в дальнейшем преобразуется по методу развертывания, чередуясь с другими мелодическими образованиями наподобие интермедий. Таким образом, как и в Симфонии C-Dur, Койслер прибегнул к принципам формообразования, известным из барочной музыки.

Характерная для его оркестрового письма мелодическая наполненность музыкальной ткани достигает в «Торжественной прелюдии» высокой пластичности голосовых линий с их гибким и изящным перераспределением, обеспечивающим сменяющие друг друга фазы возрастания и убывания напряжения в драматургическом развертывании пьесы. Ее кульминация (т. 101–122), включающая стреттное проведение начальной фразы темы, создает один из таких участков сгущенной эпичности (пример 7).

Изначальное прикладное назначение «Торжественной прелюдии» дает о себе знать в неожиданной цезуре (т. 132–133), несколько нарушающей логику развития пьесы, но, очевидно, обусловленной порядком проведения упомянутой церемонии. Сбалансировать форму призван завершающий раздел, присоединенный к этой преждевременной остановке и имеющий функцию некоего эпилога.

Там же, в Мельбурне, возник замысел последнего сочинения Койслера для оркестра — симфонической фантазии «Австралия» (*Australia*)[22]. Композитор планировал исполнить ее в Сиднее или Мельбурне как своего рода выражение благодарности за оказанный ему в этой стране радушный прием. Однако премьера «Австралии» состоялась

[21] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Praeludium solemne für Orchester. Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2020. 34 S.

[22] Партитура впервые издана в редакции автора статьи. См.: *Keußler G. von*. Australia. Symphonische Phantasie für großes Orchester. Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2021. 120 S.

10 мая 1939 года в Берлине, уже по возращении автора в Германию. При включении в концерты 22 августа 1941 года в Мариенбаде и поздней осенью 1944 года в Дрездене цензура предписала переименовать фантазию. В официальных отчетах и программах она фигурировала под названием «О новом бытии» (*Vom Neuen Sein*).

Сам композитор подробно освещает рождение замысла произведения в путевых заметках, датированных ноябрем 1935 года. В частности, он пишет, что на создание «Австралии» его вдохновили уникальные ландшафты континента:

> Цвета флоры представлены здесь не буйной пестротой первобытных непроходимых зарослей, а изящной и праздничной палитрой, ярко светящейся, но в то же время с неким таинственным мерцанием, приводящим в состояние восхищения и блаженства.
> Природа грезит здесь под трепетно развевающимися покровами всех богинь грации. Именно ими, этими Харитами Австралии, постоянно очарованы глаза живописца; именно они нашептывают погруженному в размышления поэту откровенные сновидения богов и все тайны дьявола в их непреложном единстве; именно они позволяют музыканту услышать тихие, едва уловимые звуки природы, звуки ее нежного шороха в лучах палящего солнца [7, *1*].

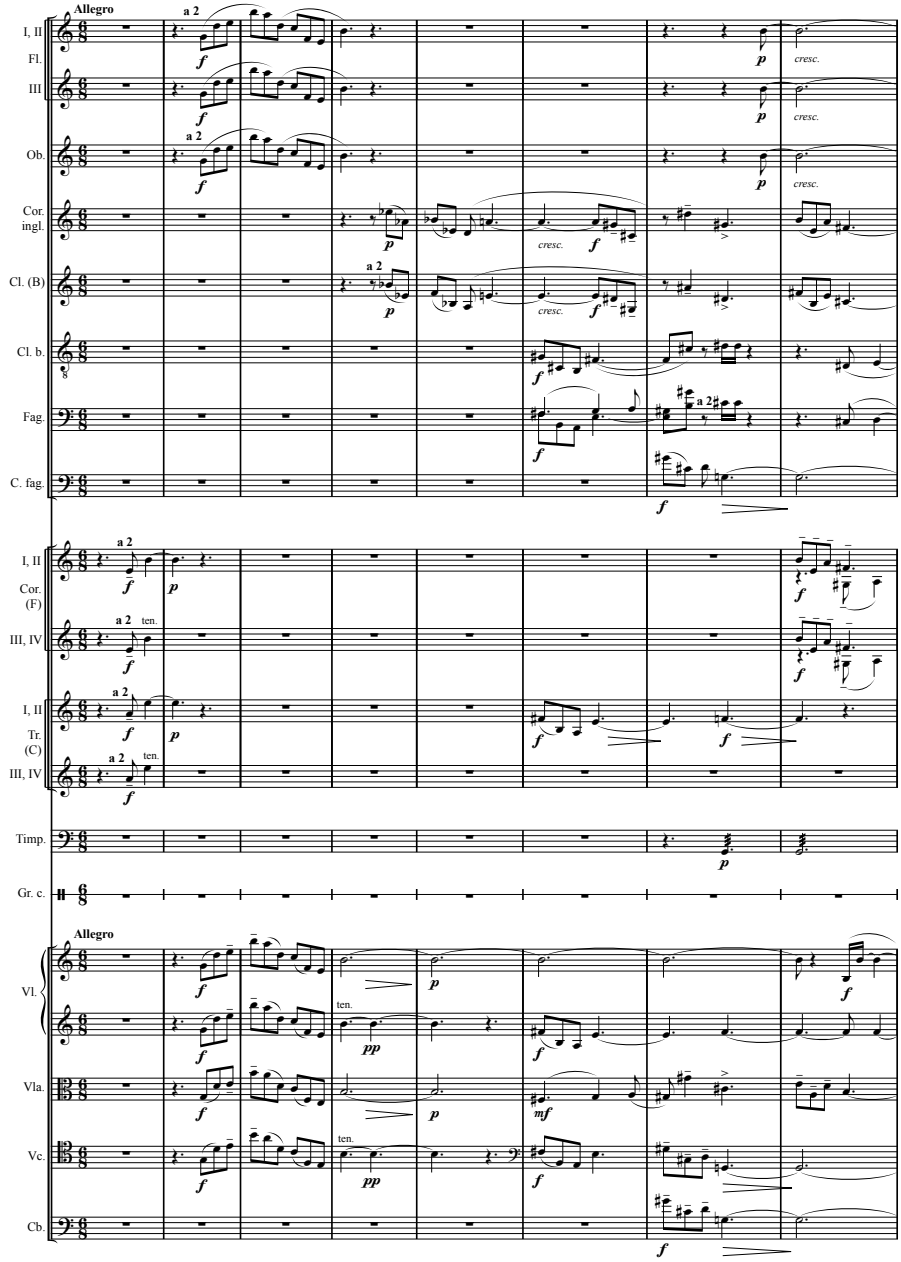
Изображению картин австралийской природы посвящен первый раздел симфонической фантазии (до т. 165), названный в цитированных путевых заметках «Земля и покой». Почти зримое «таинственное мерцание», о котором писал Койслер, достигается здесь в первую очередь средствами гармонии, а именно, переменной ладовой структурой (в качестве главной составляющей выступает G-dur) и стихийной модуляционностью. Производимая ими тончайшая игра звуковых светотеней подчеркивается средствами оркестровки.

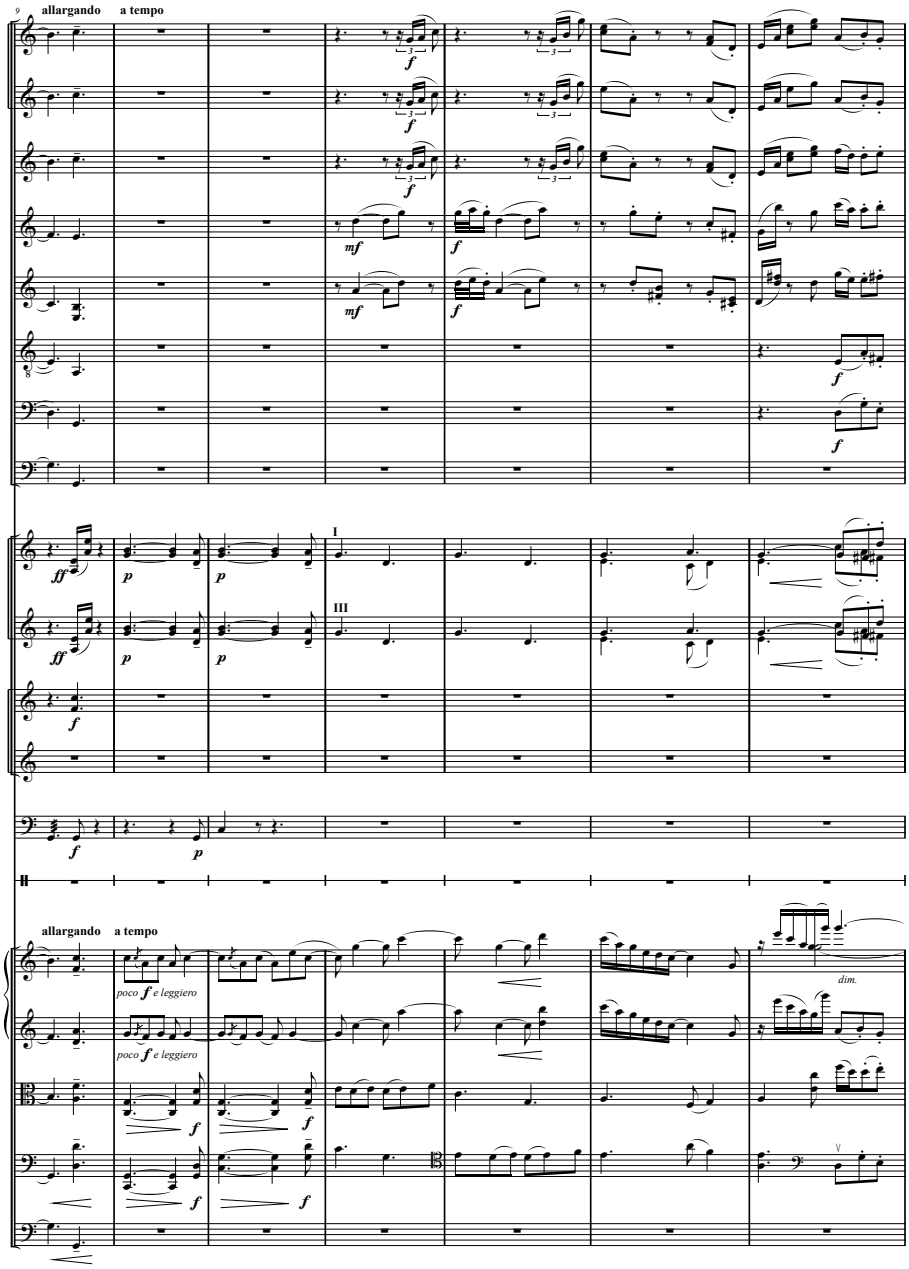
В черновой партитуре этого раздела можно обнаружить отдельно выписанную нисходящую последовательность звуков малого септаккорда с уменьшенной квинтой (a^1 — f^1 — d^1 — h), обозначенную как «мотив австралийской вороны-свистуна». В латинском наименовании птицы (Gymnorhina tibicen), впрочем, как и в немецком (Flötenkrähenstar, Flötenvogel), отражена особенность ее пения, напоминающего тембр флейты. Поэтому неудивительно, что имитирующий пение вороны-свистуна лейтмотив чаще всего звучит именно у этих инструментов. Им же поручено и первое его проведение (т. 7–8).

Центральный раздел фантазии (т. 166–810), по эмоциональной напряженности родственный Симфонии d-moll, носит название «Герой и судьба». Сам композитор определил его как драматическую разработку (dramatischer Durchführungssatz). Хотя раздел представляет собой сонатную форму, все ее составляющие действительно пронизаны характерными для разработки методами мотивно-тематического развития и интенсивным модуляционным движением. «Разработочно» оформлено уже первое появление двух мотивных групп во вступлении (т. 174–175 у валторн и труб, т. 179–180 у флейт и кларнетов), из которых кристаллизуются основные темы, в экспозиции представленные в качестве главной (с т. 192) и побочной (с т. 278) партий (примеры 8 и 9).

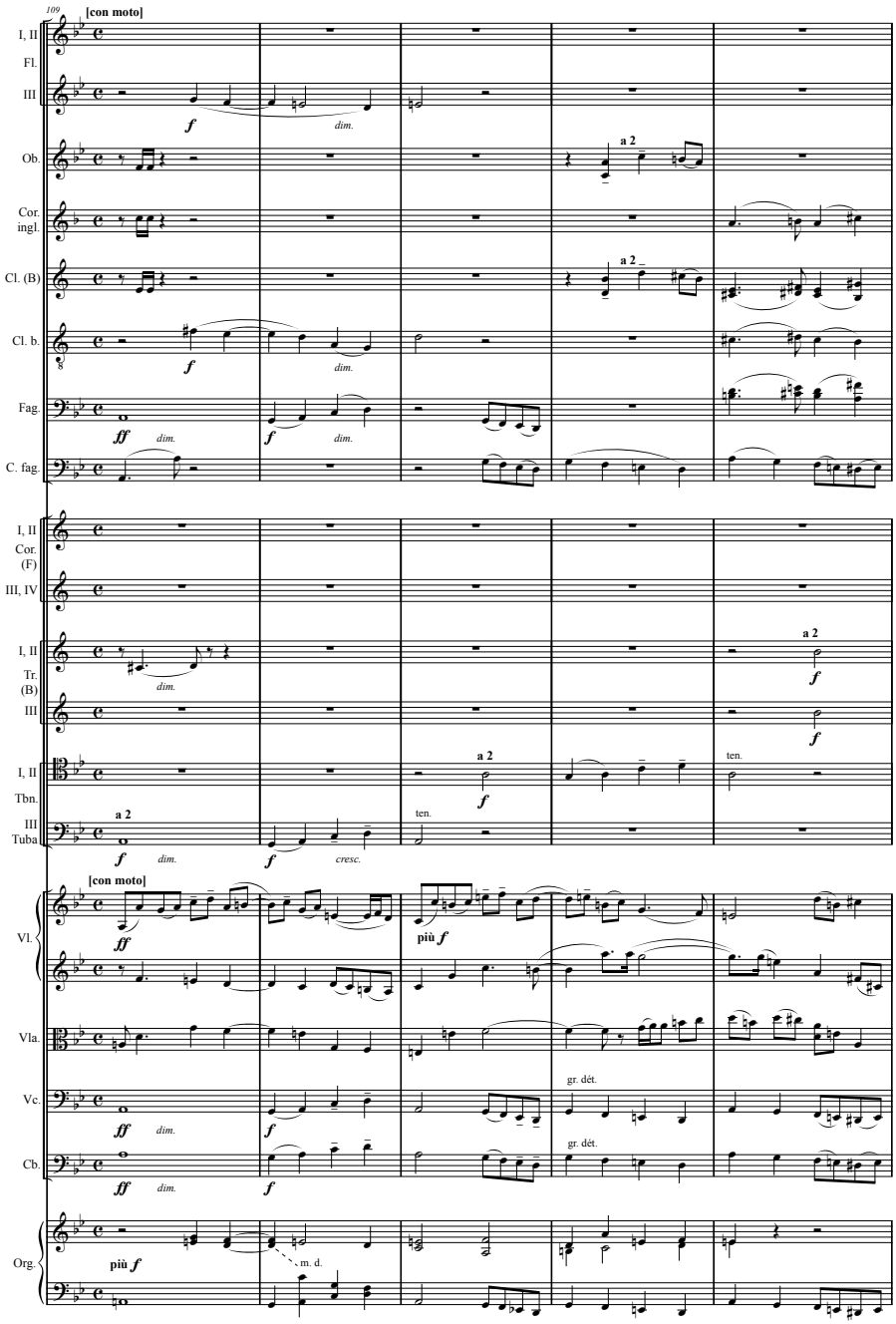
Небольшая кода под заголовком «Приволье и тишь» (т. 811–846) возвращает пасторальную идиллию начала фантазии. Койслер трактовал ее следующим образом: «Этот покой отличается от покоя в более пространном вступлении [т. е. первом разделе. — *Д. Л.*] сочинения; теперь это покой, который следует за свершившейся судьбой героя. И тут я стараюсь воспроизвести то охватывающее нас настроение, когда мы начинаем осознавать неисчерпаемые силы нетронутой природы, какими обладает ваш [т. е. австралийский. — *Д. Л.*] уникальный ландшафт, или же созерцаем сокровенные глубины человека и нерушимость его души» [7, *2*].

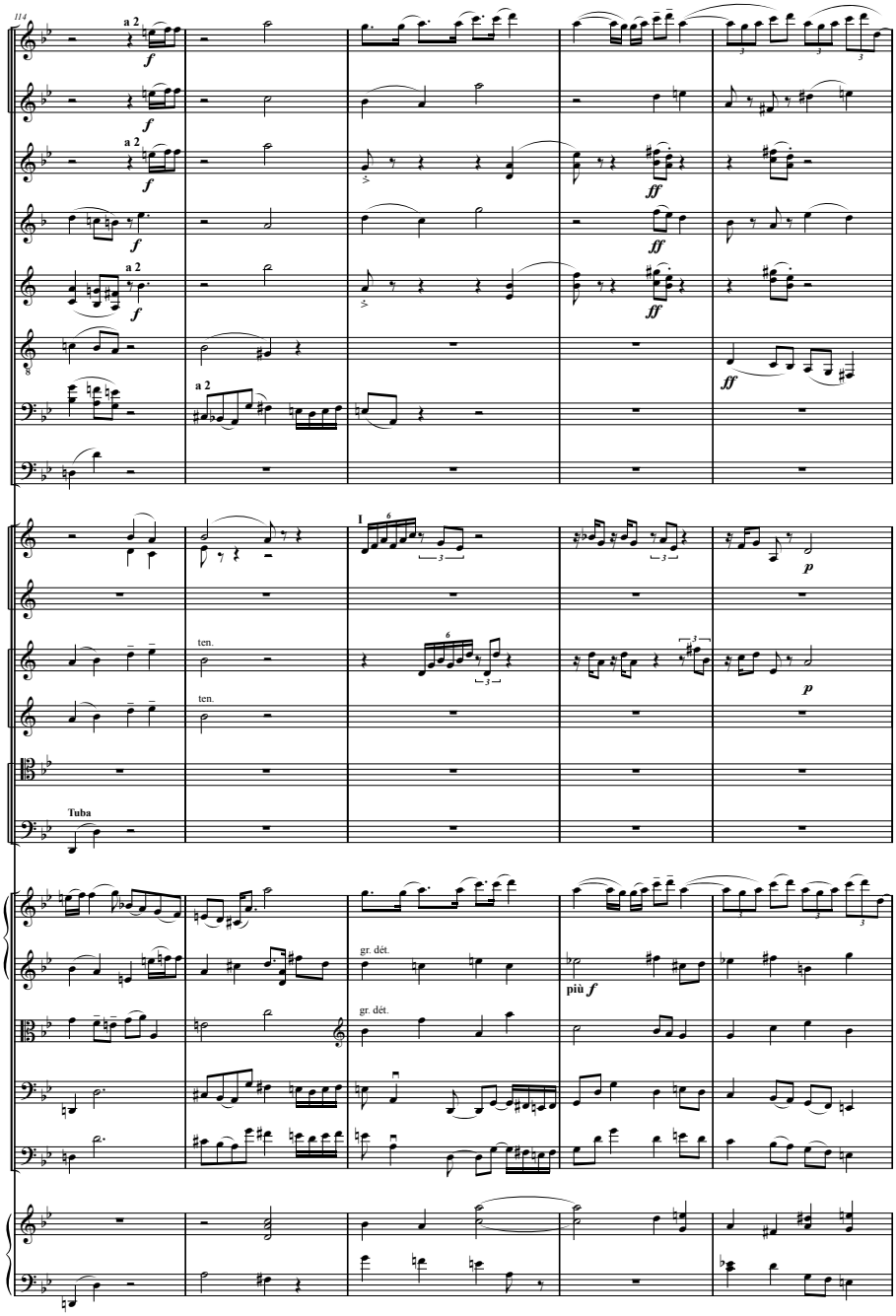
6


Allegro
I, II
Fl.
III
Ob.
Cor. ingl.
Cl. (B)
Cl. b.
Fag.
C. fag.
a 2
cresc.
I, II
Cor. (F)
III, IV
ten.
I, II
Tr. (C)
III, IV
Timp.
Gr. c.
Allegro
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.


allargando
a tempo
I
III
allargando
a tempo
poco f e leggiero
poco f e leggiero
dim.

7


109
[con moto]
I, II
Fl.
III
Ob.
Cor. ingl.
Cl. (B)
Cl. b.
Fag.
C. fag.
I, II
Cor. (F)
III, IV
I, II
Tr. (B)
III
I, II
Tbn.
III
Tuba
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Org.
a 2
dim.
cresc.
ten.
più f
gr. dét.
m. d.


114
a 2
f
ff
p
I
ten.
Tuba
gr. dét.
più f

8

192 [agitato]

I, II Fl. — III — Ob. — Cor. ingl. — Cl. (B) — Cl. b. — Fag. — C. fag.

I, II Cor. (F) — III, IV — I, II Tbn. — III Tuba — Timp. — Gr. c.

[agitato] Vl. — Vla. — Vc. — Cb.

9

[agitato]
a 2
Fl.
Ob.
Cor. ingl.
Cl. (B)
Cl. b.
Fag.
C. fag.
Timp.
Arpa
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
mp dolce
cresc.
f
p
mf
pp
bisbigliando
sul D

Заключительные слова о созерцании сокровенного можно в полной мере отнести к подавляющему большинству сочинений Койслера, в том числе оркестровых. Философское начало как неотъемлемый атрибут его композиторского мышления обусловило такие стилевые черты как интеллектуализм, некоторую дистанцированность в передаче эмоциональных состояний, предпочтение, отдаваемое действенно-драматическим и лирико-эпическим образным сферам. Отсюда оптимальные для их воплощения крупные, сложно устроенные формы, представляющие собой весьма радикальные модификации классико-романтических прототипов, прежде всего конструкций сонатно-симфонического цикла, в меньшей степени — барочных.

За исключением кантиленных участков «Левантийской фантазии» и, соответственно, воспроизводящей их же второй половины симфонии C-dur в оркестровых произведениях

Койслера преобладает мелодика короткого дыхания — темы-импульсы, темы-тезисы. Функция главного голоса нередко рассредоточена между несколькими пластами музыкальной ткани, а его сопровождение приобретает подчеркнутую мелодическую активность (особенно отчетливо заметную в Симфонии d-moll и «Торжественной прелюдии»). Во многом этому содействуют приемы имитационной и контрастной полифонии. Но не менее важна и тонко выстроенная драматургия оркестровки с ее замысловатыми переключениями и комбинациями «близкого» и «дальнего» планов, обеспечивающая ощущение расширения и сужения звуковой перспективы.

Линеарность голосоведения способствует мелодическому интонированию созвучий — аккорд предстает как деталь мелодически интенсивной музыкальной ткани. Койслер придерживается его традиционной терцовой основы, оставаясь в стороне от структурного плюрализма гармонической вертикали. Его произведения убедительно демонстрируют неограниченный потенциал интонационных обновлений исторически отстоявшихся звуковых сочетаний.

Чужды ему и тогда еще не так давно изобретенные техники музыкальной композиции, культивируемые, в частности, его предшественником на посту руководителя мастер-класса композиции в Прусской академии искусств А. Шенбергом. Койслер мыслит тонально-ладовыми категориями, опираясь на неисчерпаемые возможности мажора и минора как основных видов ладовых структур и прибегая к иным, к примеру, основанным на увеличенном трезвучии, в качестве дополняющих красочных средств.

Отмеченные стилевые особенности оркестровых сочинений Койслера обусловлены органичным усвоением и переосмыслением достижений европейского симфонического наследия. Значимость их влияния, однако, ничуть не умаляет творческой индивидуальности композитора, сумевшего убедительно донести до слушателя свои философские идеи.

Использованная литература

1. *Broesike-Schoen M.* Aus dem Konzertsaal // Rheinische Musik- und Theaterzeitung (Jg. XXIX), Nr. 7/8 vom 18. Februar 1928. S. 78.
2. *F. A.* Theater und Musik. II. Philharmonisches Konzert // Bohemia, Nr. 325 vom 25. November 1910. S. 8.
3. *Krönung M.* Keußler // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 10. Kassel [u. a.], Bärenreiter, 2003. Sp. 67–68.
4. *Krönung M.* Die Oratorien des Gerhard von Keußler (1874–1949): Musik mit «Ethos». Mainz: Are Edition, Are Musik-Verlag, 2010. 662 S.
5. *Kroll E.* Keußler // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 7. Kassel [u. a.], Bärenreiter, 1958. Sp. 867–869.
6. *Keußler G. von.* Die Grenzen der Aesthetik. Leipzig: Seemann, 1902. 165 S.
7. *Lomtev D.* Vorwort // *Keußler G. von.* Australia. Symphonische Phantasie für großes Orchester (1935). Erstausgabe. Im Auftrag des Sudetendeutschen Musikinstituts hrsg. von Denis Lomtev. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag, 2021. S. 1–2.
8. [*Nettl P. K.*] Gerhard von Keußler: Morgenländische Fantasie. (Komponiert 1905, Uraufführung 1909; letzte Aufführung in Prag, wo Keußler als Dirigent tätig ist). Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1911]. 4 S.
9. *Normann S. M.* Gerhard von Keußler in Australien // Neue Zeitschrift für Musik, Jg. 102, Heft 8, August 1935. S. 876–880.
10. *Pfohl F.* Gerhard von Keußlers neue Symphonie // Hamburger Nachrichten, Nr. 582 vom 14. Dezember 1926. S. 1.
11. *Rychnovsky* E. Der zweite deutschböhmische Tonkünstlerabend in Reichenberg // Deutsche Arbeit, Jg. IX, 1909/1910, Heft 6. S. 364–366.
12. *Schaub H. F.* Gerhard von Keußler // Der Auftakt: Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik, Jg. 4, Heft 7 für 1924, S. 183–187.

13. *Schaub H. F.* Gerhard von Keußlers neue Symphonie. Hamburger Erstaufführung im 7. Philharmonischen Konzert // Hamburgischer Correspondent, Jg. 196, Nr. 582 vom 14. Dezember 1926. S. 8.
14. [*Siemens E.*] Gerhard von Keußler. Die Burg. Eine vaterländische Tondichtung für Knabenchor, eine Altstimme und Orchester. Ein Führer durch das Werk. [Prag, 1929.] 7 S.

Получено: 22 декабря 2020 года
Принято к публикации: 23 января 2021 года

Об авторе:

Денис Германович Ломтев — кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

References

1. Broesike-Schoen, Max. 1928. “Aus dem Konzertsaal.” *Rheinische Musik- und Theaterzeitung* 29, no. 7/8: 78.
2. F. A. 1910. “Theater und Musik. II. Philharmonisches Konzert.” *Bohemia*, no. 325, 8.
3. Krönung, Manuel. 2003. “Keußler.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil*, vol. 10, 67–68. Kassel: Bärenreiter.
4. Krönung, Manuel. 2010. *Die Oratorien des Gerhard von Keußler (1874–1949): Musik mit „Ethos“*. Mainz: Are Edition.
5. Kroll, Erwin. 1958. “Keußler.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 7, 867–69. Kassel: Bärenreiter.
6. Keußler, Gerhard von. 1902. *Die Grenzen der Aesthetik*. Leipzig: Seemann.
7. Lomtev, Denis G. 2021. “Vorwort.” In *Australia. Symphonische Phantasie für großes Orchester (1935). Erstausgabe*, by Gerhard von Keußler, edited by Denis G. Lomtev, 1–2. Frankfurt am Main: Laurentius-Musikverlag.
8. Nettl, Paul K. 1911. *Gerhard von Keußler: Morgenländische Fantasie. (Komponiert 1905, Uraufführung 1909; letzte Aufführung in Prag, wo Keußler als Dirigent tätig ist)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
9. Normann, S. M. 1935. “Gerhard von Keußler in Australien.” Translated in German by Otto Steiner. *Neue Zeitschrift für Musik* 102, no. 8: 876–80.
10. Pfohl, Ferdinand. 1926. “Gerhard von Keußlers neue Symphonie.” *Hamburger Nachrichten*, no. 582: 1.
11. Rychnovsky, Ernst. 1910. “Der zweite deutschböhmische Tonkünstlerabend in Reichenberg.” *Deutsche Arbeit* 9, no. 6: 364–66.
12. Schaub, Hans Ferdinand. 1924. “Gerhard von Keußler.” *Der Auftakt: Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik* 4, no. 7: 183–87.
13. Schaub, Hans Ferdinand. 1926. “Gerhard von Keußlers neue Symphonie. Hamburger Erstaufführung im 7. Philharmonischen Konzert.” *Hamburgischer Correspondent* 196, no. 582: 8.
14. Siemens, Egon. 1929. “Gerhard von Keußler. Die Burg. Eine vaterländische Tondichtung für Knabenchor, eine Altstimme und Orchester.” In *Ein Führer durch das Werk*. Prag.

Received: December 22, 2020
Accepted: January 23, 2021

Author’s Information:

Denis G. Lomtev — Ph.D. (Art Studies), Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag