

ТОМИСЛАВ ВИЧЕВ ЕРАТА КЛАЙБЕР

chitanka.info

В тази книга са събрани статии от техни съвременници, както и от почитатели на изкуството им. Те са един опит за запознанство с най-характерните житейски качества на двамата диригенти и с тяхното гениално диригентско майсторство в репетиционната и концертна дейност.

„Да дирижираш оркестър е социална дейност.

Писателят, чиито творби никога не са били публикувани, художникът, неосъществил нито една изложба все още могат да разчитат да получат безсмъртие.

Но диригентът трябва да превъзмогне себе си в един особен случай; в същия този «случай» той трябва да изразходва такова количество социална енергия, каквото на другите хора би стигнало за цял един живот...“

Джон Ръсел

УВОД

Има личности с изключителни заслуги в различни области на живота, които създават ново летоброене в съответната дейност, на която са се посветили и отдали най-хубавото от творческия си потенциал. Такива личности в сферата на музиката са неповторимите майстори на диригентската палка Ерих и Карлос Клайбер.

В тази книга са събрани (от чуждата преса и Интернет) статии от техни съвременници, както и от почитатели на изкуството им. Една част от материалите са издавани във в. „Музика Viva“, в сп. „Музика — вчера, днес“, „ЛИК“, както и в сп. „МИТ“. Те са един опит за запознанство с най-характерните житейски качества на двамата диригенти и с тяхното гениално диригентско майсторство в репетиционната и концертна дейност.

В този смисъл следва да се отбележи, че за фамилията Клайбер не се знае много, не е писано достатъчно, а в страната ни не са публикувани други материали, освен гореспоменатите. Според мен тяхното изкуство може и трябва да послужи за пример на всички, които са се посветили на диригентската професия.

Чрез симфоничните, оперни и оперетни представления, които са прозвучали под тяхната палка и които можем да чуем и видим от малкото им записи, още повече се уверяваме, че за такива титани в световната музикална култура трябва по-често да говорим, пишем и слушаме, за да може тяхното майсторство да обогатява и вдъхновява още много поколения диригенти и почитатели на музикалното изкуство. Това е желанието и целта на автора и съставителя на книгата „Ерата Клайбер“.

Томислав Вичев

ЕРИХ КЛАЙБЕР (1890–1956)

IN MEMORIAM



Всички ние, които сме свързани с музиката, дължим много на Ерих Клайбер. За нас, латиноамериканците, той означава наистина много. Години наред Клайбер раздаваше щедро своите послания към хората, запазвайки поведението си непроменено и формиралики до голяма степен съзнанието на публиката в тази част на континента. Благодарение на неговата скрита проницателност и близката му връзка с Латинска Америка, той допринесе за повишаване изискванията на ценителите. Без резерви и ограничения, той направи благородния жест да ни предостави завършените произведения на една култура и цивилизация, към която принадлежеше така, както би го направил и сред сънародниците си. Ето защо дейността му в Латинска Америка се подкрепяше от една висша негова добродетел: никога да не напасва своите цели или да улеснява своите действия, снижавайки художествените изисквания. За Клайбер това бе големият урок за непорочността на изкуството, което при него си оставаше такова, въпреки обстоятелствата. Когато дирижираше в Буенос Айрес или в Хавана, в Сантяго де Чили или в Лима, той показваше същото усърдие и същия ентузиазъм, каквито би имал, ако го правеше във Виена или Берлин. Каквото и да бе мястото и без значение с какви средства разполага, вдъхновението му беше максимално, а усилието — цялостно. Ерих Клайбер никога не придае значение на момента или

условията, в които е трябало да работи. Беше, разбира се, велик Маestro. Той непрекъснато ни учеше как да поемаме отговорности. От своята стара Европа той ни предаде нещо, което не можеше да се предаде по друг начин, освен посредством личния пример, а именно: непримиримост към посредствените неща и удоволствие от добре свършените такива. Голямото послание, което Клайбер оставил на американците, е чувството за будно съзнание у твореца — да бъде винаги нашрек и да бди неуморно. Тази прекрасна неуморност възвеличава неговата личност като човек и артист. Колкото по-високо се издигаше той, толкова по-голяма и непреклонна беше неговата взискателност. Накара ни да разберем, само докато го наблюдавахме, че изкуството не позволява слабости. Той спомогна, както малцина са го правили в тези страни, да се гледа с недоверие на импровизацията и внезапния проблясък. За нас Ерих Клайбер не беше въображаем метеор, който прекосява небето и оставя някаква следа или сянка. Неговата светлина ни озаряваше постоянно. На всяко едно от местата, на които той е имал изява, оставаше по нещо от нея. Тази светлина се разпръскваше сред публиката и колегите му. Времето минава, а тя не угасва. За тази духовна светлина сме негови длъжници завинаги...

Хорхе Д'Урано, директор на „Театро Колон“
(предговор към аржентинското издание на книгата „A Memoir“
от Джон Ръсел)

Буенос Айрес, юли 1958 г.

ВЕЛИКИЯТ МАЕСТРО (ПО МАРК АУДЮС)

BERLIN 1929



Bruno Walter, Arturo Toscanini, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler

Една прочута фотография, заснета през 1929 г. по време на Берлинския фестивал, показва петима велики диригенти на приема, отбелязващ визитата на Тосканини с оркестъра на „Ла Скала“. На снимката самият Тосканини не може да бъде сгрешен, нито Бруно Валтер или много високите Ото Клемперер и Вилхелм Фуртвенглер. Фигурата в средата с различимо голо теме и големи очи е на най-младия от петимата, който ще бъде трудно познаваем за повечето любители на музиката в наши дни. Тя е на Ерих Клайбер, който е начало на Берлинската опера по това време; за познавачите — напълно равностоен на своите четирима колеги.

Ерих Клайбер е роден на 5 август 1890 г. Сирак още от най-ранна възраст, той има разбито детство, живеейки между Виена (където вижда Малер и Р. Щраус с диригентската палка) и Прага. Учи цигулка и композиция в Пражката консерватория, както и философия и история на изкуството в Карловия университет. Дебютът му на сцена е още през 1911 г. като хормайстор в Немския театър в Прага. Пътят към

Берлинската опера минава през Дармщат (1912–19). Тук, под вдъхновяващото покровителство на великия дук Ернст Лудвиг от Хесе, Клайбер изучава занаята си. В началото дирижира оперети, към които никога не загубва отношението и любовта си. Преди всичко той се развива като човек на музикалния театър, но постепенно операта се оформя като истинското му призвание.

Младият Клайбер слуша запленен звука, който Артур Никиш извлича от Дворцовия оркестър в „Tristan“. През 1916 г. го извикват да дирижира последната репетиция на „Der Rosenkavalier“ от prima vista — постъпка, която дава експлозивен тласък на кариерата му.

След поредица от ангажименти във Вупертал, Дюселдорф и Манхайм, неочеквана покана в последния момент да дирижира „Fidelio“ в Берлинската държавна опера през 1923 г. му осигурява един от най-престижните постове в оперния свят — главен музикален директор на Берлинската опера. През последвалите 11 години той я превежда през най-блъскавия период от нейната история. Там той осъществява световната премиера на „Wozzeck“ на Берг, след 137 репетиции и половингодишен къртовски труд! Премиерата през 1925 г. минава триумфално, а Клайбер става известен в цяла Европа.

През 20-те и 30-те години прави записи за Vox и Telefunken с Берлинската Щатскапела, Виенската и Чешката филхармонии. Това са предимно записи на по-кратки като форма творби — увертури и виенска танцова музика от Штраус и Ланер, но включва също така и симфонии на Бетовен и Дворжак, както и ранни творби на Стравински. През 1930 г. дебютира и в Ню Йорк — това е годината, в която се ражда и синът му Карлос.

БЕЗКОМПРОМИСЕН

Първоначално възприеман като ангажиран с по-лека музика, Клайбер скоро разбунва духовете в Берлин. Настрана от факта, че дръзва да представи нетрадиционно валсовете на Щраус на берлинската публика и нейните високомерни критици, той се устремява към програми, съставени най-вече от модерна музика, както и с изравнянето на неизвестни творби от дълбините на историята. Например, премиерата на „Lulu“ на Берг е предхождана от „Концерт за две корни“ на неизвестния Щъолцел. Именно решимостта на Клайбер да осъществи премиерата на „Lulu“ изостря конфликта му с нациските власти до краен предел и през декември 1934 г. той си подава оставката и напуска Германия, връщайки се чак през 1951! Предложението идва от Аржентина — Буенос Айрес, „Театро Колон“. Там той пристига през 1936 г. заедно с невръстния си син Карлос — световно известния днес диригент. В Буенос Айрес остават 13 години — до 1949.

Ерих толкова е огорчен от всичко, което се случва в Германия и Австрия, че решава да стане аржентински поданик през 1938 — годината на дебюта му в Ковън Гардън. От 1934 до трайното му установяване в „Театро Колон“, той е гост-диригент в Амстердам, Милано, Москва, Брюксел...

В Буенос Айрес Клайбер дирижира премиери предимно на немски и австрийски опери. За пръв път в Южна Америка прозвучават творби на Албан Берг и Рихард Щраус. Списъкът на певците, пели под неговата палка в сезоните, през които управлява „Театро Колон“ в Буенос Айрес представлява нещо като „Кой кой е“ от великите певци на този период. Роуз Бемтън, Емануил Лист, Херберт Янсен и Александър Кипнис са постоянни изпълнители. В програмата присъстват сестрите Конецни, Сет Сванхолм, Флагщад, както и титанът Ханс Хотер. Тук Клайбер дирижира всички големи опери на Моцарт и Вагнер, произведения на Рихард и Йохан Щраус, Глук и Онегер.

След войната Маестрото е канен за гост-диригент в Хавана, Лима, Мексико, както и на симфоничния оркестър на NBC (1945–46). Триумфалното му завръщане в Европа е в Лондон, Ковън Гардън

(1948), където е британската премиера на „Wozzeck“ (1952). Появите му в Ковън Гардън представляват откровение, наподобявано единствено от сина му едно поколение по-късно. Английският климат обаче не му понася и Клайбер напуска Лондон в навечерието на Коронацията през 1953 г.

През 1954 г. Клайбер отново поема поста Генерален музикален директор на Берлинската опера и отново напуска със скандал година по-късно. Причината за това е убеждението му, че музиката трябва да бъде освободена от политическа намеса, което му носи проблеми с властта и в двете части на Берлин.

В един справедлив свят Държавната опера в родната му Виена със сигурност щеше да бъде негова, но, както самият той казва: „Хората ме питат защо никога не дирижирам във Виена. Отговорът е много прост: Аз съм родом оттам.“ Въпреки това, през 1951 г. той прави своя официален дебют там — чак на 61 години!

Един от последните концерти на Клайбер е в навечерието на Нова година — 31 декември 1955 с оркестъра на Щутгартското радио. Дирижира Бетовен — „Eroica“. Маестрото умира четири седмици по-късно — на 27 януари 1956 г. в Цюрих, където е поканен като гостдиригент по повод 200 години от рождението на Моцарт.

Най-големият пропагандатор на тогавашната съвременна опера оставя ярка диря както в Европа, така и в цяла Южна Америка — признание, неувяхващо и до днес...

РЕПЕРТОАР



За тези, които познават Клайбер само от късните му записи за Decca, забележителното разнообразие на репертоара му впечатлява. Въпреки че последният е на основата на австрийско-немските класици, той е високо еклектичен, тъй като ентузиазмът на Клайбер към новото се балансира от проницателния му усет към традицията. Творби от Фредерик Велики и Спонтини присъстват в берлинските му програми; в Южна Америка изпълнява музика не само на Хинастера и Де Файя, но и на множество по-малко известни местни композитори. Сред английската музика, която дирижира в берлинските си години, присъстват творбите на Пърсел, както и на Лорд Бърнс.

В операта творбите на Моцарт, Бетовен и Щраус вървят ръка за ръка с Берг, Чайковски и Бизе. Италианският дебют на Клайбер през 1951 г. се осъществява с поставянето на рядко изпълняваните „*Vespri siciliani*“ от Верди с Мария Калас и Борис Христов, както и „*L'anima del filosofo*“ (или „*Orfeo*“) от Хайдн със същите певци — и двете постановки във Флоренция.

През 1955 г. Клайбер пише предговора към „Decca book of the opera“. Ето част от него:

„За мен е лично удоволствие да подпомогна този предговор, означаващ постижение, считано за невъзможно допреди 10 години. Когато за пръв път започнах да правя записи през 1924, записът на операта вече беше факт. Не случайно качеството на записите ми може да изглежда не особено добро, но тогавашните бяха тежки и тромави. Дори и най-скъпата техника не може да скрие факта, че в записа от четири минути има «развалени» откъси. Дори днешните устройства не могат да направят нещо повече. И все пак записът създава на почитателя атмосферата на опера, каквато може да се види веднъж в живота. Стандартите на ремастериране са се подобрili значително, което спомага и за по лесната обработка. Благодарение на записите, днес дори и най-добрите изпълнения могат да стигнат до всеки град и село по света. Тези записи са обсъждани и до ден днешен, но аз съм сигурен, че историците ще определят 50-те години като период, в който се формира взискателна публика дори на места, където висококачествените концертни изпълнения са невъзможни. Всяко поколение трябва да запазва такива изпълнения. Моите собствени записи ще продължат този кръговрат, създавайки следващо поколение слушатели, благодарение на което бъдещето на тази музика е сигурно. Влиянието на плочите върху почитателите на класиката е огромно. Днешната музикална индустрия има честта, а някои ще кажат и задължението — да представя авторитетни изпълнения на нови висоти. По този начин компаниите постигат музикалния еквивалент на «първо издание на нова творба». Може да се каже, че колкото по-велик е даден композитор, толкова повече проблеми се появяват при интерпретацията му. И докато грамофонен запис с изпълнение на Бетовен или Шуберт, с всички стилистични особености е възможен, то такъв запис на композитор от XX век е почти невъзможен...

Операта е най-сложната от всички форми в музиката. Действащите лица са толкова различни, че и запис на най-доброто изпълнение е трудно да се нарече приемлив. Най-

големият принос на музикалната индустрия към Музиката е точно това — качествен запис на добри изпълнения. Любителят е убеден от опита и квалификацията на специалистите ни, които представят великите интерпретатори най-точно, а изпълненията идеални, до колкото е възможно. Нещо повече, слушайки най-известните пасажи, слушателят се потапя в истинската атмосфера на сцената. И все пак, не всеки запис може да представи на слушателя всички нюанси, и особености на нашите най-добри певци — много от тях са и отлични актьори. Никой не може да предаде тези вътрешни вибрации, тези пориви, тази възбуда, тези «цветове» на сцената, които са толкова различни дори и от други изпълнения на същите изпълнители! И все пак аз мисля, че най-голямо удоволствие в нашите записи ще достави именно атмосферата на театър и сцена — въздействащи повече от всякога. Един заслужен комплимент за Decca!“

Ерих Клейбер

ТЕХНИКА

Ранният стил на Клайбер е жизнен и подвижен, с подчертана емоционалност, като той развива една невероятна пестеливост на жестове, генерираща интензивна енергия — качество, забележимо при всичките му филмови записи. Архивни кадри от 30-те години разкриват човек, който осъзнава значимостта си пред камерата, с открито и силно изльчване и наред с това — способен на невероятно остроумие, финес и експресивност. По-късен филм показва още побудително съдържателния му и самоуверен стил, в който се долавят леки нюанси на истинска целенасоченост и сила. К. Прирауер, който работи с Клайбер в Берлин, отдава тези му качества на неговата свръхчувствителност към музиката, която му се налага да контролира с помощта на класическия си усет за дисциплина. В това се крие успехът на Клайбер при Моцарт и Бетовен, където усещането му за стил е с години напред от времето — то е комбинация от сдържаност и интензитет.

Повече от всеки друг свой колега, Клайбер успява да наложи Бетовен като основоположник на симфонията (най-вече с 3, 5, 6 и 7 симфонии) — така той заздравява мястото си в световната традиция. С подобни качества се откроява третирането му и на Рихард Штраус. Прочутият му виенски „Der Rosenkavalier“ — едно от най-ярките негови изпълнения — е изключителен със своята яснота дори и в най-тежките страници; навсякъде той успява да предаде емоцията на операта без намек за сантименталност.

Когато става въпрос за оркестрова музика и певци, Клайбер е истински психолог. Онези, които го помнят от дните му с Лондонска филхармония и Ковън Гардън, говорят за него с най-голям респект и любов.

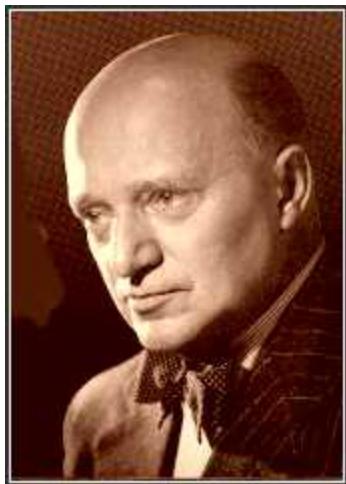
„Не се изнервяйте на концерта;“ — казва той веднъж на Кьолнския радиооркестър — „изнервянето е за репетициите. Просто си седете спокойно и правете музика. Аз няма да ви преча.“ В разбори от оперните му представления през годините разбираме, че чудесата, които извършва на пулта, са уникални по рода си. По подобен начин той осъществява близка връзка с певците, като извлича от тях

изпълнения, чиято висота не е достигана преди. Много от тях се превръщат в негови дългогодишни приятели. За съжаление, тази любов не се простира до интенданти и мениджъри... Цената на магическото влияние на Клайбер върху певците и музикантите е неговата изтощителна взискателност на репетициите. Към този факт се прибавят високите хонорари, които изисква в по-късните си години. Всичко това му спечелва репутацията на труден, дори капризен човек. „Дори когато няма проблеми в театъра, аз ги създавам“ — заявява той.

Вместо постоянния оперен пост, към който се стреми, късните си години той прекарва като гост-диригент в Амстердам, Прага, Будапеща и все повече работи с германски радиооркестри, предоставящи му времето, от което се нуждае. Записите за Decca, както и радиопредаванията му, показват Клайбер в неговия разцвет, както на живо (според скорошните преиздадени записи за EMI от серията „Великите диригенти на XX век“), така и в студийните записи на „Der Freischutz“ и „Fidelio“ за Koch. Много от представленията на живо на Клайбер от Буенос Айрес и дори Лондон чакат своето легално издаване на диск. Между ярките изпълнения, които трябва да бъдат преиздадени, е Шуберт — Девета симфония — с Кьолнския радиооркестър от 1953 г. Но може би най-доброто признание за него би било издаването на последния му концерт със същия оркестър една седмица преди смъртта му — с музиката на обичаните от него Вебер и Моцарт и завършващ с любимите му „Немски танци“ на последния. Запис, който чакаме със затаен дъх...

РАЗГОВОР С ЕРИХ КЛАЙБЕР ОТНОСНО ЗАПИСИТЕ МУ

(LA PENSA, АРЖЕНТИНА; 6 ОКТОМВРИ 1929)



Не бихме могли да си представим, че Ерих Клейбер — един от най-ценените записващи диригенти — не е мислил особено за записи. На него му е чужд ентузиазмът, характерен за повечето от неговите колеги, но това не пречи записите му да включват интересни творби като Moldau на Сметана; Dancesk на Моцарт и Firebird на Стравински.

По повод на една визита на Клейбер в Буенос Айрес проведохме разговор с него за отношението и мнението му относно записите. Той ни прие в апартамента си в хотел „Плаза“, разхождайки се от единия край на стаята до другия, докато разговаряхме с него.

— Току-що чухме Вашето изпълнение на Firebird — започнахме разговора. — Наистина е много добро. От дълго време ли записвате?

— Да — отговори Клейбер. — Спомням си първите фонографски опити, когато трябваше да свирим пред една голяма говорителна тръба с малък оркестър с общо пет или шест първи цигулки. Изработката на всяка матрица за плоча беше много болезнена! А колко повече усилия и репетиции бяха нужни, за да се получи добър запис!

— Коя плоча записвахте по това време?

— Сега не си спомням. Правих записи за Vox.

— Сега е различно, нали?

— Да, различно е. Правим плочи по начин, по който пожелаем, с пълен оркестър, както е по време на концерт, и микрофоните улавят звука.

— Оставяйки на страна плочите, които познаваме, кои други произведения сте записвали?

— Няколко. Не правя изключение да записвам за никои други музикални компании, освен за пет или шест от тях. За Victor завършил записа на E-flat Symphony от Моцарт, който вече пристигна в Буенос Айрес, и записа на три Виенски валса на Щраус с Виенската филхармония, направени в техните старинни и красиви концертни зали. За Polydor записах Втората симфония на Бетовен и New World Symphony от Дворжак. Сега те ме помолиха да запиша Деветата симфония, един цикъл на Моцарт и някои други произведения, но нямам достатъчно време за това. С театъра, концертите и пътуванията остава малко време за записи.

— Не е ли уморително да се правят записи?

— Определено. Всяко изпълнение трябва да бъде чуто, повторено и коригирано на няколко пъти. Това е тежка работа.

— Дали бихме могли да Ви попитаме — какво е вашето мнение за фонографията?

— Много ми харесва — отговаря Клайбер не много уверено. — Интересно е, но все още доста несъвършено. Бавното темпо и паузите не се получават добре. Например, в началото на прелюдията към Tristan, след първият звук на виолончелото има пауза, предвидена от Вагнер. Това не е възможно да се получи при записа. Вместо тишина се чува шума на иглата по плочата. Друг пример е Don Juan на Щраус — след фортисимото има дълга пауза, така наречената „корона“, предназначена да направи голям контраст. Това не се получава на записа. Там е просто тишина без никакъв смисъл.

— Но тези дефекти са били поправени.

— Да, били са поправени, — повтаря Клайбер отново не много убедително — но доброто относно плочите е, че фиксират завинаги определено изпълнение с уникалния емоционален елемент в него, тъй като в действителност никога две музикални изпълнения не си приличат. Един ден усещам музиката по един начин, следващия ден — по съвършено различен. Кой от тях е истинският, който трябва да

остане на плочата? Това е въпрос на умствена нагласа. Кръвта не тече всеки ден с една и съща скорост. Плочата фиксира това, което е подвижно, нещо, което е живо.

— Това означава, че твореца ще трябва да търси „своя“ ден за записи ...

— Не, това е невъзможно. Това винаги ще бъде един определен момент от живота на твореца, и тогава той се противопоставя на всяко фиксирано правило.

— Значи Вие правите записи без всъщност да им вярвате?

— Това ми харесва, харесва ми, но е нещо повече от просто забавление. При записите човек губи връзката между публиката и твореца, това разбиране, тази духовна комуникация, която създава една емоционална, една „звездна“ атмосфера, както бих казали теоретиците.

— И въпреки това ...

— Никога не би могло да се сравни с музиката в концертна зала — продължава Клайбер, без да даде време да му противоречим. — Записът е консервирана музика. Ако ми се ядат аспержи, първо ще опитам да си намеря пресни, и ако не мога, тогава ще си купя консервириани. Записът е същото — консервирана музика. Човек, който слуша само плочи от фонотека и не ходи на концерти, сякаш се храни само с консервириани ястия. А за хората е полезно да приемат свежа, прясна храна. Ако сега беше зима и не можехме да си намерим свежа храна, тогава бихме отворили фонотеката и бихме си пуснали плочи. Но концертите са необходимост.

— Така, както и музикалното звукозаписно образование ли?

— То е много полезно за музиканта и певеца. В двадесет или тридесет процента от случаите записът ще бъде автентичен документ за начина, по който Штраус или Стравински са свирели своята собствена музика. За певеца е особено полезно. От плочите на Карузо аз научих неговия метод на тактуване. Разбирате ли?

— Какво мислите за Вашите собствени записи?

— Забавляват ме, харесват ми. Подарявам ги на мои добри приятели Имам приятели, които живеят в планината, в отдалечени села. Когато им отивам на гости, нося със себе си свои плочи и те винаги се приемат добре с ентузиазъм. Така споменът за това, което сме правили, оживява и ни освежава; много е полезно в подобни случаи.

— Това ли е всичко?

— Да за момента. Но аз вярвам в технологията прогрес на фонографията. В Германия ние правим много записи, особено с английски звукозаписни компании. Те са най-добрите експерти в тази област...

ВИЕНСКИ ГОДИНИ И ЗАПИСИ (1951–1956) (ПО ДЖОН РЪСЕЛ)

Клайбер въсъщност не е харесвал особено грамофона и е парадоксално това, че най-трайното, останало от неговите последни години, са записите му за Decca. Тези записи са направени във време, когато една плоча от най-добро качество (и в прекия, и в преносния смисъл на думата) допринасяла за утвърждаването на репутацията на един диригент повече, отколкото много концерти пред публика. Този факт е един от киприте на музикалната история, който според мен по-късно се превръща в явление с неблагоприятен ефект. Като начало, това дава прекалено голяма власт на критиката на грамофонни записи. Самият Клайбер не е имал причина да се оплаква от критиците и си е давал сметка, че дългосвирещата плоча може да пренесе точната представа за едно изпълнение, където преди това то е било неизвестно; освен това плочата позволява на хората, които обичат музиката, да се запознаят с творби, които рядко или дори никога не биха могли да чуят в операта или в концертната зала. Резултатът, по мнение на историка, е най-точно представяне на виждането на диригента за творбата.

Клайбер обаче изобщо не се е интересувал от тази гледна точка. Естествено, липсвало му е онова, което липсва на всеки един музикант, когато записва: душевният трепет, споделените симпатия и ентузиазъм, които правят уникално всяко изпълнение в зала, и същевременно се отличават от онези, които същите изпълнители в други случаи изживяват. Именно тази липса му е била особено неприятна, защото на всичкото отгоре той е изпъквал най-много като „посредник“, а каквото и да било посредничество не би могло да съществува, когато единствената публика е една черна кутия и никой момент не носи усещане за фаталност. После идват проблемите с датите: големите виенски записи на Клайбер се реализирани към края на оперния сезон, когато всички вече искат да излязат във ваканция. Възможността да бъде сформиран единен, но само за слуха състав и да бъде постигнато по този начин по-добро звучене от това, което се постига на сцената, поражда и едно препятствие, противопоставящо се

на всичко това: изключителността, т.е. онова, което повечето звукозаписни компании изискват. Да се каже, че Клайбер не е могъл да избегне недостатъците на тази система нито в „Der Rosenkavalier“, нито във „Figaro“ не представлява никакво омаловажаване или опетняване на неговата репутация.

Въпреки, че имал над 30-годишен опит в записите, Клайбер почти никога не е бил доволен от тях. Независимо от това, голяма част от неговите плочи притежава една изключителна и вълнуваща спонтанност. Увертюрата към „Carmen“ с Чешката филхармония е великолепен пример за това, как даже най-популярната музика може във всеки един момент да ни поднесе изненади. Втората симфония на Бетовен с Брюкселския оркестър е също така със стара регистрация (1929), но във финала емоциите надхвърлят установените граници на лошия запис. В антикварните магазини биха могли да се намерят даже някои от кратките пиеси, записани от него между 1923 и 1949 г., например увертюрата „Donna Diana“ и поредицата „Йохан Щраус с Лондонската филхармония“. Струва си труда да ги потърси човек, защото никой, освен Клайбер, не би могъл да направи повече в такова минимално пространство. Напълно естествено е след появата на дългосвирещата плоча звукозаписните компании да поискат да предложат пълни версии на най-значимите класически творби възможно най-скоро. Поради това Клайбер записва симфонии 3, 5, 6, 7 и 9 на Бетовен по време на посещенията си в Амстердам и Виена. Някои от тези записи се радват на такава слава, че нищо не би могло да ми попречи да изтъквам качествата им. Други пък така и никога не харесали на Клайбер. Записът, който в максимална степен се доближава до неговия идеал, без съмнение е „Der Rosenkavalier“, осъществен във Виена през лятото на 1954 г. с Мария Райнинг, Зена Юринак, Хилде Гюден и Лудвиг Вебер. Дори самият факт на реализирането на записа е означавал много за него. Ала това, че се случва във Виена, и то през този особен етап във взаимоотношенията му с родния му град, представлява една от ирониите на съдбата в неговата кариера. Клайбер се е връщал във Виена на няколко пъти след войната и не веднъж виенските ежедневници оповестявали неизбежното сключване на договор с виенската Щатсопера. Като цяло, тези съобщения предизвиквали безапелационни опровержения от негова страна, но трябва да се каже, че са били правени опити (или

най-малкото е изглеждало, че се правят) да бъде подписан договор с него неколкократно през периода 1945–55 г. Единственият резултат от това е изолираното споразумение за „Der Rosenkavalier“ във Виенския театър през март 1951 г. Това представление остава като едно от най-паметните негови постижения и Клайбер е бил много ценен от оркестъра (през юни 1948 г. Макс Граф отбелязва, че „Клайбер със своя енергичен темперамент доминира оркестъра от самото начало“). Поради това няма спор, че той, ако не друго, е бил един от диригентите, най-много спрягани за виенската Щатсопера. Да се правят изводи обаче, че във Виена тогава всичко това било в негова полза, наистина би било наивно.

Следователно никак не е чудно, че Клайбер, който има пребогат опит с виенските предателства (всяка друга дума би била неточна), показва такава резервираност. Той е бил особено взискателен по отношение на разпределение на ролите, часовете за репетиции, членовете на оркестъра, тоест всичко онова, за което администраторът иска да има последната дума. Именно това е причината повечето съвместни проекти на Клайбер с виенската Щатсопера обикновено да завършват с негодувания за „неразумни изисквания“ от една страна, а от друга — с „истинския виенски шамар“. „А градът е толкова красив!“, често казвал Клайбер.

По мнение на някои от приятелите му, той е бил излишно взискателен по всякакви детайли от работата. Разбираемо е, че за един външен човек е трудно да проникне в пространството на главния диригент, в което често човек бива оценяван според своите недостатъци и където да се изявява добре би могло по мистериозен начин да ти навреди повече, отколкото ако не се изявява по какъвто и да било начин. Във Виена обаче съществуvalи две железни правила за приключването на договор с гостуващ диригент, който е застрашително талантлив. Първото е: „Не го оставяй да работи!“. А второто: „Ако не можеш да му попречиш да работи, постави нещата така, че от работата му да има още много какво да се желае!“. Клайбер е бил прекалено енергичен, за да се остави да го поставят във втората ситуация.

DER ROSEKAVALIER

Важен е бил и въпросът относно повторното отваряне на самата Щатсопера, мислите на всички са били устремени към това. Това е бил олимпийският финал, във връзка с който представленията във Виенския театър са просто подготвителни срещи, от които за изключения можели да се смятат звездите и хвалените фаворити. Колкото повече наближавала датата на откриването, толкова понапредната ставали задкулисните интриги. Един, втори и после трети голям диригент намеквал пред своите приятели за себе си, че именно под неговата палка ще протече тържественото откриващо представление.

През март 1951 обаче, гореспоменатите проблеми били още в зародиш. Музиката продължавала да има главно значение и не се свеждала просто да незначителна част от избирателната кампания. За изпълнителите — Хилде Конецни, Зена Юринак, Вилма Лип, Фриц Крен, Антон Дермота — „Der Rosenkavalier“ под диригентството на Клайбер представлявал, по думите на мадам Юринак, въпрос на пределно напрежение — нещо, което рядко се случва в рутината на един оперен театър. Един зрител си спомня, как по погрешка влязъл в стаята на артистите преди първата репетиция и видял певците от изключителния състав мъртвешки бледи от беспокойство. Клайбер обаче никак не одобрявал подобно състояние на духа у артистите и вече бил установил обичайната за него атмосфера на сърдечност и доверие. След като се дава начало на представленията, те се превръщат в нещо като откровение за виенчани, които се опиват от усещането, че „Der Rosenkavalier“ е нещо, принадлежащо им по особен начин. Истината е, че Виенската опера винаги ще предизвика вълнение. Диригентът, привърженик на пищността и размаха, ще намери подкрепа в почти цялата партитура, защото, макар и ситуирана във Виена от XVIII в., тази творба е толкова монолитна, колкото и гардероба на баварски селянин сто години по-късно. Указанието „durchaus parodistisch“ на Штраус е заложено в такт 21 на първото действие. Малцина са онези сред публиката, а също и сред изпълнителите, които биха възразили на това, че диригентът

разпростира въпросното указание върху три действия. А това е така, защото както е по подходящо да се тушира силната пародийност на текста на Хофманщал, по същия начин може да се спести много труд, ако се примери човек с дребните недостатъци в партитурата на Щраус с едно откровено „карай да върви“.

Разбира се, лиричните сцени в „Der Rosenkavalier“ очароват зрителя, но това е преди всичко повествователна опера и първият проблем на диригента, свързан с нея, е да установи едно темпо, което да обхване цялото действие; а вторият, да постигне ясно изразяване на думите, без да ощетява мощния ресурс, с който Щраус е надарил оркестъра. Разрешенията на Клайбер на тези проблеми били изненада за някои виенски критици. Без да се задълбочава безкрайно в дълбоко емоционалните моменти, той се противопоставя на обичащите да потъват в „Der Rosenkavalier“ по начина, по който други се потапят в сауна. Той поддържа оркестъра в *piano* и *pianissimo* страница след страница, като така до публиката достига много повече, отколкото тя е очаквала да чуе. Прелюдията към трето действие Клайбер извайва с такава ненадмината яснота, че мнозина музиканти после му споделят, че никога не са чували такова изпълнение. Като извлича есенцията от музикалната тъкан, той надхвърля обикновената ефектност, в малка степен автентична и груба, на която публиката е привикнала да се доверява. В някои пасажи наистина постига хенделовото изобилие на звуци, както например при речитатива на Окс в първото действие, където той се сравнява с „Юпитер щастлив с хилядите си лица“. Същевременно обаче Клайбер постига присъщата за Хендел лекота, несъответстваща на онова, което хората очакват от „Der Rosenkavalier“.

За да проследим чисто професионалните качества на Клайбер, най-добре би било да се обърнем към онзи пасаж в първо действие (№ 124-FF в партитурата), където Окс говори сам на себе си, на Октавио и на Маршалин едновременно. Лудвиг Вебер, който записва тази роля с Клайбер, веднъж ми каза, че, що се отнася до чистата виртуозност, никога не е виждал друг, който в тази сцена по-добре от Клайбер да поддържа действието кристално ясно, а огромният оркестър — подвижен и гъвкав, както е и в операта „Ariadna auf Naxos“ от същия автор. Именно дългите, лирични моменти са най-запомнящото се в „Der Rosenkavalier“. Хуморът може да бъде максимално въздействащ, но ако не достига до сърцето, действието наистина би се

сторило на публиката нескончаемо. Клайбер не е бил привърженик на сълзливия облик, налаган на тази опера. Щраус и Хофманщал я наричат комедия и в записа, направен от Клайбер, тя продължава да бъде такава. Това обаче съвсем не означава, че неговата интерпретация е лишена от дълбочина на чувствата, даже напротив. Онова, което ѝ липсва, е сантименталност. При Клайбер няма необходимост от подчертаване на всяка нота, а когато музиката призовава за решителен удар (както в трето действие, когато думата „vorbei“ (свършвайки) се предава от един глас на друг, като пощенски плик, който никой не смее да отвори), тогава изкуството на разказвача го връща тъпкано и този удар, въпреки цялата сладост, притаена в него, е смъртоносен. Клайбер ръководи вещо оркестъра и операта през цялото време, като това е лекция върху използване на резервите, разбира се, когато те произлизат от свръхизобилие на чувства. Единствено силните по характер могат да си позволяят да не просят вниманието на публиката или с други думи, прекалено демонстративно да сложат прът в колелото.

Струва ми се, че „Der Rosenkavalier“ с Клайбер е едно от най-светските забавления, които някога са се представяли пред публика. Рядко има дума, а още по-рядко има действие, което да не съдържа скрит дълбоко в себе си елемент на социално наблюдение. Не всички аспекти в живота във Виена са се променили и когато за португалци и неаполитанци се говори като за леко смешни натрапници, когато Окс изтъква Париж за столица на културата, когато се говори за това, което хората ще кажат в Грабен, повече от важно е всички думи да бъдат ясни. Даже Sittenpolizei не са нещо от миналото и продължава да съществува пропастта между притежаващите златен ключ и онези, които си отварят с обикновен такъв. „Der Rosenkavalier“ изльчва разкош и високо социално положение и поразително прилича на Виена от XVIII в., както „Flotenkonzert“ на Менцел прилича на Потсдам такъв, какъвто го е познавал Волтер. Щраус (както и Менцел) е бил творец, уверен в това, което прави. Благодарение на това творбата изобилства от малки детайли, обрисуващи пред нас онова, което Маршалин нарича „истински портрет на мъж“.

По отношение на хармонията, „Der Rosenkavalier“ се отличава с изключително богатство. Затова валсът в ла мажор в сцената със закуската се свързва така съвършено с момента на мечтите, последният

щастлив миг, който изживяват Октавиан и Маршалин. Но изпод палката на Клайбер всичко излиза кристално чисто. Когато във Виенския театър завесата пада, един критик почувствал порив да се представи в ролята на ехо от думите на Софи и Октавиан и написал:

Клайбер е омагьосал оркестъра, като го е накарал да сътвори една така неземна атмосфера, че едва чак при загълхването на последния такт, зрителите си казват: „Това е сън, не може да е истина!“

ПОСЛЕДНИ ГОДИНИ

Ала това, което публиката би помислила или казала, по никакъв начин не променяло отношението на администрацията към Клайбер и той никога повече не бил нает. Истината е, че мнозина не са искали да се върне. Много били чиновниците, меценатите и импресариите, чиито живот бил по-лесен без него, както и много установени „комбинации“ помежду им би могъл да развали. Не му оставало друго, освен отново да напусне страната. Първоначално отива във Флоренция, където прави една версия на „I Vespri Siciliani“, в която работи с Мария Калас и Борис Христов. Този известен дует обаче не повлиял по никакъв начин на детайлната подготовка, извършвана обикновено от него; и така, докато постепенно оркестърът не започнал да изразява изискваната от Верди мощ. Клайбер обиква Флоренция и Рим, както Амстердам и Копенхаген. Понякога с постановки като „Orfeo“, преоткрита творба от Хайдн, и с „Due Pezzi“ на Делапикола, той се откъства от стандартния репертоар повече, отколкото консервативната италианска публика би желала. Ала с оперите на Верди, при които той добре знае да направи така, че музикалната линия да проникне в аудиторията като стоманена жица, спечелва овациите на публиката заради своята „изключителна диригентска и театрална мъдрост“. От друга страна в някои случаи търпението на италианските певци било подложено на изпитание. „Той не е бас“, казва Клайбер за един известен артист, „прекалено е глупав за това. Той е един провален тенор.“ И за друг: „Не може да се очаква от него да изрази някакво чувство, докато пее. В това време той си мисли, че играе партия покер.“

Що се отнася за дисциплината в следващите години, Клайбер не е имал проблеми. В изключителни случаи, в които изпълнителят не успявал да даде най-доброто от себе си, Клайбер никога не се оставял да бъде излъган; той или посочвал незабавно лошото (и дори веднъж счупил един барабан по време на скерцото на Деветата на Бетовен), или с някакво неочеквано изражение давал да се разбере, че е наясно какво става. Един път, когато третият тромпет се изгубил и престанал да свири в един силен инструментален пасаж, Клайбер продължил до

края, и едва тогава казал: „Всичко беше много добре, само дето третият тромпет беше прекалено силен.“ Тънкият хумор му служел много добре в такива ситуации. Понякога е бил в състояние да промени атмосферата на репетиция в Лондон, като имитирал например най-наперения чиновник на „Форийн Офис“. Също така, разполагал с доста голям запас от местни идиоматични изрази, които използвал за разведряване на обстановката. Възпитаниците му от Ковън Гардън му подарили книга с песни от Тирол, с посвещението: „На нашия скъп учител Ерих Клайбер, който ни строява в две редици“. Най-вече в Южна Америка обаче психологията на репетиции се оказва изключително сложна; там едно изречение, казано в подходящия момент, можело да бъде по-ефикасно от дълга и строга пледоария. Да вземем например жаргона на пампата — Клайбер го овладял достатъчно добре с помощта на учебник, подарен му от един от оркестрите. И докато в Европа би повдигнал духа на екипа с едно „Vivere in pericolo“, то в Буенос Айрес разчитал на едно светкавично „Дръжте се здраво, че ще препускаме!“ Или пък категоричното „Само през трупа ми!“

През последните години някои от очебийните противоречия продължили и даже се задълбочили. От една страна, бил прочут с големите хонорари, които искал, а от друга — често работел безвъзмездно, тоест за благото на оркестъра (в Лондон, Брюксел и другаде) или, както в Мюнхен, за изграждането отново на разрушени по време на войната театри. На концертите на други е демонстрирал липса на търпение и сдържаност; често неочеквано се появявал на репетицията на някой свой колега и оставал безропотно цялата вечер. И въпреки, че ставал все по-практичен в ръководенето на второразредни изпълнители, съумял да се запази съвършено неприкосновен за компромисите и препоръките, които изглеждали неизбежни в подобни ситуации. По отношение на подготовката, ако било нужно, ставал по-взискателен от всяка. Преди записите на „Figaro“ и преди Реквиема на Верди, които реализирал във Виена през зимата на 1955–56 г., той отново и отново се връща към оригиналните текстове. По-специално, непрекъснато навестявал своя стар съмишленник Ерих Енгел, въпреки че той бил толкова болен, че можел единствено да отбелязва с молив „да“ или „не“ в полетата на писанията на Клайбер. След дълги години на примиряване с това,

което има под ръка, най-после за него става възможно да работи с певци, които завинаги са оставили своя отпечатък върху някои роли: Флагщад, Калас, Юринак, Вебер, Христов...

Въпреки това, всеки музикант от поколението на Клайбер продължава да носи дълбоко в себе си усещането, че музиката, такава, каквато я е опознал, е изгубила своите блъсък и качества. „Каквато са я познавали“ — с Барток, Берг, Шонберг, Хиндемит и Щраус в разцвета на силите си — дузина велики изпълнители, между които той можел да избира; изпълнители, много по-близки (като време, школа, чувствителност и заложби) до корените на музиката, отколкото днешните; а също и все още виждащото се на хоризонта отражение на музикалния живот през XIX век.

Един концерт, доставил огромно удоволствие на Клайбер в началото на лятото на 1953-та, е онзи, който отново го събира с оркестъра на Дармщат. Така той успява отново да посети града, в който е изживял първите си успехи, град, съхранил своята отколешна любов към изкуствата.

Клайбер описва концерта в едно писмо, което седмици по-късно пише до своя стар колега Лерт, който от известно време бил женен и живеел в Калифорния. Ето част от него:

Скъпи и стари колега, и най-вече приятелю,

Много хора дойдоха да ме поздравят, а най-вълнуващо от всичко беше публиката. Въпреки, че са от друго поколение, ме приеха като почетен гражданин на Дармщат! [Darmstadt — „Градът на дигите“] Зная, че пазите топло чувство в сърцето си за града, и за онова прекрасно време, когато тук ние станахме някои.

На Вас и Вашето семейство, с много обич, довиждане, от някая друга точка на земното кълбо, но винаги с Муууутика!

Сърдечни поздрави, Ваш стар приятел,

Ерих Клайбер

Клайбер винаги е хранил надеждата, че след войната Виена отново ще заеме присъщото ѝ място на музикална столица на света.

През последните седмици на борбата в Европа, той говори по радиото от Мексико, ала думите му изглеждат днес доста патетични: „Всички вие, които сте истински австрийци, трябва да имате един идеал, един единствен: думата «Австрия» да започне да означава нещо повече от онова, което е значела през предишните времена. И от победата на Съюзническите сили да се роди една нова Австрия. Такава трябва да е нашата цел, и, моля ви, не се тревожете за формата, която ще приеме нашето бъдещо управление. По-нататък ще има време за политика, тъй че поздравявам всички наши сънародници с едно искрено и въодушевено «Привет!» Бог да пази нашата малка страна и да й даде едно щастливо възкресение.“

Изпълнен с едно дълбоко патриотично чувство, Клейбер се връща във Виена за две серии записи, които му спечелват нова слава в различни части на света. По време на тези посещения в разгара на лятото, Маестрото е можело да бъде видян в осветения и тапициран с кадифе салон на „Сахер“: едър и пълен с енергия мъж, с пепеляво сив тропически костюм и видимо изнервен от това, че трябва да изгуби един единствен работен час. „Колко много работя!“, често повтарял той, „Като черен роб! Ама си струва!“ И с едно смигване добавял: „Парите, искам да кажа!“, загрижен обаче да не изисква нищо предварително. Единствено по изключение се появил пред публиката във Виена и може би поради тази причина вложил особено усърдие в изпълнението на Реквиема на Верди, което бил поканен да дирижира през ноември 1955.

Макар и неофициално, този концерт е част от празненствата, последвали откриването на Виенската Държавна опера. Никой, който е бил във Виена по онова време, не би забравил неудържимото вълнение, изпълващо улиците тогава. Идеалното време да се слуша концерт във Виена е в прекрасна неделна утрин през зимата, а след онзи на Филхармонията от 6 ноември вече било лесно да излезеш от много грозната, но обичана музикална зала и да почувствуваш, че Виена и музиката са неразделно цяло.

През това време Клейбер се е намирал в Шрунс. Въпреки че изпраща телеграма на Държавната опера „с най-добри пожелания от един стар член на «Виерт галери»“, за него е било много тежко този монументален символ на Австрия, толкова очакван и желан през всички тези години, да се срине по този начин. Тогава той още повече

се затваря в себе си и се отдава на подготовката на „Requiem“ на Верди. Четирима първоразредни италиански изпълнители от Милано му били обещани за случая; всички билети били продадени за по-малко от час, а и творбата е от онези, които Клайбер особено обича. Може би не е имало концерт, който толкова много да е желал.

Реквиемът е трябало да има две представления — на 23 и 24 ноември. Четиримата солисти под въпрос трябало да се върнат в Милано на 25 ноември, за да започнат репетиции за „Die Zauberflöte“ под диригентството на Херберт фон Кааян. Това било планирано преди много време. Но когато Клайбер пристига във Виена точно за съгласуваното време за репетиции, той открива, че властите в Милано са счели за подходящо да изтеглят напред с пет дена началната дата. В резултат на това четиримата солисти се виждат принудени да анулират своите договори. Реквиемът обаче не е творба, в която би било възможно да се изкара на *prima vista* даже и от един добре сработен състав. Едно от условията на Клайбер е било да разполага с избрани от него солисти. Две години по-рано „Requiem“ е бил представян под диригентството на Кааян (разбира се, с първокласни солисти от „Ла Скала“). Това съпадение естествено увеличило цялостния интерес към двете представления.

Клайбер не е човек, способен да се пречуши пред проблемите и настоял концертите да се състоят с неизвестен състав — трима от солистите били италианци, а четвъртата била госпожица Жан Мадейра, едва що дебютира мецосопрано във Виенската Щатсопера. През онази седмица времето било изключително лошо. Първият концерт протекъл, съпроводен от свирепа буря, която можела да се чуе във вътрешността на залата. При тези условия не е чудно, че единият от тримата италианци бил почти абсолютно неспособен да пее, а другите двама не били в най-добрата си форма. Ала някои критици забелязали, че госпожица Мадейра показвала огромен напредък след тази една седмица на работа с Клайбер. За самия диригент един ежедневник пише: „Той е същия както винаги, с изльчване на Маestro, с техника на Маestro, без престореност, без «естетични» движения, с едничката решимост да служи на музиката и на отделния музикант спокойно, сигурно и концентрирано.“ За самия концерт същият критик казва: „Виена няма време за интриги и низки агитатори. Виена има нужда от силни и чисти личности, с една дума, като Клайбер!“

CODA

Точно два месеца след това Клайбер умира. Винаги е бил прекалено загрижен за здравето си и повечето от неговите приятели биха му дали още 20 години живот. Работата му изпъквала все повече и повече (присъствалите на концертите му в Шутгарт и Кьолн положително биха се съгласили с това) и по всичко личало, че кариерата му също придобивала съвсем ново измерение. Може би някои фотографии са могли да алармират за предстоящото, защото в светлината на по-късните познания, те разкриват една рана, която никога не заздравява. Като цяло обаче, януари 1956 г. е бил добър за Клайбер. Концертът му в Кьолн, включващ Първа симфония на Вебер, концерт за кларинет на Моцарт, изпълнен от Лотар Фабер и една поредица танцуvalни произведения на Моцарт е издържан в особена смес от напрегнатост, майсторство и ясен анализ. „Танците“ на Моцарт са серията, която той свири през всяка от изминалите 30 години по повод рожденияте дни на госпожа Клайбер. Маестрото обичал да ги нарича „Танци за рожден ден“. Краткият танц „Разходка с шейна“ К 605 е трябвало да бъде изsvирен „на бис“. Това е последното диризирано от него произведение...

В края на живота си Клайбер не е бил особено общителен. Занимавайки се с подготовката, например, на „Parsifal“ в Ла Скала, чиято премиера била обявена за великденските празници през 1956 г., той е обичал да се откъсва от заобикалящия го свят. В неговия случай това означавало да води простикия начин на живот, който само милионер може да си позволи. При тези негови оттегляния, любимото му убежище било хотел „Долдер“ в Цюрих. Благодарение на своите дълги пребивания там, семейство Клайбер съумяват да поддържат един ритъм на живот, съвършено независим от този на всички останали в хотела. И също както мнозина други прочути музиканти, Клайбер винаги се радвал на това да влезе в своята стая, да затвори двойната врата и търпеливо да изчака сервирането на превъзходните ястия, които винаги били поднасяни в точно определения час. Той ценял също така усърдието на камериера на етажа, който го обслужвал

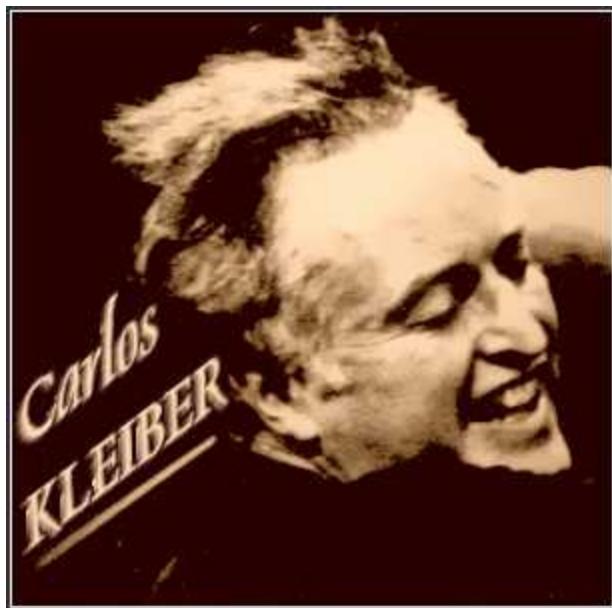
в продължение на дълги години и който на свой ред бил музикант с вкус и критерии.

Този престой обаче щял да продължи по-дълго от периода, включващ 27 януари 1956 г., който е свързан с честването на две столетия раждането на Моцарт. Клайбер бил един от малцината диригенти, които нямало да вдигат своята палка през този ден. Маестрото всъщност бил планирал да остане в хотела, докато г-жа Клайбер се отправила с кола към Лугано, за да подготви отиването му в Рим. (Трябвало е да дирижира една сюита от „*La Clemenza di Tito*“). Нямало да остане сам, защото доктор Вили Райх, приятел, ученик и биограф на Албан Берг, щял да обядва с него, за да обменят идеи относно сюитата „*Lulu*“, която Клайбер щял да дирижира в Америка с Виенската опера. Междувременно той щял да напише няколко писма и със сигурност съществува писмо с голямо декоративно заглавие: „Двеста години от раждането на Моцарт“. Така и не успял...

1957

КАРЛОС КЛАЙБЕР (1930)

МИТЪТ КАРЛОС (ПО ДЖОРЖО ВИТАЛИ)



Син на Ерих Клайбер, един от най-великите диригенти на XX век, Карлос Клайбер винаги е бил зависим от сравнението с баща си. Този факт, обаче не е попречил на изявата на неговия талант.

Карлос Клайбер е най-големият оркестров диригент от края на XX век. Тази преценка не идва от една част от критиката или от най-върната му публика, или от специалистите, които го уважават. Не идва и от дисковрафските компании, които знаят колко го ценят пазарът. Това е всеобща оценка. Никой от света на класическата музика не би казал, че не е така. Карлос Клайбер е един жив мит: за него се говори в анекdotи, в епизоди, разказани от очевидци. За него говорят изпълненията му, които не могат да се забравят, макар че са малко; винаги са били малък брой и хората, които са чули Карлос Клайбер да дирижира. Неговите появявания са доста редки, както при всички големи артисти, които съзнателно или несъзнателно успяват да подхранят собствената си легенда приживе, подобно на Артуро Бенедети Микеланджели, който изпитваше същото смущение и същото уважение към публиката.

Как Клайбер стана един мит, кои са причините за неговия упорит отказ да се показва, какви са причините той да не обръща внимание на огромното уважение, което заслужава? Ще се опитаме да разберем това като разгледаме живота и опита му. Но определено ще трябва да се откажем от един вид свидетелства: директния контакт, неговата истина. Клайбер, всъщност не е дал никога дори и едно интервю...

Във връзка с историческото му представление на „Otello“ от Джузепе Верди на 7 декември 1976 г. в Миланска La Скала, обграден от телекамери и журналисти на RAI, той се ограничава да каже: „Благодаря на всички“, обръщайки се на другата страна. По време на последвалото представяне на „La Boheme“ на Джакомо Пучини, запален по музиката журналист помолил една известна дама от Милано, поканила Маестрото на вечеря, да му позволи да се преоблече като сервитьор, за да може да чуе разговорите на масата (Клайбер в приятелска компания е съвсем обикновен човек, почти наивен, много благоразположен), но не му било дадено разрешение и възможността била изгубена... Наистина, става въпрос за анекдоти, но Клайбер не е само или просто една „личност“, не е обектът на „казват“ и „помни се“. Това е човекът, който повече от всеки друг на света успява да трансформира своя диригентски жест в най-съвършеното, въодушевено и изразително музикално изпълнение. Това е музикантът, който повече от всеки друг създава музиката в момента, в който дирижира, показвайки в един чуден синтез гения и величието на Бетховен, Вагнер или Пучини, филтрирани, преобразени от неговата чувствителност. Кога и как се е развил един толкова изключителен талант?

Късно, ако съдим по биографията. На двадесет години Клайбер — както ще признае по-късно на Ленард Бърнстейн — не е знаел още да чете оркестрова партитура. Или поне не в смисъла, която тази фраза носи за един истински оркестров диригент: тоест, не е можел да я опознае в дълбочина, да я превърне в идея и интелектуален модел, да чуе гласовете на певците и звука на инструментите, превърнати в музика в главата му. Причината за това толкова закъсняло проявление на таланта (около 30-годишен) може да е само една: бащината фигура! Всъщност, Карлос, роден през 1930 г., е син на великия Ерих, един от най-значимите немски оркестрови диригенти на XX век (Виена, 1890 — Цюрих, 1956). Ражда се в Берлин, където бащата заема длъжността

Генерален музикален директор на Държавната опера (там дирижира премиерата на „Wozzeck“ на Албан Берг през 1925 г.). През 1935 г. бащата, майката и децата (Карлос има една сестра) трябва да започнат серия от странствания поради появата на нацизма: боготвореният Маestro се противопоставя и бива принуден да подаде оставка. През 1934 г. семейството се преселва окончателно в Южна Америка и до 1948 г. Карлос учи в един английски колеж в Чили. Отношенията с бащата и с музиката не са от най-гладките. Защото Карлос веднага бива привлечен от изучаването на партитури, от въодушевлението на композирането, но в същото време е разколебаван от баща си, когото уважава страшно много. И бащата, може би от желание да го предпази, се опитва по всякакъв начин да го разубеди да не поема по същия път, но въпреки това споделя пред приятели: „Любопитен съм да прочета музиката, която композира Карлос, и бедата е, че той има такава наклонност“.

Притеснението да се сравни с баща си, страхът от неговите оценки вероятно са придружавали Карлос в цялата му кариера. Разказва се за случай, когато през 1978 г. получава едно писмо след представление на „Carmen“ във Виенската опера: било написано от зрител, който го поздравява за неговата жизненост и неговото изкуство на 88 години! Помни се колко му е било забавно, че е бил объркан с баща си, който е определил детството му, както и първите му работни години, докато не го е оставил през 1956 г. на 65 години. Дали е изпитал удоволствие от тази грешка? Не го е признал... Иронията на Клейбер-син, изглежда е в един характер, на който са присъщи дълбоки депресии и голям ентузиазъм, на самота и неутешима тъга, но също на една обезоръжаваща наивност и простота, която го кара да обича двуетажните автобуси на Лондон или електронните игри за деца. Всичко това обаче е подхранвано от една огромна култура, от познаването на много езици, от литературните му опити от юношеството и от една, останала единствена в света на музиката способност да обяснява звука на оркестрантите да се търси верният тон, да ги синхронизира със своята чувствителност, със своите интерпретационни намерения...

Да се върнем към историята: към 1949 г. Карлос, след връщането си в Европа, не знае още какво да прави с живота си. Записва се в Политехниката в Цюрих, получава разрешение да учи музика, но само за една година. През 1950 г. се връща в Буенос Айрес. Това е моментът на промяната! Успява да договори разрешение да учи музика още една година. И решава да го прави сериозно: да прекрати това, което е било една детска игра, а именно: да си представя, че е на подиум и да се преструва, че дирижира, имитирайки диригента, без да знае кой свири. Талантът е огромен, прогресът е незабавен. Не става добър пианист — и никога няма да стане такъв — но след две години се връща в Европа и бива приет като корепетитор и помощник в Гартнерплацтеатер в Мюнхен. Още две години работи и е готов да се качи на подиума: дебютът е в Потсдам с една оперета на Карл Мильокер, озаглавена „Gasparone“. Фамилията му не се появява на афиша, за да не създаде объркване; бива наречен Карл Келер. Баща му изпраща телеграма: „Късмет, скъпи Келер“. Това е признаването за призванието на сина си, което от този момент нататък големият диригент подкрепя. Виенската Фолксопер го приема като корепетитор без заплата и условията са ясни: няма да дирижира, докато не покаже, че се чувства готов. Умира бащата и Клайбер преминава в Дойче опер в Дюселдорф, където през 1958 г. — след като е дирижирал без репетиции „Prodana nevesta“ на Сметана и „La Boheme“ на Пучини в Ландстеатер в Залцбург — може да даде първите доказателства за своя изключителен талант.

В този момент неговият живот и неговата кариера влизат в две различни фази: тази на голямата работа и... тази на мита. Първата е по-малко известна, тя в определен смисъл контрастира на мита, на идеята и оценката, която широката публика има за него. Втората е фазата, която са преживели по-директно в Италия, фазата на великите интерпретации, на редките появявания, на анулираните договори: под натиска на една нерешителност, която го изпълва във всеки момент от живота. Клайбер никога не иска да решава, подписът на един договор за него е травма, приемането в един театър или оркестър е причина за съмнения, притеснения, размисли. И Клайбер — който приписва на себе си преди на когото и да било другого причините за едно несъвършено оркестрово изпълнение, на една неспособнича вечер (или по-малко добра от обикновено), и преживява неразбирането с оркестъра като лична драма — е един вечно нерешителен човек, който

знае точно какво иска само на подиума. Обаче, както лесно може да се предположи, в първата част от кариерата му няма място за проблеми на характера.

И Карлос Клайбер дирижира всичко: от опера до оперета, дори балети, в които често главна изпълнителка е съпругата му — балерината Станислава Брезовар. Започва с Дюселдорф и изпълнява репертоар от „La Boheme“ до „Madama Butterfly“, от „La Traviata“ до „I due Foscari“, от „Веселата вдовица“ до „Hansel und Gretel“, включвайки много заглавия от Оffenbach и сценични произведения на Равел („Bolero“, „L'heure espagnole“) или Рихард Щраус („Daphne“, „Die Rosenkavalier“). Сменя една след друга творби и автори, като няма да се захване никога повече с малкото шедьоври, които са останали в неговия репертоар и в сърцето на слушателите на Клайбер-мита. Огромната дейност не трябва да ни кара да мислим, че е повърхностна. Алберто Ереде (музикален директор на Операта в Дюселдорф) си спомня, че Клайбер често е помагал при репетициите на колегите си и е обичал да обсъжда темпата, щриха, оркестрирането. За седем години узрява целият му опит и знания, които по-късно ще го подкрепят в кариерата му.

През 1964 г. се премества в Цюрих, където остава до 1966 г. Дейността му намалява драстично, но известността и международното уважение започват да доказват уникалния талант, способността винаги да дирижира и то по запомнящ се начин. В Цюрих Клайбер се качва на подиума 65 пъти за три години: поставя на сцена седем оперни заглавия (сред които „Falstaff“ и „Don Carlos“) и няколко балета. Когато през 1966 г. го канят в Шутгарт, той вече е знаменитост, която струва много и може да си позволи да диктува условия, да изчаква и да бъде ухажван. Въпреки че следващият ангажимент, вече характеризиран от това неподчинение на работата, което ще бъде типична черта на Клайбер-син, ще бъде в един от най-добрите европейски оперни театри като главен гост-диригент: Баварската опера в Мюнхен (1968 г.).

Но какво е било забелязано у Клайбер в този момент? Какво е узряло в него? Биографията отстъпва място на естетическите, критичните и още един път — на анекdotичните разсъждения. За

дирижирането на музиката трява голям талант, но също и много сериозна подготовка. Клайбер, във връзка с един запис на Четвъртата на Брамс във Виена през късната есен на 1980 г., отива в музикалната библиотека на града през август, за да анализира в дълбочина ръкописа на Брамс. Освен точността на общата подготовка на спектакъла, неотменното присъствие на всички репетиции от самото начало, желанието да решава и обсъжда всяка подробност с тонрежисьора, Клайбер анализира в най-малките детайли партитурата с всички отделни партии на инструментите и всички материали, предназначени за оркестъра. Например, върху нотите, използвани от щрайха (цигулки, виоли, виолончели и контрабаси) отбелязва своя начин на свирене, тоест, позициите за възпроизвеждане на нотата, за да се получат накрая всички желани интерпретаторски ефекти: променя изпълнението на един пасаж от мрачно в ясно, от драматично в спокойно. И така се получава възвишеността на звука, неосезаемостта и дематериализацията на неговите интерпретации! Плод на опита, разбира се, на отлични инструменталисти, но също и на много точни указания.

Мнозина диригенти говорят много на оркестрантите. Обясняват или се опитват да обяснят това, което искат да получат. Често се отегчават и просто само объркват идеите. Клайбер използва две системи за общуване с тези, които са пред него: думите и ... бележките. В първият случай успява да бъде наистина уникален: от оркестрантите на Ла Скала в „Otello“ иска възвишен и прозрачен звук преди любовния дует в първо действие „като едно снежно було, разпиляно върху коледната елха“.

За едно изпълнение на „La Boheme“ в Ковън Гардън през 1974 г., искайки ясен звук, но с прозрачна лекота, съветва изпълнителите да си представят, че гледат през пижама... най-интересните части на тялото с възхищение... Бележките, наречени клайберграми, са един друг начин на общуване с инструменталистите. Те биват оставени от Маестрото директно върху пулта на получателя. Горе-долу звучат така: „Кларинети баси — «Tristan und Isolde» 5-5-78 Прелюд 1 действие, 5а до 10, със завършването: моля ви, не влизайте без мен, защото тук чакам доста. И може би тази атака трява да е по-лека. Много благодаря, успех, ваш Карлос Клайбер“.

Какво разбираме от бележката? Клайбер иска от кларинетите да изчакат неговия жест при атаката на сцената. Но също им обяснява, че паузата може да бъде голяма (ето значението на rubato-то, на импровизацията на изпълнението). Дори динамиката е обект на вариации („може би тази атака трябва да е по-лека...“).

Написани на много езици, клайберграмите са били „изпратени“ на членовете на най-добрите европейски оркестри. И са станали един вид култово свидетелство. Оркестрантите на La Скала, които очевидно са ги получили по време на репетициите на „Die Rosenkavalier“ на Щраус (първата опера, дирижирана в Милано през 1976 г.), ги събирали и при последното изпълнение му ги оставили на подиума. Отначало Клайбер помислил, че това са анотации и критики върху грешките му (жертва на вечната му несигурност), но после разбрал, че са вид благодарност, една покана да се върне отново. И бил поласкан от това...

ПОСТАНОВКИ

Оставихме Клайбер на върха на неговата възходяща фаза: в момента, когато сътрудничеството с големите дискови фирми (като DGG, например) става пропорционално на дирижираните произведения, на появите му пред публика, тоест, все по-редки. Дори от гледна точка на концерти, репертоарът и присъствието на Клайбер в симфоничните сезони много намалява. Ако не се казваше Клайбер и ако не беше дирижиран всичко това, което е дирижиран през годините на изграждане, бихме заподозрели една трудност при разбирането на нови партитури. Но по-разумно е да се предположи, че определящите черти на характера (нерешителността, страхът от грешки, леността, желанието да живее нормален живот) и темпераментът му на интерпретатор (прецизността на изучаването, точността при репетициите, уникалността на изпълненията) стоят в основата на осъдността на професионалната му биография. Но това, което прави, било то малко или много, остава в историята и хрониките на музиката.

Напуснал поста в Щутгарт през 1973 г. (наследен от Челибидаке), Карлос Клайбер се появява, както вече казахме, в малкото театри, които са стойностни: Виенската опера, Мюнхенската опера, Байройт, „Ла Скала“, „Ковън Гардън“, и зад океана — в „Метрополитън“. Дирижира дори в Япония с „Ла Скала“, прави турнета в Южна Америка с някои големи оркестри. И ако симфоничният репертоар се ограничава в петнадесетина заглавия, операта вече се свежда до съвсем малко предпочтания: „Der Rosenkavalier“ и „Elektra“ на Рихард Штраус, „Wozzeck“ на Берг, „La Boheme“ и „Madama Butterfly“ на Пучини, „Otello“ и „La Traviata“ на Верди, „Tristan und Isolde“ на Вагнер, „Die Fledermaus“ на Йохан Штраус, „Carmen“ на Бизе. Обаче за Клайбер предпочитаните опери са нещо специално, нещо близко до неговата натура, до сърцето му. Има ли някаква връзка между тези 10 заглавия? Нищо на пръв поглед. Или, може би, червената нишка на чувствата. Ако прочетем отново заглавията, ще открием, че във всяка една от предпочитаните опери има персонажи с много насытени любовни истории, с чувства, страдания, живот и смърт. Намираме и младост, привличане, детство.

Намираме театъра, големия театър. Но най-вече намираме силата на страстта за живот: „Carmen“, „La Boheme“, „Wozzeck“, „Tristan“... Дори „Die Fledermaus“ е незаменима творба за Клайбер, защото продължава играта на живота, неговата радост, неговата лудост.

Може би зрелият Клайбер най-вече е артистът, който иска да се впише в голямата фреска на живота, пресъздадена на сцената, който иска да се постави в услуга на авторите, които са възпяли великите чувства на човека (неговите интерпретации са верни на всяка индикация на композитора), като в същото време възприема тези автори, тези заглавия, тези безсмъртни страници със собствената си душа на интерпретатор, със сърцето си, с жеста на диригентската палка. Ето причините за провлачените *rubato*, за „очакващата“ атмосфера (снегът върху коледната елха ...), обяснените мелодии, гласовете на певците, подкрепяни, дори ръководени от неговата палка! Ето защо всеки дирижиран от него музикален момент изглежда като импровизация и едно внезапно музикално творение. Музиката го обсебва напълно: вечерта на земетресението във Фриули през 1976 г. продължава да дирижира в Ла Скала без да усети труса, който разлюлява полилейте и ужасява оркестрантите!

Където е дирижидал, Клайбер е оставил тези впечатления, тези спомени. Да се спрем на две места: Байройт и „Ла Скала“. Във Вагнеровия храм Клайбер е дирижидал само „Tristan und Isolde“ три последователни години, 15 пъти, започвайки от 1974 г. Харолд Розентал пише в списание „Opera“: „Не мисля, че ще преувелича, ако кажа, че Карлос Клайбер е един от най-големите оркестрови диригенти на нашето време: неговият прочит е един от най-въодушевяващите, ярки и впечатляващи след този на В. де Сабата“. Всъщност, това е един от най-големите му триумфи. Клаудио Абадо го кани да дирижира същата опера в Ла Скала през сезона на двестагодишнината, 1977–78. Както видяхме, той дебютира в Ла Скала през 1976 г. с едно великолепно изпълнение на „Die Rosenkavalier“ (в главните женски роли са Фасбиндер и Поп, режисура на Ото Шенк). На 7 декември 1976 г. се връща за представянето на „Otello“ (главни изпълнители са Доминго, Капучили, Френи, режисьор Дзефирели). После следват „Tristan und Isolde“ (1978 г.), „La Boheme“ през 1979 (също под режисурата на Дзефирели, със Котрубас). „Otello“ и „La Boheme“ са представени на турне в Япония и множество представления в „Ла

Скала“ до 1988 г. Особено забележителна е интерпретацията на Вердиевия шедъвър през 1987 година. Става въпрос за представлението за стогодишнината на „*Otello*“ — 5 февруари. Точно един век след историческата премиера, Клайбер ръководи от подиума Пласидо Доминго (който изпълнява блестящо „*Esultate*“ от първо действие), Мирела Френи и Ренато Бруzon в ролята на Яго (последният ще бъде заменен от Пиеро Капучили от второто представление поради ... разногласия с диригента относно характера на персонажа). Какво остава от тези интерпретации отвъд визуалния аспект? Остава вихъра от музика и дионасиеvo опиянение, но също така спокойствието и страстта на един Отело, в който ревността се прехвърля и изгаря всички герои; остава една смърт на Мими, в която са участвали и за която са плакали цели зали и срещу която изглежда неизбежно да се противопостави лекомислеността на първите две действия; остава еротичната лудост на Тристан, магнетичният музикален поток. И — внимавайте — впечатленията от тези спомени са спонтанни: съставени са от ефекти, звуци, магии и изпълнения, които после са изчезнали със спускането на завесата...

От гледна точка на подготовката, Клайбер е работил с много режисьори. И почти всички са страдали с него и за него; той присъства от първата репетиция на оркестъра, внимаващ и неспокоен, докато указанията на либrettото не бъдат спазени, неотстъпчив за всичко, което по някакъв начин може да възпрепятства музикалния резултат. С Валтер Фелзенщайн работи в Щутгарт върху „*Der Freischutz*“ на Карл Мария фон Вебер, спорейки всеки ден пред смяяните певци; накрая ще признае, че се възхищава на този режисьор ... С Гюнтер Ренер има добри отношения, когато е в Баварската опера. Заедно са поставили незабравими спектакли: след „*Wozzeck*“, вдовицата на Албан Берг подарява на диригента сакото и пръстена на композитора. С Август Евердинг винаги е спорел и при едно поставяне на „*Tristan*“ в Байройт, Маестрото умолява режисьора да уважава указанията, например да сложи една стена, зад която ще гледа Брангане ... С Ото Шенк всичко върви много добре в Мюнхен и разбирателството е съвършено при „*Der Rosenkavalier*“ и „*Die Fledermaus*“. Същото магическо разбирателство се ражда с Франко Дзефирели за представянето на „*Otello*“ в „Ла Скала“ през 1976 г. Симпатия има с главния изпълнител Пласидо Доминго (преди да се срещнат, диригентът прекарва седмици

в притеснение заради тяхната слава!): Доминго, Клайбер и Дзефирели се срещат отново за „Carmen“ във Виена през 1978 г. Пласидо Доминго изключително много уважава Клайбер. Мнозина знаят за страстта на тенора към дирижирането (която понякога задоволява, като се качва на подиума). Казва, че иска да има „живостта на Ливайн, жеста на Абадо, способността на Мета и … всичко от Клайбер!“

Разбира се, известният тенор не е единственият певец, който признава, че благодарение на Клайбер всичко става по-лесно, магично. Лучия Поп, например, си спомня неговото изключително внимание към ритъма, но също и способността да хване „упадъчното измерение“ на творбите на Рихард Щраус. Бригит Фасбиндер се възхищава на качествата на актьорската му способност да изпее всяка нота на всеки персонаж (нещо, което показвал публично с ролята на Отело при една генерална репетиция в Япония).

Другото измерение на вселената на един оркестров диригент се представя от симфоничните концерти. Това, което се казва за оперите, важи още повече за симфоничната музика. Малко диригенти имат толкова ограничен репертоар. Малко диригенти се появяват толкова рядко на подиума като Клайбер: от 1978 г. до 1999 г. се наброяват около 70 появявания, от които две на световно ниво (Новогодишните концерти през 1989 и 1992 г.).

Естествено, Клайбер може да избира оркестрите, които дирижира: Оркестърът на Баварското радио и Баварският Щатсорткестър, Лондонска филхармония, Виенска филхармония, Чикагски симфоничен оркестър, „Концертгебау“ в Амстердам, Оркестърът на „Ла Скала“… Както видяхме, никога не е бил постоянен или музикален директор на тези състави. Ако беше станал, какъв ли репертоар щеше да направи? Щеше ли да прави все един и същи концерт? Ето, следователно, в знак на максимална свобода, изборът му е да дирижира само това, което обича, което познава, и да го направи, когато поиска (тоест, почти никога, както стана през 2000 година с обявеното турне, което беше напълно анулирано). Дисковете ни помагат да се възхищаваме на неговите предпочтения. Шуберт: слушаме драматичната атака и очакването в Трета симфония; слушаме Незавършената: драматична, почти гневна, която дълбае в сърцето ни. После Седмата симфония на Бетховен: с дългата интродукция, която

забавя възможно най-много преди да започне, съвсем леко, темата на флейтата, която после се засилва, става все по-неудържима, докато не експлоадира в ентузиазма на целия оркестър, в опиянението на това, което наистина е радостта на Бетовен. Още се слушат неговите валсове на Щраус: кой друг е могъл да възпее Виена и хайлайфа с такава възвишеност? Карайн, Бърнстайн, Солти и много други големи диригенти заемат почетно място в историята на интерпретацията, което никой не може да им отнеме, но са били също и обект на критики. Клайбер е единственият — може би поради ограниченията си репертоар — който изглежда перфектен!

Можем ли да слушаме и да се възхищаваме на такова съвършенство сега? Невъзможно е да се доверим на един човек, който отказва договор в Лондон, защото трябва да научи сина си Марко да плува. По-лесно е да си спомним последните появявания... В Равена през 1997 година начало на Баварския Щаткоркестър („Coriolan“ на Бетовен, Четвъртата на Брамс и Симфония № 33 на Моцарт). И най-вече в Каляри, където през 1999 г. дирижира Четвърта и Седма симфонии на Бетовен с Оркестъра на Баварското радио. Безполезно е да си спомняме ентузиазирания хор на критиците. Ще цитираме един — Алфредо Гаспони в „Il Messaggero“ от 25 февруари: „Никой не е като него! Палката му създава тръпки, но също и радост, желание да танцуваш, да бягаш“.

Цитирахме един пианист, който помни Клайбер по някакъв начин: Артуро Бенедети Микеланджели. Може да се запитаме: каква би била една тяхна звукозаписна съвместна дейност? Невъзможна — това е отговорът. Защото, всъщност, Клайбер и Микеланджели са свирили заедно: „Императорският“ на Бетховен през 1973 г. в Хамбург. И се опитвали да го запишат, пробвали дълги часове... Един проблем — може би малък, съвсем нормално — ги спрял: не могли да намерят точното звучене на изпълнението. Така свършило — без нито един от двамата да бъде прав. Този път музиката се била изправила пред двама истински и редки гении...

2000 г.

ЗАГАДКАТА КАРЛОС КЛАЙБЕР (БАЗИРАНО НА НЕМСКАТА ПРЕСА)



„.... През 80-те години Мюнхен бе едно благословено място за хората, обичащи музиката. Но ние не умеехме да ценим това. За нас се разбираше от само себе си, че Карлос Клейбер редовно стои на диригентския пулт на Народния театър. Неговите представления на «Otello» с Прайс или Варади бяха елегантни, леки, мрачни, съдбовни. «La Boheme» с Френи и Павароти бяха като празник за оперното изкуство, изпълващо и нежно. Три от малкото представления с Груберова като «Травиата», заедно с Шикоф — разкошни и сърцераздирателни. И, разбира се, отново и отново «Der Rosenkavalier» с Фасбиндер, Поп, Джонс — блъскаво, добре оформлено, сърдечно. И незабравимият «Die Fledermaus» с Ото Шенк — разкошно забавление с шампанско, където винаги се питаме в какъв ли костюм той ще се появи в третия акт...“ („Die Welt“, юли 2000 г.)

Щастливо време... Щастливо, защото неоспорим факт е, че Клейбер е взискателен артист, перфекционист, който се съгласява да работи само когато и където му харесва и се чувства добре. „Загадъчен“, „ексцентричен“, „капризен“ са някои от по-меките епитети, с които описват Клейбер, който, въпреки ownравието си, е считан за „най-уважаваният диригент от времето на Тосканини“ („New York Times“).

Маестрото често отменя изпълненията си, не дава интервюта, почти не прави записи и твърдо отказва да се обвърже с оркестрова

или оперна формация. Клайбер дирижира относително рядко, а репертоарът му не е нито огромен, нито особено сензационен. Какво тогава го прави толкова уникален в диригентския свят? Може би усещането му за плавност, ритъм и движение, или пък играта на напрежение и освобождаване от напрежението, която той владее така, както никой друг. Или чисто физическата му грациозност и жестове, които изльчват неповторима музикалност. Езикът на неговите жестове е изключително богат и нюансиран, език, който той говори с необикновена лекота. Дирижирайки, Клайбер ни напомня, че основната връзка между диригент и оркестър се осъществява отвъд чисто телесната.

И все пак трябва нещо да се е прекършило. Приятели на музиката знаят, предполагат, страхуват се какво наистина става с Карлос Клайбер. Вероятно най-надареният диригент от неговото поколение се е оттеглил в дълбока самота, от която човек не може (или почти не може) да го върне в сировата действителност на концертни зали или опери. За последен път дирижира операта „Der Rosenkavalier“ в Япония с гостуващата там Виенска държавна опера, и в Сардиния, където представя Бетовен с един от любимите си оркестри от Мюнхен.

Защо Карлос е станал такъв? Доминантният баща, казват едни, неговият перфекционизъм, който самият той вече не вярва, че ще може да удовлетвори, мислят други. Защото е саркастичен и презира света, опонира трети. Във всеки случай факт е, че Карлос Клайбер израства от студент по химия (решение наложено му от бащата), през Немската опера в Рейн, Цюрихската опера, Щутгартската държавна опера, Баварската държавна опера, Байройтския Храм, до най-големия и най-трудния — за съжаление и до най-нечутия — диригент на нашето време.

Когато хора от пресата отново се ровят във вътрешния свят на Клайбер, с удоволствие прибягват до един цитат на Херберт фон Карайан:

„Той е гениален диригент, дирижирането обаче не му доставя никакво удоволствие. Той винаги пояснява: «Аз дирижирам само когато към гладен.» И това е така. Той има фризер, който напълва, живее от него и когато е почти празен, си казва: «Сега бих могъл отново да дам един концерт.» Като вълк. Въпреки това на него принадлежи цялото ми възхищение.“

На Ленард Бърнстейн Клайбер казва: „С удоволствие бих бил зеленчук. Искам да си живея в градината, да седя на слънце, да ям, да пия, да спя и да обичам.“

На писмото на един концертен мениджър през 1992 г. Маестрото отговаря саркастично: „Оперното и концертно съвремие ме оставя бездушен и пуст, въпреки че може би в Судан расте един тенор или диригент, на чието представление не бих заспал.“

Тежи ли му и до днес сянката на неговия баща, легендата на диригентския пулт Ерих Клайбер, когото синът отдавна е надминал по отношение на изкуството? Той, който празнуваше триумфа си в музикалните метрополии Мюнхен, Байройт, Виена, Ню Йорк, Милано и Лондон, с неговите гениални и в много репетиции съвършено подгответи оркестранти, с оперите „Wozzeck“, „Otello“, „La Bohème“ или „Tristan“ и с водещите оркестри в света? Или така високо интелигентният, смешно-ироничен, както и жаден за творчество Маestro презира целия музикален свят?

Човек би трябвало да се присъедини към изказането на един от неговите най-големи почитатели — тенора Пласидо Доминго, който казва: „Клайбер е най-великият, той би могъл да бъде диригентът с най-много ангажименти в света. Аз му пожелавам при следващото му завръщане да видим същото качество, както сега, но и с огромното желание за работа на един Доминго“.

„Неговата гениалност се състои в това, че може да чете в партитурите това, което не е записано. Той може да си представи кой звук композиторът е чул.“ Така мисли мюнхенският цигулар Ерих Гергеле, свирил в малобройните изяви на Клайбер. „За разлика от повечето други диригенти, той не е в състояние да произведе сив тон. Музиката, която прави, винаги е синя, червена, зелена — никога сива...“

Дирижирането при Клайбер, при всичката му дисциплинираност и прозрачност, топли сърцето. В това се състои неговата уникалност. Той не се задоволява с перфекционизъм, макар че се стреми към него. Той търси най-вече изповеди към публиката.

Клайбер изглежда желае да изразява всеки път своята несанкционирана, но откровена съпричастност за съответното произведение, своето възхищение към композиционно-визионерното постижение на Майстора. Това дава на неговите интерпретации

вълнуваща оригиналност. Те приличат на любовни писма, адресирани без капка старомодност към добрата стара Виена, а явно като такива се разчитат и от публиката му. Всяка негова појава на сцената е съпроводена със суперлативи и разкази за „най-дългите и гръмки ръкопляскания за най-добраия и своеенравен диригент в света“. Възторженото одобрение, което Клайбер жъне след всяка своя проява доказва неотслабващата му способност да предоставя на меломаните незабравими музикални преживявания от възможно най-висока класа.

Поклониците му резервираят полети за Гран Канари или някъде другаде, където Маестрото (акто казват присмехулниците — „по погрешка“) все пак се появява на сцената, най-често с Баварския държавен оркестър или с чудесния Симфоничен оркестър на радиото на Мюнхен. Също така се говори за високи хонорари или за това, че му се е заплатило с изключително луксозна кола AUDI в Инголщат и концертът съответно бил несравним...

„Във Виена човек не може да изговори заглавия на опери като «Carmen», «Tristan und Isolde» и «Der Rosenkavalier», без името на Карлос Клайбер автоматично да се спомене. Известно време това ще остане така, докато има достатъчно музикални ентузиасти, които са присъствали, когато Магьосникът действително се е появявал на диригентския пулт и е правил вълшебства — елегантни, нервни, напоени с изключителна чувствителност до върха на пръстите и неземно ги е предавал върху стотината музиканти.“ (Вилхелм Синковиц)

Благодарение на легендарното нежелание на Клайбер да прави записи, всеки негов запис се превръща в изключително събитие, в класика. Така той може да си позволи лукса да избира репертоара и изпълнителите си, а и да работи със замах, обещаващ неповторим музикален резултат. Резултат, който може красноречиво да бъде илюстриран със следния цитат: „Клайбер е експерт-реставратор, който премахва векове наслагана нечистота и разкрива картината отдолу, картина в нейната първоначална красота и слава. Той изчиства лака от покритите с дебел пласт традиция шедъври, за да изложи на показ жизненото творение, криещо се отдолу.“ („Time“).

ЗАПИСИ

В света на звукозаписа се срещат три вида музиканти. Едните виждат в диска винаги една добра възможност да представят на публиката своите музикални концепции и го третират като „звуков дневник“ на творческия си път. Една малка група, която е на път да изчезне, има враждебно отношение към диска и отказва музикалното събитие да бъде запечатано по този начин, считайки за важно преживяването от концерта на живо и разчитайки на паметта на слушателите.

Остава една трета категория интерпретатори, също малко на брой, които, без да отказват да записват, изключително трудно избират творбите. Диригентът Карлос Клайбер принадлежи към тази група. Достатъчно е човек да разгледа списъка със записи, които той е правил за Deutsche Grammophon, EMI, Philips, Sony и Orfeo, за да се убеди в това, но всеки меломан трябва да е отбелязал изключителната стойност на тези аудиодокументи — около десетина заглавия. Това е едновременно и много, и малко. Много, ако бъде оценена музикалната стойност на тези творби и най-вече като се смята, че всеки път записите на Клайбер улучват точно в целта и карят критиците много пъти да говорят за „първо изпълнение“ тогава, когато тези произведения са минали през финото сито на поколения музиканти. Но все пак е малко в сравнение с това, което записват другите диригенти, а човек трудно би могъл да си представи с какъв нов блесък ще засияят толкова други съкровища на симфоничната и оперна музика, ако само Карлос Клайбер обърнеше поглед към тях.

Например, неизброимо е количеството записи, посветени на музиката на Бетовен. Вече близо век най-известните диригенти и най-добрите оркестри представят на запис своята концепция върху този неизчерпаем сюжет — дискът, който съществува най-вече, за да запечата точния момент, но който се превърна също и в един специфичен метод интерпретациите да бъдат подложени на изпитанието на времето, за да се провери тяхната стойност и безсмъртие. Кой тогава можеше да претендира в средата на 70-те години, че е внесъл нещо ново в една област тъй позната и тъй често

изследвана? Това, което изглеждаше невъзможно, се случи. Когато през 1975 г. Карлос Клайбер представя на меломаните своя запис на Пета симфония на Бетовен, а година по-късно — и на Седма, това беше не само поява на бял свят на едно щастливо събитие, но едновременно с това и повратен момент в интерпретацията на Бетовен.

Клайбер и Виенската филхармония съчетават по такъв уникален начин спонтанното вдъхновение на концертното изпълнение с детайлната прецизност, постигната в звукозаписното студио, сякаш противоречие между тези два подхода никога не е съществувало. „Penguin Guide“ възклика: „Пета симфония, интерпретирана от Виенската филхармония и Клайбер надминава всички останали!“ Да вземем която и да било част от неговата работа — тя ще има в бъдеще ролята на мерило. С други думи, Клайбер е и си остава интерпретатор, притежаващ нещо изключително и неговите записи са доказателство за огромната му взискателност като диригент.

От дебюта на Маестрото във Виена през 1967 г. с „Песен за земята“ от Малер за съжаление има само един нелегален запис. Няма записи на „Wozzeck“, „Elektra“, а оперетата „Die Fledermaus“ не е с идеалните изпълнители според критиците. Съществуват и множество нелегални записи на почти всичко, което е дирижидал. За съжаление, поради своенравието си, той е легализирал едва десетина заглавия, като работи предимно с Deutsche Grammophone. В тази музикална компания той има три наистина служещи за пример записи на опери. В „Tristan und Isolde“ (с Маргарет Прайс и Рене Коло) Вагнер е възпроизведен съвсем точно — страст, отчаяние и мъка могат вълнуващи да се почувствуваат. В „La Traviata“ (с Котрубас, Доминго) може да се разбере каква наситеност има тази музика и как грандиозно Клайбер я представя, как чудесно той успява да диша с Верди и певците. А през 1973 г., когато е записът на „Der Freischutz“ на Вебер (с Яновиц, Матис, Адам и Шрайер) Карлос Клайбер прави така, че е възможно да се чуе каква буря на усещанията може да се разрази чрез музиката, без да се насила партитурата. Напротив, той я следва много точно, използва възможностите й по-добре от други. Кой би могъл да предположи, че тази опера ще стане № 1 по продажби за същата година. Шефовете на компанията се принуждават да издадат „Der Freischutz“ в серията „The Originals“. Същата съдба сполетява и споменатите вече Пета и Седма симфонии на Бетовен (1975–76), които

са преиздадени и на Super Audio CD формат. Те регистрират рекордни печалби за Deutsche Grammophone. Последва ги Трета и Недовършената симфонии на Шуберт — 1979 г. Но апогеят идва през 1981 г. — записът на Четвърта симфония на Брамс е определен като най-добрият за същата година, за който Клайбер получава световната звукозаписна музикална награда. След осем години (1989 г.) той извежда Виенските симфоници на ежегодния Новогодишен концерт. Досега никой друг диригент (вкл. Кааян) не е празнувал по-красиво началото на една година. По-вълнуващо, по-виенско, по-рисковано, по-възбуджащо никой преди или след това не е възвисявал така виталността и силата на династията Штраус. През 1992 г. Маестрото повтаря Новогодишкия концерт. Videopravata купува Philips Classics и не сърква — оказва се най-продаваният Новогодишен концерт до ден-днешен! За съжаление, преговорите Клайбер да въведе света в XXI-ви век отново с концерт на Виенската филхармония се провалят. Той не е дирижиран от февруари 1999 г. след концертите, посветени на Бетовен в Каляри, Италия. Дали ще се появи отново пред публика с диригентската палка, времето ще покаже...

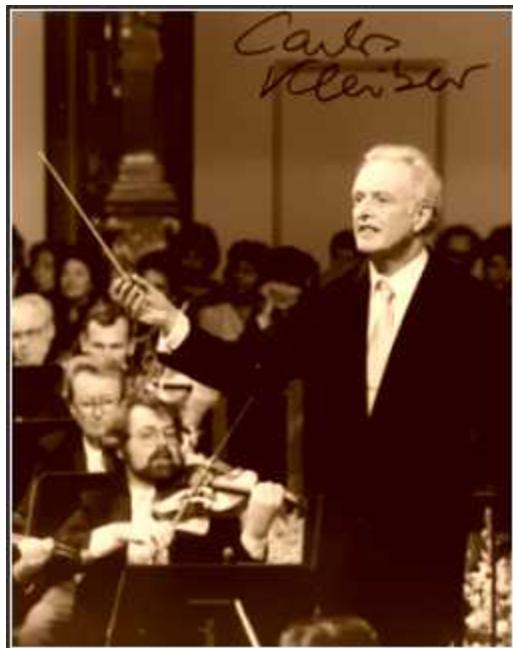
Синът на диригента Ерих Клайбер, който започва солидния си професионален път с оперети и малки опери, който празнува триумфа си с филхармониците в операта, чието въздействие върху музикантите и приятелите на музиката почти не може да се опише, сам от дълго време се отказва от занаята си. В най-активния си период той малко дирижира, почти не авторизира записи на компактдиск, винаги бе това, което човек може да нарече труден. Но действително бяха невероятни миговете, в които дирижира Новогодишните концерти. Когато поемаше „Tristan und Isolde“ или „Die Fledermaus“, човек мислеше, че чува ново произведение. И когато дирижираше една от малкото симфонии, човек дълго не искаше да чуе други интерпретации. Защото те живеят, възбуджат, карат да се вярва в нещо повече. Оттеглил се, съзнателно анонимен, за съжаление, непомирен с някогашните си приятели, Карлос Клайбер остава загадка. Можеше да му принадлежи светът, но той не го хареса. Можеше да ни дарява още радост, но не пожела. Дано е пълен фризерът му и въпреки това дано гладът ни за Карлос Клайбер да не е утолен. Не на него, а на нас може да се пожелае това. Споделям това с дълбоко уважение и тъжна увереност,

че ние само ще можем да разказваме на децата си, че сме го преживявали...

2000 г.

СИН НА ЕДИН ПО-МАЛЪК БОГ (ФЕРНАНДО ПЕРЕГРИН ГУТИЕРЕС)

СПОМЕНИ НА ЕДИН СТАР ПОСЛЕДОВАТЕЛ НА КАРЛОС КЛАЙБЕР



В живота на Карлос Клайбер има достатъчно материал за радост на любителите на биографичния психоанализ. Карлос Клайбер е син на голям диригент, един по-малък Бог, може би най-modерния за своето поколение във време, наречено „златен век“ на диригентството. Невъзможно е да се разбере Карлос без Ерих Клайбер, предал му част от своите гени, и, което е по-важно, отговорен за средата, в която се развива младият артист. Наследствена ли е музикалността? Ако отговорът е положителен, то не е ли това повод за удовлетворение за един баща, направил музиката свой начин на живот? Клайбер-баща пише до свой приятел по време на доброволното си изгнание в Южна Америка за своя син: „Колко жалко, че момчето е така музикално!“ Защо е тази бащинска непреклонност да отдалечи собствения си

наследник от професията, донесла му слава и пари? За да разберем това, трябва да се направят някои възможни предположения, базирани на устни и писмени доказателства, които са достигнали до нас.

Първоначално семейство Клайбер не винаги са се радвали на слава и благополучие. По време на нацисткия геноцид, те доброволно емигрират, въпреки че и двамата съпрузи не са имали евреи в рода си. Това ги довежда до трудни ситуации в Южна Америка като липса на трудови споразумения, мизерни възнаграждения и работа с второкласни оркестри. Но оставането на велика личност като Ерих Клайбер в Берлин би могло да го доведе до неволно съучастие на режима, въпреки изпитваното недоверие и недоволство от него. Често в кореспонденцията, която води със своите приятели в дните на тежко изгнание, Е. Клайбер споменава призрака на глада. Той, който е бил музикален директор на една от големите опери в Европа и е издигнал диригентството до най-високо артистично ниво по онова време. Въпреки лишенията и неудобствата е вярно, че Ерих Клайбер отказва не един път кариера на диригент точно по времето, когато синът му Карлос показва своите музикални наклонности. За да отдалечи сина си от влечението му към музиката, бащата прибягва дори до насилие. Връщайки се веднъж по-рано от турне, той намерил Карлос да свири вгълбено на пианото. Наказанието за това било да затвори внезапно капака, като притисне детските пръсти върху клавишите. За това пренебрежение, граничещо с жестокост и опитите да осмее „предлагаемите“ артистични способности на детето, един добър фройдист би казал, че години по-късно синът ще отмъсти за тези репресии, когато в своя разцвет е начало на Виенската филхармония и възхищава света, дирижирайки като един съвършен церемониал-майстор.

Ерих е перфекционист. В „Театро Колон“ в Буенос Айрес, под неговия бюст има надпис, който гласи, че импровизацията и рутината са основни врагове на артистичното изпълнение. Съществуват доказателства, въз основа на които можем да считаме, че бащата се е страхувал повече от всичко от посредствен наследник, обикновен музикант от прочута фамилия. Историята обаче е друга: Карлос е единственият случай, когато син на голям диригент е постигнал, макар и по други пътища и с различни средства, същата или дори по-голяма слава от бащината. Наследствена ли е перфектността? Може би се

научава, запечатва се дълбоко в съзнанието, най-вече когато се подражава на любим и обожаван човек. От малкото неща, които се знаят, Карлос предано се е възхищавал на своя баща, от начина, по който е звучала дирижираната от него музика: симфониите на Бетовен, операта „Tristan“ и т.н. За водените от баща му репетиции на „Der Rosenkavalier“, Карлос Клайбер твърди, че е почувстввал истински екстаз. В гените ли е заложен талантът да се изпълнят по един съвършен начин пасажи от толкова прекрасна и насытена с чувство музикална комедия — есенцията на виенската музикална култура? Вероятно отговорът е не. Именно затова е удивително как младият Клайбер е усвоил традициите, звуците и ритмите, формирали музикалното съзнание на Ерих, въпреки бащиното неодобрение и отдалечеността от европейската културна и артистична среда.

Докато учи диригентската професия в малки театри с немски традиции, Карлос Клайбер запечатва в съзнанието си познания, които по-късно ще го превърнат в пример за голямото изкуство. Той обработва старите партитури на баща си и изучава търпеливо тази професия с всичките и тънкости.

Така години по-късно, в продължение на няколко последователни фестивала на Мюнхенската опера, представя удивителни интерпретации на „Der Rosenkavalier“, които бележат цяла една епоха и са скъп спомен за мен и онези, имали щастието да присъстват на тях.

ПАРТИТУРИТЕ НА БАЩАТА

Да се говори нещо конкретно за Карлос Клайбер е свързано с риск да се направи грешка, но въпреки това твърдението, че винаги е работил с любов музикалните материали на баща си, е вярно. По време на почивките между репетициите и антрактите на представленията на подиума можеше да се видят износени от употреба партитури, стари на вид, но отлично запазени и пълни с бележки. Пословичен е фактът, че Карлос работи със свой собствен материал, без произволни и фалшиви корекции, след като е направил проверка с най-достоверната документация, която може да се открие в архиви и библиотеки. За своя дебют на концертите с Виенската филхармония в „Musikverein“ на австрийската столица, изпълнявайки Четвъртата симфония на Брамс, при подготовката си е използвал всички налични документи за тази симфония, които са се намирали във виенските и немски архиви.

За малкото творби, които поддържа Клайбер в своя репертоар, се говори, че има партитури на композитори, изчистени от грешки и допълнения. Предполага се, че Маестрото изпълнява само онова, което е написано от автора. И при бащата, и при сина се забелязва навика да документират всичко за точността на своите музикални материали. За повечето творби Карлос използва само проверени лично от него материали, като отхвърля тези на оркестрите, с които работи.

Според казанато дотук, е лесно и дори съблазнително да определим Карлос Клайбер като човек, който води своите репетиции с желязна ръка и превръща оркестрите, с които работи в машина, възпроизвеждаща наложеното от него звучене на едно произведение. А всъщност, творбите дирижирани от Карлос са празник на звуците, резултат от неговото виждане на партитурата, което само той знае как да превърне в реалност. За да обясни как желае до звучи едно произведение той често прибягва до литературни метафори и поетични волности, които смайват музикантите. Например за операта „Tristan“, за да изрази аромата на цветята в една лятна градина чрез музика, Маестрото моли оркестрантите да „отворят дупка“, без да намаляват силата на звука. Тъй като Карлос е голям почитател на автомобилите, често ги използва метафорично, за да обясни как иска да бъде

пресъздаден даден фрагмент от музикално произведение, като например: „Как звучи Ролс-Ройс, движещ се по терен с току-що окосена трева?“, или друго: „шепотът на перо, което пада върху слой от напарфюмирана пудра“. Музикантите се опитват да разберат звуците, отговарящи на тези описания и когато успеят да ги възпроизведат, винаги след това ги изпълняват „а ла Клайбер“, без значение кой ги дирижира.

ЛЕГЕНДАРНИ РЕПЕТИЦИИ: ФАНТАЗИЯ И ПРЕЦИЗНОСТ ПРИ ЗАТВОРЕНИ ВРАТА

Голяма част от мита за Карлос Клайбер се основава на репетициите, които той провежда. При разговори с инструменталисти от различни оркестри, като Виенската филхармония, Метрополитън опера, фестивала в Байройт, Миланската „Ла Скала“... всички те са единодушни: една репетиция с Клайбер е дар, уникален опит, който струва колкото цяло следване в Консерваторията. При наличието на толкова качествени оркестри, които свирят сами и често „минават на автопилот“ като произвеждат звуци, неразличаващи ги един от друг, с диригент като Карлос Клайбер се връща интереса им към репертоар с такава неувяхваща красота, както подобава за големите творения на най-съвършената европейска изобретателност. Има много анекdotи, свързани с репетициите на Карлос Клайбер и най-вече за първите му срещи с оркестрите. За дебюта му в Байройт между музикантите се понесла мълва, че в скритото място за оркестъра в Храма на Вагнер става нещо неочеквано и необичайно. В резултат на това, на поредната репетиция в един момент се озовали заедно и трите оркестъра, които обичайно се сменят на представленията: тези, които репетирали, били заобиколени от своите колеги и всички те станали свидетели на едно от най-прекрасните изпълнения на „Tristan“. След като приключили репетициите, почти стотината музиканти, представители на различни култури, избухнали в спонтанни овации, чувайки звуците на носталгия, с които една виенска аристократка отстъпва своя млад любовник на прекрасната девойка, в която е влюбен.

По време на репетициите, които се провеждат при затворени врати, Клайбер изисква висока интензивност и много повече, отколкото са склонни да дадат от себе си оркестрантите от големите музикални центрове на света, като не оставя нищо на случаиността. Но на самата публична изява Карлос превръща своята фантазия и импровизация в реалност, потапя се в потока от звуци и се оставя да бъде воден от него. Същевременно дава голяма свобода на оркестрите, те долавят желанията му от погледа, движенията на тялото и елегантните ръце. Подканване, а не нареддане кара музикантите да

рискуват в търсене на ефекта на красотата, която намалява интензивната музикална реч. Музика, която тласка слушателя да чувства и осъзнава онова, което Клайбер и неговите изпълнители свирят в даден момент по начина, по който те възприемат музикалното произведение.

ВЪЛШЕБНИК НА КОМУНИКАЦИЯТА

Карлос Клайбер е човек на общуването от първа категория, способен по естествен начин да постигне ентузиазъм от звуковата красота, да изпита удоволствие от това колко добре звучи музиката, която толкова обича. Той може да изрази превъзходно вселената от звуци, натрупана в съзнанието му, като по този начин прави слушателите съучастници на безпогрешното изпълнение на партитурата на композитора и плода на неговото гениално вдъхновение (Брайан Ларж, който е реализатор на телевизионни музикални програми, поддържа мнението, че когато Клайбер дирижира, музиката сякаш идва от самия него, а не от оркестъра, който я свири). Един диригент с толкова ярко изразена комуникативност, който изживява всяко изпълнение с дълбока емоционалност, може да си позволи в момент на вдъхновение да експериментира и да изисква повече виртуозност от своите музиканти, да свирят дори със свръхвъзможностите си нещо с голяма трудност, но без да се изпада в egoцентрично майсторство и маниерничесе, чужди на стила на композитора. Тогава се получава кулминацията, поразяваща със своята оригиналност, красота и дълбочина, а зрителите са изпълнени с чувство на балгополучие и с мисълта, че са участвали в едно изключително преживяване. Затова, когато Карлос Клайбер дирижира, неговите концерти се превръщат в извънредни събития. Но няма да е справедливо, ако не се отбележи факта, който съществува всяко изпълнение и в случая с Карлос е от голямо значение: легендата за гения на диригентската палка, за желания и преследван изпълнител от най-добрите концертни зали и театри, който се показва като скъп парфюм — капка по капка, а неговото име само по себе си обещава музика от най-добро качество. При една от последните изяви на Карлос Клайбер в Миланска „La Скала“ публиката показва огромен ентузиазъм към него. Рядко срещано явление е зрителите да проявяват такова предразположение към даден изпълнител. С антологични изпълнения на „La Boheme“ и „Otello“, Маестрото триумфира в „La Скала“. Още преди да се появи на концертния подиум, публиката екзалтирано и бурно аплодира предстоящата му изява. За съжаление,

не може да се твърди, че докато съществуват изпълнители, които събуждат такъв интерес и очакване, то големите музикални шедеври от класическия репертоар ще запазят своята привлекателност непроменена, тъй като в повечето случаи се изпълняват рутинно и това ги прави незначителни.

Между 1996 и 1997 г. Клайбер има само четири концерта, от които само един е в Мюнхен, а останалите се провеждат в малки културни центрове, като това буди огромно учудване. Междувременно, той получава предложения за участие от най-престижните музикални институции в Европа, САЩ и Япония. Защо е тази безучастност на Карлос към силното желание от страна на Берлинската и Виенската филхармония, „Метрополитън опера“ в Ню Йорк, Миланската „Ла Скала“ и фестиваля в Залцбург? Защо е тази сдържаност, след като му се предлага толкова много? Истина е, че е изгубил гордата си изправена походка от преди години, но на подиума възвръща стройната, елегантна и гъвкава фигура, толкова характерна за него. В наши дни, когато толкова посредствени диригенти щедро се раздават по време на концертни изяви и студийни записи, мечтаейки за слава и богатство, Карлос води затворен живот в дома си, близо до Мюнхен. Кааян казва, че Клайбер е един от най-добрите в професията, но не обича да работи и го прави само тогава, когато изпадне в нужда, „като вълк единак, който ловува, за да задоволи глада си“. В този коментар, който е станал част от мита за Карлос Клайбер, се долавя голяма доза ирония за големия Маestro, за който един предполагаем биограф-психоаналитик не би пропуснал да включи и образа на ужасния баща, заплашващ с глад, ако синът му не изпълни неговото желание и не изостави музикалното си призвание. Използвайки диригентството като средство за задоволяване на жизнените си нужди, Клайбер прилага най-стария похват в икономиката — бартерната сделка. В замяна на нова кола марка „AUDI“, той изнася концерт в Инголщат — седалище на известния производител на автомобили, но в никакъв случай важен музикален център. Но при планирания концерт настоява за кралски хонорар. Има нещо противоречно в личността на Маестрото по отношение на парите. От една страна, той е най-скъпо платеният диригент в днешно време, а от друга — икономическите интереси сякаш заемат второстепенно място в интересите на Клайбер, тъй като без колебание той отхвърля предложения за участие, ако артистичните

результати не отговарят на неговите желания, но биха му донесли добри доходи. Безспорен е фактът, че той остава чужд на икономическия натиск, под влияние на който се намират по-голямата част от известните артисти.

НЕСИГУРНОСТ И СТРАСТНО ТЪРСЕНЕ НА СЪВЪРШЕНСТВО

Карлос Клайбер споделил веднъж с Ленард Бърнстайн (друг голям гений на комуникацията) идеята, че желае да бъде растение и по този начин да не се беспокои за съществуването си. За австрийския си колега (Клайбер придобива австрийско гражданство през 1980 г.), големият американски музикант казва малко преди смъртта си, че е невъзможно Карлос да дирижира с малко движения; при своите изпълнения той се раздава толкова много, сякаш рискува живота си всеки път, когато стисне диригентската палка. Вероятно има смисъл да се отдава така страстно в своите интерпретации, но такова отдаване е съпътствано от страх, който изпитва, ако направи грешка и не постигне така желаното съвършенство. Тогава не бива да ни учудва фактът, че той се измъчва при поemanето на всеки ангажимент — затова изкуството му изглежда толкова изтощително. Така стигаме до друга характерна черта в личността на Клайбер: голямата му плахост и несигурност в самия себе си. Един психоаналитик би задал въпроса дали това е резултатът от бащините репресии и унижения? Самият Карлос разказва за страхът си, който е изпитал в Миланска Скала, когато за първи път се среща с Пласидо Доминго и Франко Дзефирели по време на премиерата на операта „Otello“. Кой би заявил, че в близко бъдеще и тенорът, и сценичният директор ще се превърнат в предани обожатели на Клайберовото изкуство и навсякъде ще разпространяват своето мнение за превъзходството на Маестрото, базирайки се на съвместната им работа?

На концерта в Лас Палмас, след изпълнението на Четвъртата симфония на Бетовен, което е прието добре, но без особен ентузиазъм от публиката, Карлос заявил: „Изглежда не им хареса много! Колко жалко, съжалявам!“ Популярен, но и превзет артист като него не приема равнодушието спрямо своето изпълнение; той е смятан от много хора за божествен, но често го обявяват за капризен и непостоянен, а това го прави лесна плячка на истерични раздразнения.

Неговите противници, между най-известните и ожесточените от които е Челибидаке (който го наследява в Штутгарт), порицават

дръзките му постъпки, както и паническите му бягства от звукозаписни студия, когато само заради една грешка той хваща първия самолет за вкъщи, зарязвайки пред пианото известен и всепризнат артист (като Микеланджели) или дори цял оркестър. Клайбер не подписва договори, за да има свободата да откаже ангажимент, като не веднъж е заявявал, че едно от условията, за да приеме дадено участие е това да има възможност да го прекрати едностранно, ако не постигне желаното от него качество. В Берлин и Ню Йорк той с лекота анулира своите изпълнения без предварително предупреждение. Поради тази причина музиканти и импресарии до последно са „на тръни“ от възможността за неочеквано бягство (такъв е ефектът при толкова анулирани ангажименти, при които Маестрото бяга от ситуация, която му изглежда непоносима). Пословично е вниманието, с което го обграждат музикалните институции, като задоволяват всичките му желания с опасение да не се провали това ценно събитие — да правиш музика с Клайбер. Има нещо нездраво в явната емоционална нестабилност на Карлос, в неговата несигурност, в ревностното пазене на личния му живот от набезите на почитатели и журналисти, желаещи да надникнат в интимната и артистична мисъл на митичната личност, каквато е този легендарен диригент. Но да оставим на привържениците на психоанализата търсенето на възможни Едипови комплекси, дали присъстват или не в подсъзнанието му защитни инстинктивни импулси срещу агресивната бащина фигура, но в същото време толкова обичана и почитана от Карлос. Клайбер-син отказва да дава интервюта, защото не се доверява на журналистите и не е сигурен какво ще бъде публикувано, заради един инцидент по време на фестивала в Залцбург. Но също така е възможно част от тази фобия да се дължи на това, че никога не е искал да бъде представян като сина на Ерих Клайбер и на страха, че интервюиращите го се интересуват повече от фамилията, която носи, а не от самия него. Преди много години, когато името на Карлос е започнало да се спряга от музикалните медии, един прочут испански диригент казва, че, носейки тази известна фамилия, кариерата му е наполовина готова. Точно обратното на това, което винаги е мислил самият Карлос, споделяйки не веднъж тежестта, която чувства да бъде син на този, на когото е.

МНЕНИЕТО НА СЕБЕПОДОБНИТЕ МУ

Малцина са тези, които биха определили Клайбер за фигура с историческо значение, но между безбройните му почитатели са едни от най-известните диригенти, оперни певци и изпълнители. Карлос е музикант на музикантите, който се радва на голямо възхищение от страна на себеподобните си — елита на музикалните среди. Безбройни са доказателствата по този повод и може да се твърди, че съществува единогласие между оперните театри, оркестрите и изпълнителите от най-висока класа, които го определят като гений, като изключителен и необикновен музикант.

В началото на 1990 година в „Ковън Гардън“, по време на куриозните спектакли, когато Клайбер дирижира няколко представления на „Otello“, сякаш целия музикален Лондон присъства в театъра, за да аплодира Маестрото при всяко негово излизане на сцената. Публиката го приветства с оглушителни овации, наслаждавайки се на неговото толкова страстно, брилянтно и великолепно изпълнение. Към тези аплодисменти възторжено се присъединяват и оркестъра, и певците, изразявайки истинско възхищение, а не просто учтивост.

От всичко казано до тук, можем да определим големия Маестро като една очарователна и много образована личност с голямо чувство за хумор. Клайбер е полиглот и човек с лекота би могъл да разговаря с него на испански, немски или английски (майка му е учила в английски колеж в Южна Америка). След едно от неговите прекрасни изпълнения на „Tristan“ в Миланска „Ла Скала“, Клайбер сподели, че за него би била интересна възможността да може да дирижира сарсуела в Мадрид с участието на своя голям приятел Пласидо Доминго.

Карлос обожава да чете и проявява голям интерес към литературата. Писмата, адресирани до приятели, се отличават с елегантен стил. Пазя един уникатен спомен: преди почти 25 години съобщих на Клайбер някои мои коментари, които бях написал за изпълненията му в Мюнхен и Миланска „Ла Скала“. На излизане от представлението на „Elektra“ в „Ковън Гардън“, имах възможността да

поздравя Маестрото, който изненадващо ме попита: „Вие ли бяхте написали това?“ На същото представление участваше и Биргит Нилсен (работила и с бащата, и със сина), която заяви, че е направила най-добрания Щраус в своята кариера. Продължителният разговор, който проведохме с Карлос Клайбер, разхождайки се по празните улички, които заобикалят Лондонския театър, беше насытен с тънкото му чувство за хумор...

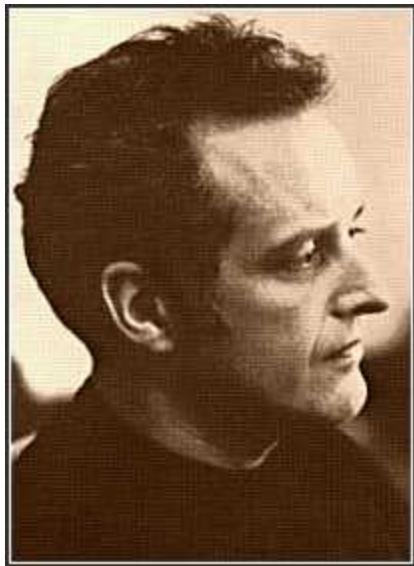
Това се потвърждава от не едно негово изказване, като прочутата статия, относно изявленията на Челибидаке, появили се в известен немски седмичник. Румънският Маestro прави това изказване по времето, когато застава начело на Мюнхенската филхармония, с традиционното си пренебрежение към диригентите от поколението на Клайбер-баща. Въпреки това, е любопитен фактът, че Челибидаке строго критикува Седма симфония от Бетовен на Карлос и обожава същото произведение, в изпълнение на баща му. Челибидаке е високо ценен в Испания, където е призната и гениалността на Клайбер, въпреки склонността му към бързите, дори прекалено бързи темпи. Изглежда несериозно да се твърди, че загубата на дълбочина в Седма симфония на Бетовен е по вина на бързите темпи: първо, защото Клайбер не търси хипотетични и метафизични дълбочини, а чувствената красота на звуците, изразителността на емоционалната сила, изненадата от виртуозността на изпълнението и вдъхновението, породено от музикалната реч; и най-вече, защото термините „бързо“ и „бавно“ са относителни: има музика, която преминава във времето и време, което сякаш изниква от музиката, сътворено в звуковия промеждутък. Клайбер създава и моделира музикалното време, като дирижирането му е лишено от преминаването на времето, което отчита часовникът. Неговата техника няма нищо общо с метронома. Когато диригира, наблюдаваме как диригентската палка стои неподвижно подпряна на пояса и изведнъж разцепва въздуха, а после гъвкаво се връща назад, сякаш тънкият връх на галантна рапира с изящество описва един филигран с перфектна форма. През това време лявата ръка величествено изписва дъга, като ръководи и майсторски организира гребена на звуковата вълна. Можем да приемем, че онова, което търси Маестрото не е достъпно за всички изпълнители, а и някои слушатели биха се затруднили да уловят цялото изящество, с което музикантите виртуозно пресъздават в реални звуци това, което диригентът предава

с жестове. Но резултатът е изпълнен с красота, която разтърсва и трогва дълбоко слушателя.

Как ще продължи легендата за Карлос Клайбер, когато неговото време изтече и започне да се пише историята? Най-вероятно официалната версия ще бъде за извършването на един неуспешен експеримент: как генетика и култура създадоха един артист с огромен диригентски талант, който не желаеше или не можеше да намери място в историята на музиката чрез условни средства. Карлос не създава своя школа от последователи, не обучава млади изпълнители и оркестри, не разширява репертоара си, не посвещава време и талант, за да остави своя следа в музикалните институции. Той е един самотен гений, постигнал върхови изпълнения само с половин дузина опери и шепа симфонични произведения. Самият Клайбер споделя с музикантите по време на една от репетициите в Лас Палмас, че е бил ненужен лукс за музиката, лукс за една професия, която създава малки богове за „Олимпа на изкуствата“. Карлос Клайбер е наследен лукс от един по-малък Бог. Но за мен е лукс, който обогати живота ми...

1999 г.

ОТЦЕПНИКЪТ (ПО НОРМАН ЛЕБРЕХТ)



Карлос Клайбер е загадка, може би дори за самия себе си. За него било определено да има далеч по-безопасно (научно) занимание от неговия баща, Ерих, който преживял няколко отчаяни години в Южна Америка след напускането си на Берлинската Опера при конфликта с нацистите. Противно на легендата, Ерих приветстввал музикалните дарби на своя син. Когато момчето било на 21 години, баща му казал за него на свой колега: „Има много добър слух и в момента се учи да свири на тимпани — иска да постигне всичко, започвайки от нищото“.

Възрастният Клайбер бил тираничен перфекционист, който е влязъл в историята на музиката с изискването си за 34 пълни репетиции на оркестъра за встъплението на Wozzeck. Той винаги заплашвал да напусне, ако не постигне своето — „добре, тогава се връщам обратно в Южна Америка!“ — и бил склонен да удвои тарифата си за следващия сезон. „Когато в театъра няма проблеми, аз ги създавам“ би изръмжал той. Неговата американска съпруга — Рут, владеела изкуството да го нервира. При предупреждението, че партера на Ковън Гардън е доста студен, той отказал да репетира, докато не му показвали термометър, на който живакът достигал задоволително ниво.

Администраторите се смразявали пред него, докато музикантите топло приветствали неговата загриженост за благосъстоянието им — „той винаги беше на наша страна“, казал един от музикантите. Следвоенното състояние на духа в Ковън Гардън бързо се подобрило след неговото пристигане. През 1950 го помолили да стане музикален директор в Лондон и в Metropolitan Opera — но той отказал и двете. Набързо се върнал в Източен Берлин, но не могъл да понесе комунистическия режим и продължил да се чуди къде да дирижира, неспособен да се установи, защото бил „враг на компромиса“. Някои видели в него Малеровия идеал за художник, „блъскащ главата си в стената докато не пробие дупка в нея“.

Той бил необикновено загрижен за певците. „Давайте тази вечер и не се притеснявайте, всички грешки днес са мои“, им казвал той преди първото вдигане на завесата. „Ако нещо не е наред, погледнете ме и всичко ще се оправи.“ По същия начин той нямал никаква прошка към небрежността и помнел грешките на музикантите с неугасващ гняв дори след двадесет години. На няколко обществени събития той подлагал сина си на язвителен изблиг от унижителен критицизъм. Починал през 1956, точно когато Карлос започвал да чиракува в Германските оперни театри. Тяхното сложно взаимоотношение е хвърлило сянка върху цялата противоречива кариера на неговия син.

Карлос Клейбер бързо напредвал през Дуйзбург и Дюселдорф към Цюрих. Той станал музикален директор в Щутгарт на 36 годишна възраст, след две години напуснал и никога повече не зaeл друг постоянен пост. Отклонявал предложенията от звукозаписни компании до 1973; бил на 57 години когато направил дебюта си в Metropolitan Opera и почти на 60 години, когато дирижидал Берлинската Филхармония за първи път. Намалил първоначално богатият си репертоар на едва няколко любими опери — Wozzeck, Boheme, Otello, Rosenkavalier, Elektra, Fledermaus, Traviata и Tristan — по същия начин ограничил списъка със симфонии. Всички те били произведения, с които баща му го е превъзхождал.

За Клейбер-син дирижирането станало нарастващо капризно. Хиперчувствителен към критицизъм, той се отправял към близкото летище при най-лекия намек на несъгласие, карайки организаторите да изпадат в паника от това, че някой може да каже или напише нещо, което да го обиди. Лондонските мениджъри не простили на критиците,

чиито статии за концертите му през 1980 г. провокирали траен бойкот. Когато поемал нова опера, той изисквал цели три седмици за репетиции за многогодишно поставяно произведение като *Boheme*. Несигурността, обгръщаща всяко негово появяване, генерирала високо напрежение сред изпълнителите, които в последствие били приятно изненадани да открият, че той е неизчерпаемо услужлив и достъпен, с най-подробното и ясно темпо измежду всички диригенти. „Не се беспокой“, уверявал той Пласидо Доминго при повторното им завръщане на известната постановка на *Otello* в Ковън Гардън, „Аз ще те следвам“. Той ужасно се натоварвал. „Как издържа? Това ще го убие!“, казвали музикантите. Рикардо Шайй си спомня неговото изпълнение на *Otello* в Ла Скала като „най-великото изпълнение, което някога съм виждал в живота си“. Клайбер отказал да запише тази опера, защото не харесал наличната *Desdemona*. При *Boheme* в Ню Йорк, и оркестъра, и изпълнителите се изправили в спонтанни овации при първата почивка по време на репетицията. „Никога не съм виждал подобно дирижиране, толкова гъвкаво, толкова подвижно“, казал един от музикантите. Управлятелят на *Metropolitan Opera* се промъква на репетиция дебнешком в кабинката си да го наблюдава; ако го забележел, Клайбер можел да си тръгне със скандал.

Той е отказал много повече записи от няколкото, които е направил. За *Wozzeck* в Дрезден той настоя EMI да открият всички оркестрови партитури, които баща му е подготвял за британската премиера през 1951 и да ги копират за германските музиканти. Със значителни трудности и разходи партитурите били много точно подгответи и пренесени в Германия. На сутринта, когато трябало да се направят записите, Карлос Клайбер напуснал без обяснение.

Много от тези крайни реакции отразяват отношението на баща му. Спектърът на Ерих се отразява в неговата нежност към музикантите и неумолимост към комерсиалния състав. Той обитава и в неговите изпълнения. Ерих Клайбер е дирижиран Петата симфония на Бетовен за Decca, която дълго време се е считала за, може би, най-enerгичния запис. 20 години по-късно Карлос изпълнил симфонията за DG в удивителен интензитет, изпълнение, по-добро дори от това на неговия баща. Такива сравнения го разяряват. Безпогрешно смесеното чувство към неговия безпощаден баща е в корените на загадката Карлос Клайбер. Старите колеги на Ерих се стараят да избягват сина

му, страхувайки се от неговите избухливи реакции. „Проблемът на Карлос“, казал един ветеран-продуцент на плочи, „е, че след като Ерих умря, той гледа на целия музикален свят като на заместител. Когато откаже концерт, той убива баща си, когато дирижира голямо изпълнение, той се идентифицира с него.“

Съвършен като диригент, той многократно е заявявал своята омраза към диригирането. „Аз диригирам само когато съм гладен“, казал на Херберт Фон Кариан. „Искам да съм зеленчук,“ казал на Леонард Бърнстайн. „Искам да раста в градина, да стоя на слънце, да ям, да пия, да спя, да правя любов и това е.“ Той жестоко брани своя личен живот, живее в планината извън Мюнхен със своята съпруга югославянка, Станка; имат син и дъщеря. Никога не е давал интервю, но се е забавлявал, изпращайки псевдо писма на пресата, включително и атаката срещу Серджу Челибидаке в *Der Spiegel*. Неговото абстрактно мислене и извънземния му вид прикриват проницателен бизнес ум и прецизна оценка на неговата себестойност. Той сам преговарял за договорите си, винаги когато правил записи. Когато Виенската филхармония го убедила да даде концерт за Нова Година — 1989, Клайбер направил аукцион за своите записи на три телефонни линии с DG, EMI и CBS, собственост на Sony. Залагането започнало при 300 000 германски марки (120 000 британски лири), като Клайбер изисквал прецизни подробности за плановете за всяка запазена марка. Ентузиазмът на Sony вдигнал цената до рекордните половин милион Германски марки, при което Клайбер се обадил на другите две залагащи компании, за да им предаде съжаленията си. „Надявам се, че това няма да се отрази на нашите взаимоотношения за в бъдеще, но Грюнтер от Sony бе толкова разпален“, извинил се той и се покрил, като дал видео правата си на DG. Промотирана от две основни музикални компании, всяка целяща да надмине другата, неговият запис станал моментално бестселър.

Клайбер е сред най-известните живи диригенти и беше първият, към който се обърна Берлинската филхармония, по-скоро в напразна надежда, отколкото в очакване, при смъртта на Кааян. Той може да бъде привлекателно скромен — разявайки нотите на *Tristan* пред минаващ продуцент в Байройт с жалбата „Какво да правя с това? Можете ли да ми дадете някаква проницателна идея?“. Той има шепа лоялни приятели-диригенти. Но малкия брой на постиженията му е

диспропорционален на неговите способности и Клайбер все още не дава знак, че ще позволи на света да има малко повече от кратък поглед върху неговия гений. Той е запазил пясъчната независимост, наследена от Ерих, и я е превърнал в бариера срещу външните сили, които контролират музикалната дейност. Но цената на негово съпротивление бе погребването на дарбите му. Ако неговото отношение не претърпи катаклизъм, Карлос Клайбер, подобно на баща си, няма да заеме своето законно място в поколенията диригенти...

ПРИЛОЖЕНИЯ

БИОГРАФИЧНА СПРАВКА

ЕРИХ КЛАЙБЕР — ОТ ВИЕНА ДО ЦЮРИХ

- 1890 Ражда се във Виена — 5 август.
- 1900 Влиза в гимназията. Започва уроци по цигулка.
- 1907 Виена — слуша първото изпълнение на Шеста симфония от Малер с диригент — автора.
- 1908 Отива в Прага, за да учи в Консерваторията.
- 1912 Приемат го като трети диригент в Дармщатския оперен театър.
- 1913 Слуша Артур Никиш да дирижира „Tristan“ (Вагнер) на Дармщатския пролетен фестивал.
- 1916 Извикват го в последния момент да дирижира генералната репетиция на „Der Rosenkavalier“.
- 1919 Избран за главен диригент във Вупертал, Германия.
- 1921 Избран за главен диригент в Дюселдорф.
- 1922 Главен диригент на академичните концерти в Манхайм.
- 1923 На 23 август е берлинският му дебют с „Fidelio“ само с една репетиция, а 3 дни по-късно е назначен за Генерален музикален директор на Берлинската опера.
- 1923 — 24 Първият му запис с Берлинската Щатскапела за VOX.
- 1924 Дирижира берлинската премиера на „Jenufa“ от Леош Яначек.
- 1925 14 декември — световна премиера на операта „Wozzeck“ на Берг.
- 1926 Първо пътуване до Буенос Айрес.
- 1930 Ражда се синът му Карлос.
- 1930 Световна премиера на операта „Christophe Colomb“ от Д. Мийо.
- 1930 Американски дебют в Ню Йорк.

- 1932 Премиера на „Симфонични пиеси“ от „Lulu“ на Берг.
- 1934 Повратен момент — напуска Берлинската опера в знак на протест срещу нацисния режим.
- 1935 Дебют в Лондон с Лондонска филхармония — с творби от Моцарт.
 - 1937 Започва Немски оперен сезон в „Театро Колон“ в Буенос Айрес, където остава до 1949 г.
 - 1938 Дебют в „Ковън Гардън“ с „Der fliegende Hollander“ и „Der Rosenkavalier“.
 - 1946 — 48 Записи с NBC — Оркестъра на Тосканини.
 - 1948 Концерти и записи за DECCA с Лондонска филхармония.
 - 1950 Повторно завръщане в „Ковън Гардън“ с „Der Rosenkavalier“-остава до 1953.
 - 1951 Флорентински фестивал — „Vespri siciliani“ с М.Калас и Б.Христов.
 - 1954 Повторно завръщане в Берлинската опера.
 - 1952 Британска премиера на „Wozzeck“ — „Ковън Гардън“.
 - 1955 Повторно напускане на Берлинската опера.
 - 1956 20 януари — последен концерт — Кьолнско радио — с Вебер и Моцарт.
 - 1956 Поканен като гост-диригент в Цюрих за тържествата, посветени на 200 години от рождението на Моцарт.
 - 1956 Умира в Цюрих — 27 януари.

КАРЛОС КЛАЙБЕР — ОТ ЮЖНА АМЕРИКА ДО ИТАЛИЯ

- 1930 Ражда се в Берлин — 3 юли. Бащата е великият Ерих Клайбер.
 - 1934 Емигрира в Южна Америка.
 - 1940 Премества се със семейството си в Чили.
 - 1950 След едно появяване в Европа, отново се връща в Южна Америка — в Буенос Айрес,
 - където започва сериозно да учи музика.
 - 1952 Приет е като корепетитор в Баварския театър в Мюнхен.

- 1954 Дебютира на подиума с оперетата „Gasparone“ на Карл Мильокер.
- 1956 Умира баща му.
- 1958 Годината на първите постановки в Дюселдорф — Пучини и Сметана.
- 1964 Премества се в Цюрих, където остава до 1966 г.
- 1966 Назначен е за главен диригент в Шутгарт — до 1968.

Британски дебют в Единбург

„Wozzeck“.

- 1968 Дейността се намалява осезателно: вече е призната диригентската му способност.

Става главен гост-диригент на Баварската опера в Мюнхен: започват десет години на

големи успехи.

- 1973 Окончателно напуска Шутгарт и продължава кариерата си само с отделни, но значими

изяви. Дебютира във Виена с „Tristan“.

- 1974 Дебют в Байройт с „Tristan und Isolde“ и в Ковън Гардън в Лондон — „Der Rosenkavalier“.

• 1975 Дебютира в Ла Скала с „La Boheme“.

- 1976 Открива сезона на Ла Скала с „Otello“. С главния изпълнител и режисьора —

Пласидо Доминго и Франко Дзефирели започва едно плодотворно сътрудничество.

- 1977 Дирижира за първи път в САЩ — Сан Франциско
- 1980 Става австрийски поданик.
- 1988 Дебютира в Метрополитън в Ню Йорк с „La Boheme“.
- 1989 Първи Новогодишен концерт във Виена.
- 1992 Втори Новогодишен концерт във Виена.
- 1997 Дирижира на Фестивала в Равена.
- 1999 Дирижира в Каляри два концерта, посветени на Бетовен (последни до ден днешен).
- 2000 Оттегля се напълно от концертния живот.
- 2004, 13 юли — Умира в Словения

ДИСКОГРАФИЯ[1]

ЕРИХ КЛАЙБЕР

1. Бетовен: Симфонии №3, №5, №6, №7

Концертгебау, Амстердам 1950–53 г.

DECCA

2. Р. Щраус: „Der Rosenkavalier“

Виенска филхармония — 3 CD 1954 г.

DECCA

3. Моцарт: „Le nozze di Figaro“

Виенска филхармония — 3 CD 1955 г.

DECCA

4. Вебер: Der Freischütz

2 CDs 1955 Koch

Köln RSO

5. Бетовен: Fidelio

2 CDs 1956 Koch

Köln RSO

6. Бетовен: Симфония №6

Чешка филхармония 1955 г.

Моцарт: Симфония №40

Лондонска филхармония 1949 г.

Шуберт: Симфония №5

Северогерманско радио 1953 г.

Р. Щраус: „Till Eulenspiegel“

Северогерманско радио
и др. — 2 CD 1953 г.
IMG EMI

7. Верди: „Vespri siciliani“
1951 г. Urania

8. Бетовен: Симфония №9
Виенска филхармония 1952 г.
DECCA

9. Чайковски: Симфонии № 4, № 6
Парижка Косенватория 1953 г.
DECCA

10. Оркестрови леки пиеси 1930–1934 г.
Telefunken

11. Всички записи за DECCA
1949–1955 — 6 CDs
DECCA

КАРЛОС КЛАЙБЕР

1. Вебер: „Der Freischutz“
Шатскапеле, Дрезден — 2 CD 1973 г.
DGG

2. Бетовен: Симфонии №5 и №7
Виенска филхармония (и на SA CD) 1975–76 г.
DGG

3. Й. Штраус: „Die Fledermaus“
Баварски Държавен оркестър — 2 CD 1975 г.
DGG

4. Дворжак: Концерт за пиано и оркестър
Святослав Рихтер (пиано); Баварски Държавен оркестър 1976 г.

EMI

5. Верди: „La Traviata“
Баварски Държавен
оркестър — 2 CD 1977 г.
DGG

6. Шуберт: Трета и Недовършена симфонии
Виенска филхармония 1979 г.
DGG

7. Брамс: Симфония №4
Виенска филхармония 1981 г.
DGG

8. Вагнер: „Tristan und Isolde“
Щатскапеле, Дрезден — 4 CD 1982 г.
DGG

9. Бетовен: Симфония №4 & №6
Баварски Държавен оркестър 1982 г.
Orfeo

10. Й. Щраус: Новогодишни концерти
Виенска
филхармония — 3 CD 1989 и 1992 г.
SONY

КАРЛОС КЛАЙБЕР — ВИДЕО И DVD:

1. Й. Щраус: Увертюра към „Die Fledermaus“
черно-бял — репетиция, Щутгартско радио 1970 г.
Music Archive SDR

2. Верди: „Otello“
„Ла Скала“ 1976 г.
Bel Canto Society

3. Бизе: „Carmen“

Elena Obraszova, Plasido Domingo

ORF production, Dec. 9, 1978.

TDK

4. Бетовен: Симфонии №4 и №7

Концертгебау, Амстердам 1983 г.

Universal Music / Deutsche Grammophon

5. Й. Штраус: Новогодишен концерт

Виенска филхармония — 1989

Universal Music / Deutsche Grammophon

6. Й. Штраус: Новогодишен концерт

Виенска филхармония — 1992

Universal Music / Deutsche Grammophon

7. Брамс: Симфония № 2

Моцарт Симфония № 36 (Линц) — Виенска филхармония 1991

Universal Music / Deutsche Grammophon

8. Р. Штраус: „Der Rosenkavalier“

Баварски Държавен оркестър — Мюнхен, 1979 г.

Universal Music / Deutsche Grammophon

9. Р. Штраус: „Der Rosenkavalier“

Виенска опера (и на DVD) 1994 г.

Universal Music / Deutsche Grammophon

10. Бетовен: Coriolan-overture

Моцарт: Symphony No.33

Брамс: Symphony No.4

Concert with Bavarian State Orchestra, Live at Herkulessaal, Munich

21 October 1996

Universal Music / Deutsche Grammophon

[1] Разбира се, тук не се споменават множеството нелегални записи и на двамата диригенти.

Сайтът на Клайбер в Интернет е <http://thrsw.com>, където може да се намери и дискографията на бащата и сина, заедно с нелегалните им записи. ↑

ЛИТЕРАТУРА

ЕРИХ КЛАЙБЕР

1. John Russell, „A Memoir“, 1957, England.

Биографията има немско и аржентинско издание, чийто превод е използван и в настоящата книга.

2. C.Dillon, „Erich Kleiber — A discography“, 1990, Argentina
3. W.Reich, „Kleiber und Berg“, 1958, Germany.

Източник: <http://kleiber.hit.bg/>

Автор и съставител: Томислав Вичев

Редактор и коректор: Добринка Стоилкова

Второ преработено и допълнено издание

Книгата излиза с любезното съдействие на проф. Венета Вичева.

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на **Моята библиотека** и нейните всеотдайни помощници.



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.