



# МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

---

*Выпуск*

**VII**

*Учебное пособие  
для музыкальных училищ  
и общих курсов музыкальных вузов*



*Москва  
«Музыка»  
2000*

**ББК 85.313 (3)**

**М 91**

**Рецензенты:** Ю. В. Крейнина, Т. Н. Агафонникова, О. И. Безгубов,  
О. И. Грозмани, М. А. Кирпичникова

**Составители:** И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина, Б. С. Ионин

**Авторы:**

- С. И. Савенко — раздел «Музыкальная культура Италии»  
О. Б. Степанов — разделы: «Джакомо Пуччини», «Бенджамин Бриттен»  
Е. Н. Подгорная — в разделе «Бенджамин Бриттен»: «Военный реквием»  
Т. И. Егорова — раздел «Музыкальная культура Великобритании»  
Р. И. Кушнир-Барановская — раздел «Музыкальная культура США»  
И. А. Гивенталь — раздел «Музыкальная культура Чехии и Словакии»  
Л. Д. Щукина — раздел «Музыкальная культура Венгрии»  
Р. И. Кунецкая — разделы: «Музыкальная культура Болгарии», «Музыкальная культура Румынии»  
И. И. Никольская — разделы «Музыкальная культура Польши»  
Г. П. Сахарова — в разделе «Музыкальная культура Польши»: «Кароль Шимановский»

**Федеральная программа книгоиздания России**

М  $\frac{4905000000 - 106}{026(01) - 00}$  Без объявл.

ISBN 5-7140-0378-0 (Вып. 7)

ISBN 5-7140-0203-2

© Издательство «Музыка», 2000 г.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

---

В истории музыки XX столетия Италия занимает особое, весьма своеобразное место. Страна великих музыкальных традиций, родина оперы, завоевавшей в XIX веке почти весь мир, оказалась в 1900—1910-х годах в состоянии глубочайшего культурного кризиса.

Господствующим жанром в итальянской музыке рубежа веков продолжала оставаться опера, развивавшаяся в это время под знаком веризма<sup>1</sup>. Мелодраматический натурализм, характерный для многих веристских опер, постепенно изжил себя, превратившись в трафарет и штамп. Сама эстетика веризма воспринималась уже перед первой мировой войной как глубокий анахронизм.

Только одному композитору Италии удалось в это время сохранить оперу как жанр, непосредственно воздействующий на слушателя, не снижая его музыкальной ценности, — Джакомо Пуччини. Он не миновал веризма, но и не остановился на нем. В 90-е годы XIX века и первое десятилетие XX Пуччини развивал традиции национальной оперы по-новому, впитывая и осваивая веяния времени. Влияние его находок, его оперных принципов и стиля сказалось не сразу, но настолько определенно и властно, что не говорить об "этапе Пуччини" в опере оказывается уже невозможным.

Однако одностороннее культивирование оперы в итальянской музыке на грани веков затрудняло развитие

---

<sup>1</sup> О веризме см. раздел этой же главы, посвященный творчеству Дж. Пуччини, с. 10—13.

других музыкальных жанров, в частности инструментальных — симфонии, концерта, камерной музыки. Замечательные традиции итальянского виртуозного инструментализма, олицетворенного в именах Вивальди, Корелли, Паганини, оказались утраченными. Попытки создавать отечественную музыку вне оперы, предпринятые еще в конце XIX столетия, были малопродуктивными, ибо в их основе лежало эпигонское подражание музыке австро-немецкого романтизма. Настоятельной художественной потребностью в предвоенные годы стало активное осмысление отечественной традиции, которое могло бы стать опорой новых исканий.

Поворот к национальной музыке был частью более широких процессов в эволюции итальянского общества. Они наметились еще в конце 1900-х годов, но полностью определились после первой мировой войны. В это время крепнет идеология национализма, мечты о "великой Италии" — наследнице славы Древнего Рима — воспаляют умы многих интеллигентов и деятелей культуры. Именно в этом направлении эволюционировала группа футуристов во главе с Ф. Т. Маринетти. Если первый футуристический манифест 1909 года носил откровенно нигилистический характер, то следующее выступление, предпринятое в 1918 году, отстаивало необходимость создания национальной политической партии. В эту руководимую Маринетти партию вошли писатель и драматург Г. д'Аннунцио, композиторы Л. Руссоло, Фр. Балилла-Прателла, позднее П. Масканьи и знаменитый певец Б. Джильи. Ее членом стал также Б. Муссолини, через четыре года пришедший к власти в результате фашистского путча. Перерождение футуризма в фашизм было закономерным следствием националистических устремлений деятелей культуры и искусства.

Оживлению националистических настроений способствовала в это время и деятельность Ватикана. Католицизм, традиционно очень влиятельный в Италии, еще в начале столетия заметно активизировался, в том числе и в художественной сфере. Так, булла папы Пия X (1903), посвященная обновлению церковной музыки, призывала к своеобразному синтезу старинного и совре-

менного: возрождение григорианского хораля предполагалось сочетать с новаторством любого направления. Интерес к духовным жанрам, устойчивый у многих итальянских композиторов, во многом связан именно с попытками их обновления и, соответственно, с укреплением национального начала в культовой музыке.

Союз фашизма и католицизма под эгидой лозунга "великой Италии" был закреплен конкордатом (соглашением) Муссолини и Ватикана, подписанным в 1929 году. В 30-е годы взаимодействие католической церкви и фашистского режима становится все более тесным.

Процесс национального возрождения был, однако, гораздо шире: фашистская идеология охватывала лишь его крайние, агрессивные формы. Многие деятели культуры, стремясь к укреплению отечественных традиций, в то же время не желали иметь с фашизмом ничего общего. Их интерес к прошлому итальянского искусства, к классическому наследию опирался на совершенно иную почву. Если фашистское отстаивание националистического направления вело к изоляции итальянского искусства, к провинциализму, то противостоявшие фашизму художники стремились к общечеловеческим идеалам, к укреплению гуманизма и свободы мысли. Проблемы мастерства были для них ключевыми, так как совершенство художественного материала понималось как самоудовлетворяющая ценность.

Борьба против фашистской идеологии приобрела и более активные, открыто публицистические формы. В 1921 году была образована Итальянская коммунистическая партия, с 1924 года начала выходить газета "Унита", отстаивавшая прогрессивное демократическое искусство. Видными деятелями ИКП, выступавшими в печати, были А. Грамши и П. Тольятти.

После фашистского путча в сентябре 1922 года обстановка в Италии резко изменилась. Муссолини стремился привлечь на свою сторону интеллигенцию, провозглашая лозунги новой культуры и нового искусства. В 1925 году вышел в свет "Манифест фашистской интеллигенции". Однако сразу же возникла антифашистская оппозиция, от имени которой видный публицист

Б. Кроче опубликовал "Контрманифест". В нем утверждалась необходимость разделения политики и искусства: творчество развивается по своим собственным законам, далеким от задач повседневной жизни. Эта идейная платформа стала основой для многих деятелей искусства Италии, которые в двадцатилетие фашистского правления предпочли путь своеобразной изоляции, "внутренней эмиграции".

Новые стилистические тенденции в итальянской музыке наметились еще до первой мировой войны. Наиболее активными в творческом отношении оказались четыре композитора одного поколения: Отторино Респиги (1879—1936), Ильдебрандо Пиццетти (1880—1968), Джан Франческо Малипьеро (1882—1973) и Альфредо Казелла (1883—1947). Все четверо занимали резко отрицательную позицию по отношению к веризму и академической рутине. Обновление итальянской музыки виделось им в усвоении новаторского опыта Г. Малера, Р. Штрауса, К. Дебюсси, позднее — И. Стравинского. Этот опыт было необходимо соединить с национальной традицией прошлых веков — григорианским хоралом, светскими жанрами эпохи Возрождения, оперой и концертом XVII—XVIII столетий. Так постепенно на итальянской почве формируется неоклассицизм, значение которого особенно возрастает в середине 20-х — 30-е годы. Примечательно, что композиторские поиски опираются на твердый фундамент научных исследований. В эти годы появляется ряд трудов, посвященных фольклору отдельных областей Италии, предпринимаются фундаментальные публикации памятников духовной музыки, светских произведений XV—XVIII веков. В этой работе композиторы принимают самое активное участие. Пиццетти издает произведения ряда ренессансных композиторов начиная с Джезуальдо; под редакцией Малипьеро выходят шестнадцатитомное собрание сочинений Монтеверди, сочинения Вивальди, Тартини. Кроме того, в своем творчестве Респиги, Малипьеро и Казелла большое внимание уделяют обработкам и переложениям классических произведений Баха, Скарлатти, Тартини, Монтеверди, Вивальди и других композиторов прошлого. Не-

которые из них, как, например, дивертисмент "Скарлаттиана" Казеллы или Чакона Баха в переложении для оркестра Респиги, стали репертуарными, способствуя усилению интереса к старой музыкальной культуре.

Общность устремлений четырех композиторов не исключала стилистических различий. Наибольшую популярность снискал *Респиги*. Блестящий мастер оркестрового письма, он создал своеобразный вариант итальянского импрессионизма, в большей мере опирающегося на классическую традицию, чем французский оригинал. Самое знаменитое произведение Респиги — симфоническая трилогия: "Фонтаны Рима", "Пинии Рима" и "Римские празднества", воспевающая Вечный город. Респиги работал и в других жанрах, в том числе сценических, в жанре концерта.

Творчество *Пиццетти* в сильнейшей степени обращено к староитальянской классической традиции. При этом, в отличие от Респиги или Казеллы, ему остались чужды влияния импрессионизма или Стравинского. Неоклассицизм Пиццетти глубоко национален, его интересовали старинные жанры мадригала, мистерии, основой его музыкального языка стал григорианский хорал. Преимущественное внимание Пиццетти уделял опере, трактуя ее "антиверистски", как бы возвращая к истокам, образцам XVII—XVIII столетий. В его музыке главенствует мелодика, строгая, аскетичная, далекая от оперных штампов веристской традиции.

Иной вариант неоклассицизма — в творчестве *Малипьеро*. Его личность отмечена тонким интеллектуализмом; редкостная широта культурного кругозора проявилась в его многообразной деятельности, не только композиторской, но и музыковедческой. Малипьеро отличали высокий литературный вкус, поэтическая одаренность, заметная в либретто его опер, написанных им самим. Дружеские отношения связывали композитора с Луиджи Пиранделло, виднейшим итальянским писателем и драматургом, родственным Малипьеро направленностью своего творчества. Как и Респиги, Малипьеро близко соприкоснулся с французской и немецкой музыкой, и в его творчестве ощущается некоторое родство с

экспрессионизмом. Однако в основном его стиль опирается на жанры и формы староитальянской музыки: Малипьеро воссоздает тип ранней симфонии, инструментальных ансамблей разнообразного состава. Значительно его наследие в области музыкального театра, а также литургических жанров.

Самым активным и разносторонним в своей творческой деятельности был, пожалуй, *Казелла*. Композитор, дирижер, пианист, музыковед, публицист, Казелла оставил глубокий след в музыкальной жизни не только Италии, но и Европы (несколько раз Казелла посетил Россию, последний раз в 1935 году). Его стилистическая эволюция была весьма активной, от позднеромантических и импрессионистских влияний Казелла пришел к сурово-энергичному, обобщенному неоклассическому стилю, во многом близкому Стравинскому. Творчество Стравинского привлекало Казеллу своим универсализмом: в отличие от Респиги и Пиццетти, он стремился не столько к чистоте национального, сколько к созданию на итальянской основе общеевропейского стиля. Это привело к идейным разногласиям с Респиги, подписавшим в 1932 году "Манифест", направленный на укрепление романтического варианта итальянской традиции, против свободного, "космополитического" обращения с ней.

В центре интересов Казеллы находились жанры инструментальной музыки. Это также отличает его от Малипьеро или Пиццетти; в его творчестве не нашли развития и жанры культовой музыки. Композиторские устремления Казеллы всегда отличала подчеркнута светская направленность, в его музыке главенствуют мужественный оптимизм, энергия и ясность тона.

\*

Экспансия фашистского режима в 30—40-е годы привела к постепенным, но глубоким изменениям в духовной жизни итальянского общества. Гражданская война в Испании, начало второй мировой войны заставили деятелей культуры более ясно определить свою социальную позицию. Все слышнее становится голос нового

поколения, активно заявившего о себе; на смену "вечным темам" Пиранделло приходит гражданственность Э. Витторини, Ч. Павезе, А. Моравиа. Демократический подъем движения Сопротивления в годы войны продолжает действовать и позднее, в конце 40-х — 50-е годы, когда в литературе и особенно в кино расцветает великий итальянский неореализм.

Те же тенденции усиления общественной активности заметны и в музыке, хотя здесь они, в силу специфики этого вида искусства, проявляются не столь открыто. Самые яркие представители нового поколения — *Гофредо Петрасси* (р. 1904) и *Луиджи Даллапиккола* (1904—1975) — сочетают в своем творчестве неоклассические устремления, унаследованные от учителей, и интерес к нововенской школе, прежде всего к творчеству Берга. В музыке нововенцев, находившейся в Германии под запретом, молодые итальянские композиторы видели путь к обновлению и освежению музыкального языка. Впоследствии эта традиция была унаследована послевоенным поколением, обратившимся к сериальной технике, — Луиджи Ноно, Лючано Берио, Риккардо Малипьеро.

Хотя режим Муссолини по сравнению с гитлеровским значительно терпимее относился к искусству — в Италии не применялись репрессивные меры вроде изгнания со службы или запрета творческой деятельности, — активность молодых композиторов в большинстве случаев резко недоброжелательно встречалась официальной критикой. Так, опера Даллапикколы — "Ночной полет" по повести А. де Сент-Экзюпери была осуждена в печати, его же "Тюремные песни" запрещены после первого исполнения и вновь прозвучали лишь после освобождения от фашизма.

Стиль Даллапикколы развивает традиционный для итальянской музыки культ мелодической интонации и связанного с ней открытого, прямого эмоционального высказывания. В произведениях Даллапикколы конца 30-х — 40-х годов утверждается тема духовной свободы, протест против насилия и угнетения приобретает активный характер. Не случаен интерес композитора к инто-

нированию слова, к синтетическим жанрам ("Тюремные песни" на тексты Марии Стюарт, Боэция и Савонаролы, опера "Узник").

Творческая деятельность Даллапикколы и композиторов его поколения значительно обогатила итальянскую музыкальную культуру. Обращение к актуальным проблемам современности способствовало расширению образного диапазона, демократизации стиля. Опыт 30—40-х годов оказал большое воздействие на дальнейшую эволюцию итальянской музыки.

## ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ

1858—1924

Последняя четверть XIX века внесла в общественную и политическую жизнь Италии глубокие изменения. Многолетняя борьба за национальную независимость и единство завершилась в 1870 году объединением страны. Сбросив путы феодальной раздробленности, Италия стремительно двинулась по пути интенсивного капиталистического развития.

Изменившаяся общественная обстановка, естественно, повлияла и на область художественной культуры, в которой произошли очень значительные сдвиги.

Героико-романтическое искусство периода Рисорджименто, его патриотическая направленность, страстная приподнятость тона уже не находили опоры в итальянской действительности 80—90-х годов. Показательно с этой точки зрения падение интереса к популярному в середине века жанру исторического романа. Появившийся в 1874 году "Спартак" Р. Джованьоли оказался, в сущности, последним произведением, связанным с эстетикой уходящей эпохи. Дж. Верди — "маэстро итальянской революции" — после "Аиды" (1871) в течение полутора десятилетий не пишет новых опер.

Художники более молодого поколения стремятся приблизить искусство к жизни, к проблемам современности. Романтические "исключительные личности" уступают место простым крестьянам или обитателям бед-

ных городских кварталов. Их судьбы и жизненные драмы, развивающиеся на "обыденном" фоне, приковывают внимание деятелей нового художественного направления, которое получило название "веризм" (от итальянского *vero* — правдивый).

Веризм сложился в конце 70-х — начале 80-х годов прежде всего как литературное течение, противопоставившее себя романтизму. Его эстетическая платформа, реалистическая в своей основе, испытывала значительное воздействие натурализма и, в частности, художественных принципов Э. Золя, пользовавшегося у многих итальянских литераторов непререкаемым авторитетом. Крупнейшие писатели-веристы Джованни Верга, Луиджи Капуана, Доменико Чамполи, Матильда Серао призывали к изображению жизни "как она есть", не отделяя героев от окружающей среды и социальных условий.

Натуралистические черты искусства веристов обусловили внутреннюю противоречивость этого направления. Его положительные стороны: демократизм, стремление к правде, сочувствие жертвам социальной несправедливости — не могут заслонить известной ограниченности идейного горизонта, неспособности подняться до широкого охвата явлений, отсутствия подлинно глубоких обобщений.

Веризм сыграл важную роль в художественной культуре Италии. К нему восходит многое в творчестве итальянских писателей-реалистов XX века. Кроме того, он стал почвой, с которой оказался связан едва ли не последний яркий расцвет итальянской оперы.

На оперную сцену веризм пришел в 1890 году, когда в Риме была поставлена "Сельская честь" П. Масканьи. Через два года в Милане состоялась премьера "Паяцев" Р. Леонкавалло, а еще через год в Турине — "Манон Леско" Пуччини.

Новое направление быстро завоевало симпатии слушателей. Публика устала от условности и выспренности романтических опер с их сюжетной загроможденностью и пышной зрелищностью. Веристская опера, вслед за веристской литературой, предлагала взамен нарочито прозаическую обстановку, в которой разворачивались

простые "случаи из жизни". Такое "снижение" сюжетов отнюдь не вело к будничности чувств и ситуаций. Наоборот, в первых веристских операх композиторы дали образцы лаконичных, стремительно развивающихся драм, основанных на остром, трагически развивающемся конфликте. В центре внимания авторов — переживания героев: любовь, ревность, жажда мщения, воплощенные в музыке ярко, хотя иногда с некоторым эмоциональным "пережимом".

Истоки веристского стиля довольно разнообразны. Прежде всего он прочно связан с творчеством Верди. Заметны также отдельные соприкосновения с французской оперой (особенно Бизе) и принципами Вагнера, о чем свидетельствуют тенденция к сквозному развитию, возросшая роль оркестра и широкое использование лейтмотивов.

Оперный веризм не был изолированным явлением. Тенденции, которые привели к его возникновению в Италии, можно обнаружить в других формах в оперной культуре разных стран Европы. Во Франции в конце XIX века своеобразная разновидность веризма — оперы А. Брюно на сюжеты Э. Золя. Параллели итальянскому веризму были и в Германии ("Долина" Э. д'Альбера) и в известной мере в Чехии ("Ее падчерица" Л. Яначека).

В искусстве России близких аналогий нет<sup>2</sup>. Тем не менее, обращаясь к оперной эстетике Чайковского, нельзя не заметить, что его неприятие громоздких сюжетов, "царей, цариц, народных бунтов, битв, маршей...", его поиски "интимной, но сильной драмы" созвучны идеям веристского театра. В одном из писем (к В. Л. Давыдову), высказываясь по поводу либретто для оперы "Наль и Дамайанти", композитор заметил: «Слишком далеко от жизни. Мне нужен сюжет вроде „Сельской чести“».

"Сельская честь" П. Маскани, написанная по одноименной пьесе Дж. Верга, переделанной из его же рассказа, — не только первый, но и чрезвычайно типичный образец веристской оперы. Автор дал ей подзаголо-

---

<sup>2</sup> Может быть, отчасти "Алеко" С. Рахманинова (1892).

нок "мелодрама", подчеркнув этим не жанровую природу произведения<sup>3</sup>, а скорее характер сюжета, эмоциональный тонус и основную эстетическую задачу — вызвать сочувствие к страданиям героев. Жестокая драма обманутой любви, ревности и мести показана предельно концентрированно. Единственный акт оперы трудно рассматривать как привычную последовательность традиционных фаз действия: экспозиции, завязки и т. д. Весь он воспринимается словно большая, поданная крупным планом кульминация, которой предшествует короткий предыкт-разбег и за которой почти сразу же следует трагическая развязка.

Подобная сжатость не оставляет места для выяснения предыдущих этапов развития конфликта. В результате за пределами оперы остается не только мотивировка поступков героев, но в каком-то смысле и... сами герои. Они интересуют авторов не столько как личности, сколько как носители эмоций, соответствующих определенным "амплуа" — обманутой девушки, ревнивого мужа, счастливого соперника или соперницы и т. д. Таким образом, в веристских операх происходит, с одной стороны, типизация эмоций и ситуаций, а с другой — их абстрагирование от конкретного образа и характера. Это оказывает огромное воздействие на музыку. И если сюжетная, сценарная драматургия веристских опер восходит к принципам старинного народного театра, то их музыкальная драматургия тесно соприкасается с теорией аффектов. Музыка не стремится создать индивидуальный портрет, раскрыть характер героя, а передает "обобщенное" чувство в обобщенной форме. Между прочим, именно в этом проявляется непоследовательность эстетики веризма. Стремление к реальной жизненной правде вступает в противоречие с типизированностью образов, ситуаций и эмоций.

---

<sup>3</sup> Как известно, мелодрама в жанровом отношении представляет собой род музыкально-драматического произведения, в котором декламация актеров драматического театра соединяется с инструментальной музыкой.

## ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Пуччини — крупнейший после Верди оперный композитор Италии. Его творчество завершает классический период в истории итальянской оперы и вместе с тем принадлежит уже новому времени. Непосредственно продолжая и развивая традиции позднего Верди, Пуччини чутко прислушивается к современным веяниям и тенденциям в искусстве. Заметное влияние на композитора оказала эстетика веризма и прежде всего ее прогрессивные стороны: стремление к правде, интерес к жизни простых людей, глубокое сочувствие жертвам социальной несправедливости. Вместе с тем Пуччини преодолевает натуралистическую ограниченность веристской эстетики. Его гуманизм шире и последовательнее, он поднимается над конкретным "частным случаем из жизни" и достигает обобщающей силы подлинно реалистического искусства.

Творчество Пуччини демократично и по тематике, и по своей обращенности к самой широкой аудитории. "Я пишу для людей всех рас", — заметил композитор в одном из писем. Однако доступность его музыки не имеет ничего общего с упрощенностью. Легкость восприятия рождается в результате точной, безошибочной драматургической направленности любого комплекса выразительных средств на достижение требуемого эффекта (в этом Пуччини близок Чайковскому).

Стиль Пуччини — вполне индивидуальный — сложился на широкой основе. Композитор свободно и с большим мастерством использует новейшие достижения позднеромантической и импрессионистской гармонии и оркестровки. Но главное богатство его музыки — мелодия. В ней раньше и полнее всего раскрылось лирико-драматическое дарование Пуччини и выявилась национальная природа его творчества. Неотразимая притягательная сила пуччиниевских мелодий — в их эмоциональной экспрессии, рельефности, в гибком сочетании пластической широкой ариозности в стиле *bel canto* с элементами городской бытовой песенности и выразительной декламацией. Верди имел все основания назвать

автора "Богемы" "хранителем печати итальянской мелодии". С его искусством тесно связана артистическая судьба многих прославленных певцов — Э. Карузо, Б. Джильи, М. Баттистини, Т. Руффы, позднее — М. Каллас, П. Доминго, Л. Паваротти и других. Творчество Пуччини оказало ощутимое и продолжительное влияние на оперу XX века. Его можно обнаружить в "Воццеке" А. Берга и "Порги и Бесс" Дж. Гершвина, в операх С. Барбера, Дж. Менотти, Б. Бриттена и даже С. Прокофьева. Лучшие произведения итальянского мастера давно вошли в фонд мировой оперной классики. Они полностью сохранили до наших дней силу воздействия и огромную заслуженную популярность.

**Детство и отрочество.** Джакомо Пуччини родился в городе Лукка на севере Италии. Будущий композитор стал представителем уже пятого поколения профессиональных музыкантов в этой богатой традициями семье. Дед его был учеником Паизиелло и автором нескольких опер. Отец учился у Меркаданте и Доницетти, также написал две оперы; кроме того, он был дирижером, органистом и педагогом, основавшим в Лукке музыкальную школу. Когда он умер, вдова с шестью детьми оказалась в очень трудном положении. Джакомо пришлось с десяти лет зарабатывать деньги игрой на органе в городских церквах, затем в соборе Сан-Мартино. Четырнадцать лет он поступает в луккский Музыкальный институт имени Паччини. Молодой музыкант изучает основы гармонии и инструментовки, знакомится с партитурами опер Верди, пишет первые свои сочинения — духовные хоры, органные пьесы, прелюдию для оркестра. Чтобы услышать "Аиду" в театре, Пуччини пешком отправляется в Пизу. "Аида" произвела на него неизгладимое впечатление. Он решает стать оперным композитором, но при этом ясно осознает недостаточность своей профессиональной подготовки.

После окончания Института имени Паччини Джакомо удаётся благодаря хлопотам матери получить стипендию и денежную субсидию для продолжения музыкального образования. Он покидает Лукку и отправляется в Милан — "Столицу севера Италии", крупнейший

культурный и музыкальный центр страны. Начинается новая глава его жизни.

Блестяще сдав вступительные экзамены в Миланскую консерваторию, Пуччини становится учеником композитора А. Понкьелли (автора известной и популярной в свое время оперы "Джоконда") и теоретика А. Баццини. Он усердно посещает театр "Ла Скала", эту прославленную "оперную академию", приобретает новых друзей, среди которых талантливый Пьетро Маскани, его соученик по консерватории.

За три года, проведенные Пуччини в консерватории, им был написан ряд преимущественно инструментальных сочинений: квартет, оркестровое Adagietto и симфоническое каприччио (дипломная работа), заслужившее сочувственные отзывы в печати.

Окончив в 1883 году консерваторию, молодой композитор по совету Понкьелли принял участие в конкурсе на одноактную оперу, объявленном миланским музыкальным издателем Э. Санцоньо. Либреттист Ф. Фонтана заимствовал сюжет из старинной легенды об обманутой девушке, за гибель которой мстят ее неверному возлюбленному духи виллисы. Драматургически слабое, отягощенное романтическими штампами либретто не могло стать основой полноценного произведения. "Виллисы" были отклонены жюри. Но попытка Пуччини все же не пропала даром. Опера была поставлена в трех театрах, в том числе в миланском "Ла Скала". Премьера, прошедшая с неожиданно шумным успехом (финал первой картины бисировался три раза), принесла автору известность и, как он писал матери, "первую 1000 лир". За эту сумму оперу купил крупнейший миланский музыкальный издатель Джулио Рикорди, ставший впоследствии другом композитора.

Но успех "Виллис" был кратковременным, и вскоре Пуччини снова столкнулся с нуждой, несмотря на то что Рикорди предоставил ему ежемесячную субсидию для работы над следующей оперой. Вторая опера, "Эдгар" (по драматической поэме А. Мюссе "Чаша и уста"), появившаяся через четыре года, также не стала крупным творческим достижением композитора. Сюжет из рыцар-

ских времен со сгущенно-романтическими эмоциями, мысленное и запутанное либретто Ф. Фонтаны не отвечали запросам нового времени. И хотя Пуччини удалось создать ряд мелодически привлекательных арий, лирических сцен и хоровых эпизодов<sup>4</sup>, премьера "Эдгара" прошла без заметного успеха. Позднее и сам автор весьма критически оценил эту свою работу: «Я всегда считал „Эдгара“ „подогретым супом“; нужен сюжет, который бы трепетал, который бы убеждал, а не этот вздор».

**На пути к оперному реализму.** Таким "трепещущим" сюжетом для Пуччини стала "История кавалера де Грие и Манон Леско" аббата Прево. Композитора не смутила популярность оперы Массне на этот же сюжет. Он с увлечением принялся за сочинение своей "Манон". Теперь он сам активно руководил работой группы либреттистов, среди которых были опытные драматурги Л. Иллика и Дж. Джакоза, ставшие впоследствии постоянными сотрудниками Пуччини.

"Манон Леско" — значительная веха на творческом пути композитора. Здесь впервые раскрылось его замечательное театральное чутье и выявились важнейшие принципы оперной драматургии. Стремясь к живости и естественности действия, Пуччини отказывается от развернутых многочастных арий и других крупных оперных форм. Он свободно чередует и "комбинирует" небольшие ариозо, диалоги, дуэты, хоровые эпизоды, создавая сквозные, непринужденно развивающиеся сцены. Его вокальный стиль приобретает особую гибкость переходов от речитатива к широкой кантилене, образуя своего рода мелодические "сгущения и разрежения".

Такой же внутренней подвижностью отличается и симфоническая ткань оперы, на которую ложится большая драматургическая нагрузка. Оркестр живо реагирует на обстановку и характер действия, на меняющиеся сценические ситуации, объединяет произведение сквозным развитием важнейших лейттем. Нередко оркестр укрупняет вокальную мелодию октавными удвоениями струн-

---

<sup>4</sup> Один из них — Реквием — спустя 35 лет прозвучал на похоронах композитора.

ной группы, выходя на первый план в моменты ярких эмоциональных обобщений.

Премьера "Манон" (1 февраля 1893) в Туринском театре стала подлинным триумфом Пуччини. Она принесла ему славу и ознаменовала решительный поворот композитора в сторону оперного реализма.

**Три шедевра.** "Манон" еще не была поставлена, а ее автор уже искал новый сюжет. Вскоре его вниманием всецело завладел роман французского писателя А. Мюрге "Сцены из жизни богемы". Выбор был сделан несмотря на то, что у Пуччини неожиданно оказался конкурент в лице Р. Леонкавалло, также избравшего этот сюжет для своей оперы. Автор "Паяцев" надеялся, что Пуччини уступит, но тот остался тверд, и бывшие друзья навсегда поссорились.

В 1896 году на сцене Королевского театра в Турине состоялась премьера "Богемы" под управлением А. Тосканини. Публика приняла оперу тепло, но без той восторженности, которая сопутствовала первому представлению "Манон Леско". Многих насторожила нарочитая "неоперность" сюжета, будничная повседневность обстановки действия, полное отсутствие сценических эффектов и, главное, новаторство драматургии. Отклики на премьеру были разноречивы. Однако последующие представления в Италии, победное шествие оперы по крупнейшим театрам мира и сенсационный успех "Богемы" в Париже доказали полную правоту автора. "Богема" стала одной из вершин оперного творчества Пуччини.

Главные действующие лица "Богемы" — четверо друзей, обитателей парижской мансарды: поэт Рудольф, художник Марсель, музыкант Шонар и философ Колен. Жизнь их течет как будто бы буднично, в повседневных заботах. Но друзья не унывают, они сочиняют стихи, пишут картины, веселятся даже тогда, когда нечем заплатить хозяину мансарды или протопить печь. Случайная встреча Рудольфа с соседкой, девушкой-работницей Мими и вспыхнувшая любовь окрашивают жизнь молодых людей в новые, светло-поэтические тона. Друзья собираются вместе. В Латинском квартале, смешиваясь с

праздничной толпой, они празднуют Рождество. Здесь Марсель встречает Мюзетту, которая недавно оставила его ради богатого любовника-старика. Девушка вновь возвращается к своему возлюбленному. Счастье Рудольфа и Мими длится недолго. Мими больна, у нее — чахотка. Любящие должны расстаться. Спустя несколько месяцев друзья вновь встречаются в той же мансарде. Мими совсем задохнулась, поднимаясь по лестнице. Каждый по-своему пытается помочь больной девушке. Колен отдает свой единственный плащ, Мюзетта — серьги (чтобы их продать). Рудольф и Мими вспоминают свою первую встречу. Силы больной угасают, она умирает.

Необычный для оперы того времени сюжет позволил Пуччини в "Богеме" существенно обновить драматургию и стиль. Бытовая разговорная речь действующих лиц передана короткими речитативными фразами, которые поддержаны оркестровыми темами нередко изобразительного характера. Но в лирических сценах, особенно в кульминациях, вступает в свои права широкая, наполненная горячим чувством и экспрессией мелодия. Удивительное смешение обыденного и возвышенного, прозы жизни и поэзии чувств придают совершенно особое качество оперному стилю Пуччини. Действие "Богемы" развивается естественно и непринужденно. Ариозо и ансамбли, как правило, лаконичны, не создают длительных остановок и органично вливаются в процесс музыкально-сценического развития. В музыке оперы сплавлены разнородные стилевые черты: элементы *bel canto*, драматический речитатив староитальянской традиции и *raglando* поздней французской лирической оперы; интонации городской песни Италии и эстрадные или опереточные куплеты (знаменитый Вальс Мюзетты во II действии); лейтмотивная техника, восходящая к Вагнеру, и импрессионистская палитра гармонических и тембровых красок. Такая множественность истоков отнюдь не ведет к эклектизму. Напротив, именно в "Богеме" Пуччини достигает полной творческой зрелости и на широкой основе утверждает свой собственный, вполне индивидуальный стиль.

В конце 80-х годов композитор заинтересовался драмой французского писателя В. Сарду "Тоска". «Именно в „Тоске“ я вижу оперу для себя», — писал Пуччини Дж. Рикорди<sup>5</sup>. Но тогда этот замысел был отодвинут "Манон Леско". Вновь, и на этот раз окончательно, решение писать "Тоску" было принято после того, как композитор во Флоренции увидел пьесу еще раз — с Саррой Бернар в главной роли.

Опера была закончена в 1899 году и в 1900 поставлена на сцене театра "Ла Скала" с огромным успехом.

Действие "Тоски" происходит в Риме, в 1800 году, во время разгула террора, последовавшего за падением Римской республики. Художник Марио Каварадосси помогает укрыться от преследования бежавшему из тюрьмы бывшему консулу республики Анжелотти, но сам попадает в руки полиции. На допросах Каварадосси не открывает, где укрылся беглец. Начальник полиции Скарпья в присутствии возлюбленной художника — Тоски подвергает его пыткам с целью вырвать признание. Тоска не выдерживает и выдает Анжелотти. Каварадосси ждет казнь. Желая овладеть Тоской, Скарпья предлагает ей взамен свободу возлюбленного: его расстреляют лишь "для вида", холостыми патронами. Притворившись, что она согласна, Тоска закалывает приблизившегося к ней Скарпью. Но его обещание оказывается обманом. Когда после выстрела палачей Тоска подбегает к упавшему Каварадосси, то видит, что он убит. В отчаянии она бросается с парапета тюремной башни на камни мостовой.

Сгущенно экспрессивный сюжет "Тоски", сочетающий лирическую драму с героико-революционной тираноборческой идеей в духе романтических опер Верди, позволил Пуччини и его постоянным сотрудникам Иллике и Джакозе создать ярко театральный эффектный спектакль со стремительным развитием действия, бурными страстями и острыми ситуациями. Напряженная конфликтность, отличающая "Тоску" от предшествующих (как, впрочем, и от последующих) опер, оказывает прямое воздействие на ее музыкальную драматургию.

---

<sup>5</sup> Письмо от 7 мая 1869 г.// Пуччини Дж. Письма. Л., 1971.

Если в "Манон", "Богеме", "Мадам Баттерфлай" сущность коллизий, приводящих к горестному концу, сводится к формуле "такова жизнь", то в "Тоске" событиями управляет мрачная сила деспотизма и жестокости, олицетворенная зловещей фигурой Скарпьи. Поэтому и его характеристика: последовательность мажорных трезвучий, опирающаяся на своеобразный "увеличенный трихорд" В — Аs — Е, становится одной из важнейших лейттем, вернее, лейтгармоний оперы.

Образы главных героев — Тоски и Каварадосси — показаны крупным планом и даны в развитии, но преимущественно в сфере лирики. Чрезвычайно характерно для Пуччини постепенное сгущение эмоциональной окраски от светлых сцен I действия (арии Каварадосси и Тоски, любовный дуэт) к драматизированным напряженно-экспрессивным кульминациям (ария Тоски во II акте, знаменитая ария Каварадосси в III акте — яркий образец веристских тенденций в музыке Пуччини).

Важнейшую роль в драматургии "Тоски" играют контрастные сопоставления. Например, трагическим событиям финала предшествует поэтичная, импрессионистски тонкая музыкальная картина звездной ночи, пред-рассветной тишины.

Широко использует Пуччини прием многоплановой драматургии на основе единовременного контраста. Так, в конце I действия Скарпья предается мечтам о Тоске во время торжественной службы в соборе и встречи кардинала. В начале II действия он допрашивает Каварадосси под звуки праздничной кантаты, доносящиеся из дворцовой залы. Острейшая драматическая ситуация возникает в сцене допроса Тоски и одновременных пыток Каварадосси. Она отчасти напоминает сцену суда жрецов над Радамесом в IV действии "Аиды" Верди.

"Тоска" внесла в оперный стиль Пуччини новые драматургические приемы и обогатила музыкальный язык композитора, особенно в области гармонии и оркестровки.

Едва закончив "Тоску", Пуччини по обыкновению начинает интенсивные поиски материала для новой оперы. В письмах к Иллике он обсуждает темы, сюжеты,

произведения, подчас неожиданные и взаимоисключающие друг друга: "Записки из Мертвого дома" Достоевского и "Тартарен из Тараскона" Доде, "Пеллеас и Мелизанда" Метерлинка и "Трактирщица" Гольдони, "Проступок аббата Муре" Золя и сценарий Иллики "Сибирь". "Подумай о чем-нибудь необычном, новом", — просит он либреттиста. Но, отклонив множество предложений, композитор — как это чаще всего и бывало — сам находит нужный сюжет.

Во время одной из зарубежных поездок (участившихся в связи с постановками его опер в разных странах) Пуччини познакомился в 1900 году в Лондоне с пьесой американского драматурга Д. Беласко "Гейша", написанной по новелле Дж. Л. Лонга "Мадам Баттерфлай".

Судьба героини взволновала композитора, и он, как всегда торопя либреттистов (Иллика и Джакоза), принимается за сочинение новой оперы.

"Мадам Баттерфлай", законченная в 1903 году, завершила наиболее плодотворный период творчества Пуччини, когда были созданы произведения, принесшие ему мировую славу.

**Годы кризиса.** Как обычно, начались напряженные поиски сюжета для следующей оперы, на сей раз растянувшиеся на несколько лет. Пуччини опасался самоповторения. "Мечтаю о чем-то великом, новом, волнующем и никогда не виданном"<sup>6</sup>. "Необычный" сюжет довольно неожиданно был найден в США, куда Пуччини поехал в 1907 году на премьеру "Мадам Баттерфлай" в театре "Метрополитен-опера". Там он познакомился с драмой Д. Беласко "Девушка с Золотого Запада". Композитора увлекли в ней своеобразная экзотика жизни и быта калифорнийских золотоискателей, сильные страсти, острота сценических ситуаций, гуманистическая идея всепобеждающей любви. Пуччини подчеркнул своеобразие национального колорита, введя в оперу интонации и ритмы бытовой американской музыки. Премьера "Девушки с Запада", состоявшаяся в Нью-Йорке в

---

<sup>6</sup> Пуччини Дж. Письма. С. 183.

1910 году под управлением Тосканини, вылилась в подлинно американскую сенсацию. Тем не менее опера выдержала лишь девять представлений.

В творчестве Пуччини наступил довольно продолжительный кризис, обусловленный разными причинами. Умерли его ближайшие соратники — Дж. Джакоза, Дж. Рикорди. Сыграла свою роль и начавшаяся в 1914 году мировая война, в которой приняла участие и Италия. С другой стороны, в европейской музыке и эстетике первой четверти XX века явственно обозначились новые тенденции. Пуччини необходимо было не только осознать свое отношение к ним, но и определить собственную творческую позицию. После длительных, но безрезультатных поисков оперного сюжета композитор решил обратиться к новому для него жанру оперетты, которая в процессе работы превратилась в комическую оперу "Ласточка"<sup>7</sup>. "Ласточка" осталась для Пуччини лишь преходящим эпизодом. Но она помогла композитору выйти из кризиса к новому интенсивному творческому подъему.

В 1918 году Пуччини реализует свой давний замысел, завершая работу над "Триптихом", состоявшим из трех контрастирующих друг другу одноактных опер. Первая из них — "Плащ" (либретто Дж. Адами по пьесе французского драматурга Д. Гольда "Широкий плащ") — была закончена еще в 1916 году. Лежащая в ее основе драма любви и ревности с кровавой развязкой, разыгрываемая в среде рабочих парижского предместья, предопределила остроэкспрессивный, в целом веристский облик оперы.

Вторая опера — "Сестра Анжелика" (либретто Дж. Форцано) — лирический центр "Триптиха", подобно медленной части цикла. В ней почти нет сценического движения. Отсутствуют мужские роли. Действие ограничено монастырем, в котором укрылась главная героиня. Мысли ее далеко — там, где воспитывается ее неза-

---

<sup>7</sup> Под Ласточкой подразумевалась главная героиня — парижанка Магда, любовница пожилого банкира. Стремясь к настоящей чистой любви, она уходит от него к бедняку Роже. Но, поняв вскоре, что не создана для "рая в шалаше", возвращается к прежней жизни.

конный сын. Приехавшая в монастырь тетка Анжелики сообщает ей о смерти мальчика. Стремясь соединиться с ним, Анжелика отравляется соком ядовитых цветов. В предсмертных галлюцинациях ей является видение Мадонны. Религиозные мотивы в сюжете оказали воздействие и на музыку оперы. Молитвенные песнопения, хорал как тематическая основа ряда эпизодов, звучание хора, органа, колоколов создают настроение возвышенной отрешенности, оттеняющее теплоту и человечность центрального образа.

Заключительная и несомненно лучшая часть "Триптиха" — комическая опера "Джанни Скикки" (1917—1918). Истоком ее сюжета послужили всего несколько строк из "Божественной комедии" Данте (30-я песнь "Ада"), развитые Дж. Форцано в сценически разнообразное и динамичное либретто. На этой основе Пуччини создал веселое жизнеутверждающее произведение, продолжив традицию итальянской оперы buffa. Мягкий юмор и острая сатира, искренняя лирика и легкая ирония объединяются в живом, естественно развивающемся действии. Рельефные музыкальные характеристики персонажей раскрываются в непринужденном чередовании то напевных, то типично буффонных стремительных речитативов, небольших ариозо, гибких ансамблей. Сквозное развитие ряда лейтмотивов сообщает опере интонационное единство. В музыке "Джанни Скикки" органично сочетаются простейшие жанровые элементы: песенность (есть и подлинная тосканская мелодия), маршевость, танцевальность с довольно сложными, рожденными XX веком ладовыми, ритмическими и гармоническими средствами.

**Последняя вершина.** Успех постановок "Триптиха" (их было две) принес Пуччини лишь временное удовлетворение. Шестидесятилетний композитор остро чувствовал, что наступила пора подведения итогов, и мечтал о создании оперы, способной достойно увенчать его творческую деятельность.

После долгих поисков сюжета Пуччини остановился на "китайской трагикомической сказке" венецианского драматурга XVIII века Карло Гоцци "Турандот", которая

в то время шла в берлинском театре Макса Рейнхардта в обработке Ф. Шиллера. Волна интереса к сказкам Гоцци в первой четверти XX века захватила многих композиторов и режиссеров, тяготевших к театральной условности.

Для Пуччини, неизменно стремившегося к реализму и жизненной правде, выбор фантастического сюжета был необычен. Однако композитор не изменил основной направленности своего творчества. Сквозь экзотическую оболочку он увидел "светлый и волнующий гуманизм этой истории, полной поэзии и особого аромата"<sup>8</sup>. В сказке Гоцци Пуччини привлекла прежде всего идея всепобеждающей любви, во имя которой принц Калаф смело идет навстречу смертельной опасности, рабыня Лиу жертвует жизнью, спасая любимого, наконец, перед этой неодолимой силой склоняется жестокая красавица Турандот. "Когда говорит сердце, — писал композитор, — в Китае ли то происходит, либо в Голландии, чувство всегда одно..."<sup>9</sup>

И все же "Турандот" стоит несколько особняком в творчестве Пуччини. В ней композитор отходит от камерности, интимности, столь свойственных предшествующим сочинениям. В драматургии "Турандот" лирика и драматизм, даже трагедийность своеобразно сочетаются с эпическими чертами, явственно проступающими в широких монументальных хоровых сценах, решенных подчас в декоративной фресковой манере (II акт).

Музыка "Турандот" исключительно разнообразна. Блестящие сольные партии, требующие огромного вокального мастерства, грандиозные ансамбли и хоры, развитые речитативные сцены, богатейший оркестр объединены сквозным симфоническим развитием.

Стиль оперы представляет собой удивительный сплав. Пуччини специально изучал образцы китайской народной музыки (одна из подлинных мелодий стала лейтмотивом Турандот), ввел в партитуру альтовые саксофоны, обширную группу ударных с колокольчиками и китайским гонгом, широко использовал пентатонные обороты. Но эти "приметы восточности", как и в

---

<sup>8</sup> Пуччини Дж. Письма. С. 304.

<sup>9</sup> Там же. С. 321.

”Баттерфлай”, органически слились с характерной пуччиниевской манерой письма, его типично итальянским мелосом.

Особого внимания заслуживают ладогармонический язык и виртуозная инструментовка ”Турандот”. Пентатоника, натуральные диатонические лады, различные формы ладовой переменности, острые и смелые битональные и политональные наслоения придают музыке неповторимую оригинальность и своеобразие. Мощный оркестр оперы (расширенный тройной состав) по своей красочности, богатству колористических и динамических оттенков, изобретательности тембровых сочетаний превосходит все, что было до этого написано Пуччини.

”Турандот” открывала новую страницу, новые перспективы в творчестве композитора. Но ей суждено было стать его последним произведением. Пуччини создавал оперу уже будучи тяжело больным. 29 ноября 1924 года композитора не стало. Ему не хватило буквально нескольких дней, чтобы завершить оперу. Это сделал по сохранившимся эскизам согласно воле автора ученик Пуччини Франко Альфано.

Премьера ”Турандот” состоялась в апреле 1926 года в театре ”Ла Скала”. Дирижировавший оперой Тосканини остановил спектакль в том месте, где оборвалась авторская рукопись.

## ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО.

### ОПЕРА ”МАДАМ БАТТЕРФЛАЙ” (”ЧИО-ЧИО-САН”)

Оперное творчество Пуччини, завоевавшее еще при жизни автора широкое признание и горячие симпатии публики во всем мире, довольно долго было обойдено вниманием серьезной критики и профессиональных исследователей. Сама популярность, доступность музыки композитора словно настораживала, вызывала упреки в угождении ”низменным вкусам толпы”, излишней прямолинейности, даже банальности. При этом оказывались заслоненными не только значительность и серьезность творческих намерений, яркая индивидуальность стиля,

но и новаторские черты оперной драматургии Пуччини, сделавшие его творчество — это показало время — важной вехой в развитии мирового оперного искусства.

Оперная драматургия Пуччини, синтезируя и развивая опыт его непосредственных предшественников в разных странах (Верди, Вагнер, Бизе) и современников (веристы, Массне), представляет собой вместе с тем не только внутренне целостное, вполне индивидуальное, но и качественно новое явление, оказавшее заметное воздействие на развитие оперы XX века.

Пуччини очень серьезно относится к выбору сюжета. Он не терпит отвлеченности, философских рассуждений. Обращаясь к "вечным" общечеловеческим темам, он раскрывает их прежде всего с эмоциональной стороны, но не забывает при этом о достоверности жизненно конкретного фона, ситуаций и общей атмосферы действия. Жанровые оттенки опер Пуччини достаточно разнообразны. Тем не менее композитор явственно тяготеет к лирической драме, в основе которой лежит история любви, чаще всего заканчивающаяся трагически. Не идеализируя своих героев, Пуччини — в отличие от веристов — поэтизирует их, стремится подчеркнуть этическое начало, "свет в душе" центрального персонажа. Особенно показательны в этом отношении образы беззаветно любящих женщин, страдающих и гибнущих под ударами жизненных обстоятельств. Прообразом их, несомненно, служит Виолетта в "Травиате" Верди.

В большинстве своих опер Пуччини предстает как выдающийся драматург-режиссер. Великолепное знание и чувство сцены, ощущение темпоритма развития действия, продуманная планировка, точная расстановка кульминаций — все это придает каждой его опере характер яркого театрального спектакля. Особенно значительна роль контрастов. Их драматургические функции разнообразны. Это может быть противопоставление целых актов, облегчающее восприятие каждого из них (например, II акта "Богемы" — "В Латинском квартале", — полного жизни и движения, и сумрачного III — "У заставы"). Иногда сопоставляются крупные разделы внутри актов (так, в I акте "Богемы" — "В мансарде" —

за начальной сценой четырех друзей, живой и динамичной, следует развернутая лирическая сцена Рудольфа и Мими). Введение контрастирующего эпизода может резко обострять конфликтность ситуации (появление Бонзы со своими проклятиями в момент свадебных поздравлений в I акте "Мадам Баттерфлай") или служить отстранением основной линии действия (сватовство Ямадори, "рассекающее" сцену Баттерфлай и Шарплеса во II акте той же оперы). Один из впечатляющих драматургических приемов Пуччини — введение резкого эмоционального контраста-перелома в финал оперы. Так, сцене смерти Мими в "Богеме" предшествуют веселые дурачества друзей (серия танцев, шутливая пародия на дуэль). В последнем акте "Мадам Баттерфлай" радостное возбуждение героини, ожидающей встречи с Пинкертоном, сменяется мгновенным крушением всех надежд. В финале "Тоски" непосредственно перед роковой развязкой счастливые влюбленные предвкушают близкую свободу.

Пуччини, как и большинство европейских оперных композиторов его времени, стремится к органичному слиянию музыки и действия. Вместе с тем он, подобно позднему Верди, поддерживает национальную традицию: не снижает во имя непрерывности развития роли вокального начала и не отказывается от богатства и разнообразия вокальных форм.

Вокальный стиль Пуччини, сформировавшийся в операх 90-х годов, приобретает особую гибкость и пластичность. Огромная роль в нем принадлежит речитативу, который следует за непринужденно развивающимся действием и в то же время чутко фиксирует малейшее движение души, смену настроений, мелькнувшую мысль. Интонационный строй речитатива освобождается от свойственной Верди патетической декламационности и приближается к бытовой "разговорной" речи, не теряя при этом мелодической выразительности. Нередко из речитативного в своей основе зерна вырастают развернутые ариозные формы, эмоциональные вершины которых отмечены широким разливом типично итальянской кантилены, как правило поддержанной октавным

удвоением струнных в оркестре (пример — известные арии Рудольфа и Мими из I действия "Богемы").

Тенденция к симфонизации оперы, характерная для поствагнеровской эпохи, проявилась и в творчестве Пуччини. Сквозное музыкальное развитие в его операх опирается на лейтмотивы, связанные с основными персонажами, конфликтными силами, важнейшими идеями произведения. Лейтмотивы экспонируются и развиваются в дальнейшем как в оркестре, так и в вокальных партиях. Их количество довольно ограничено, но драматургические функции значительны и разнообразны. Нередко тот или иной лейтмотив служит тематической основой большой сцены, определяя ее общий характер и одновременно организуя форму (например, так называемая "тема богемы", открывающая оперу и цементирующая всю первую половину I акта, или тема проклятий Бонзы в центральной сцене I акта "Мадам Баттерфлай").

Исключительно велика в операх Пуччини роль оркестра. Нигде не заслоняя певцов, постоянно взаимодействуя с вокальными партиями, оркестр вместе с тем ведет основную линию музыкально-тематического развития. Он выходит на первый план в характеристике ситуации, в мимических сценах (сцена Тоски после убийства Скарпии — финал II акта), в моменты важных эмоционально-смысловых обобщений (скорбно-патетические постлюдии в финалах "Богемы", "Тоски", "Мадам Баттерфлай"). К лучшим страницам оперных партитур Пуччини относятся его оркестровые пейзажи, написанные с замечательным колористическим мастерством. Изобразительность в них чаще всего подчинена эмоционально-выразительной задаче; это своего рода психологические пейзажи-настроения. Достаточно вспомнить вступление к III акту "Богемы" — картину мглистого зимнего рассвета на парижской окраине, проникнутую ощущением безнадежности; или пейзаж в начале III акта "Тоски" — звездная ночь, переходящая в предрассветные сумерки; или поэтический ноктюрн, завершающий 1-ю картину II акта "Мадам Баттерфлай"; или рассвет и восход солнца в начале последней картины той

же оперы. Включение в некоторые партитуры народных инструментов (главным образом ударных) помогает композитору передать специфику местного национального колорита — японского в "Мадам Баттерфлай", китайского — в "Турандот". Состав оркестра, тембровая палитра и — соответственно — характер звучаний индивидуальны в каждой опере. Так, инструментовка "Богемы" и "Мадам Баттерфлай" прозрачна, местами "акварельна", иногда даже камерна, а в "Тоске" и особенно в "Турандот" — более массивна и насыщена.

Сравнивая и оценивая оперы Пуччини, многие исследователи отдают пальму первенства "Турандот", как вершине, венчающей все творчество композитора. Для этого есть веские основания. По богатству колорита, смелости музыкального языка, мастерству последняя опера превосходит предыдущие. Тем не менее мировую славу и горячую любовь публики принесла Пуччини не "Турандот", а, может быть, более скромные, но покоряющие искренностью и теплотой оперы конца 90-х — начала 900-х годов: "Богема", "Тоска" и "Мадам Баттерфлай".

"Мадам Баттерфлай" — лирическая драма. Сюжет ее довольно традиционен. Горестная история юной героини, беззаветно любящей, обманутой, брошенной, страдающей и гибнущей, неоднократно использовалась в различных вариантах оперными композиторами разных эпох и стран.

В одноактной "японской" пьесе Д. Беласко эта, в сущности, бытовая тема приобрела явственный социальный оттенок, который сохранили и либреттисты оперы Л. Иллика и Дж. Джакоза. Образ хрупкой Чио-Чио-сан поставлен в центр пересечения конфликтных ситуаций. Нарушив обычаи своей страны, отказавшись от веры предков и приняв христианство, Чио-Чио-сан порвала связи с прошлым. Ее проклинали фанатичный Бонза (японский священник), от нее отворачиваются все родственники. С другой стороны, ее радужные надежды на счастье, любовь и безграничная вера в справедливость того нового мира, в который она вступает, выйдя замуж за американского лейтенанта, рушатся в столкновении с

откровенно потребительской философией и моралью "скитальца-янки", стремящегося "рвать цветы где только можно". Примечателен конец оперы. Вынужденная расстаться с последним, что привязывает ее к жизни — с ребенком, Чио-Чио-сан, прежде чем вонзить в себя кинжал, некогда оборвавший жизнь ее отца, становится на колени перед изображением Будды, а сыну дает в руки американский флажок.

Однако Пуччини не стремится превратить "Мадам Баттерфлай" в социальную драму и сосредоточивает все внимание на эмоциональном аспекте изображаемых событий. Основная идея оперы, ее гуманистическая направленность раскрываются не в обличении пороков общества, а в стремлении автора вызвать у слушателей активное сопереживание, сострадание к судьбе героини, что в общем характерно и для других произведений композитора.

Драматургия "Мадам Баттерфлай" существенно отличается от драматургии предшествующих опер Пуччини. В ней нет широких массовых сцен, подобных II акту "Богемы" или финалу I акта "Тоски", нет ярких сценических эффектов и острых ситуаций, какие есть в "Тоске".

Внимание к внутреннему психологическому действию, раскрытие эмоциональных состояний вызвали несколько замедленное развитие сюжета с частыми торможениями, остановками. В этих условиях драматургически важное значение приобретают эпизоды, вводящие сценический или музыкальный контраст к основной линии действия. В I акте — это церемония бракосочетания, пересуды родственников Чио-Чио-сан, вторжение Бонзы; во II акте — визит принца Ямадори.

"Мадам Баттерфлай" — первая опера Пуччини, в которой он столкнулся с проблемой "экзотического" национального колорита. К ее решению композитор подошел очень серьезно. Он прослушал около ста фонограмм с записями японской народной музыки, вслушивался в особенности декламации японской актрисы Сада Якко, гастролировавшей в Милане; ряд тем ему сообщила жена японского посла в Риме. В музыку оперы эле-

менты японского фольклора проникают различными путями и как бы на разных уровнях: мелодико-интонационном, ладогармоническом и тембровом.

Первый путь — цитирование. Пуччини использует в "Мадам Баттерфлай" семь подлинных мелодий, вводя их либо без всяких изменений, как, например, в молитве Сузуки (II акт, 1-я картина, цифра 3), в теме Ямадори (II акт, 1-я картина, цифра 28), в партии Чио-Чио-сан (I акт, цифра 69)<sup>10</sup> (см. примеры 1а, б, в), либо с небольшими (но существенными) интонационными и ритмическими изменениями, как в теме, возвещающей о приближении невесты с подругами (см. пример 3б), или в обаятельной мелодии японской "весенней песни", завершающей эпизод выхода Чио-Чио-сан (см. пример 6).

1а *Andante calmo*  $d = 63$  (молится) *P*  
 СУЗУКИ

И - за - ги, И - за -  
 на - ми, Са - рун - да - си - ко и Ка - ми...

<sup>10</sup> Все цифры указаны по клавиру: Пуччини Дж. Мадам Баттерфлай. Л., 1938.

[Allegro]

тема Ямадори

First system of the piano score for 'тема Ямадори'. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The dynamic marking is *ff*.

Second system of the piano score for 'тема Ямадори', continuing the melodic and rhythmic themes from the first system.

1<sup>8</sup> Andante mosso  $\text{♩} = 80$ 

"тема супружества"

69

First system of the piano score for 'тема супружества'. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

БАТТЕРФЛЯЙ

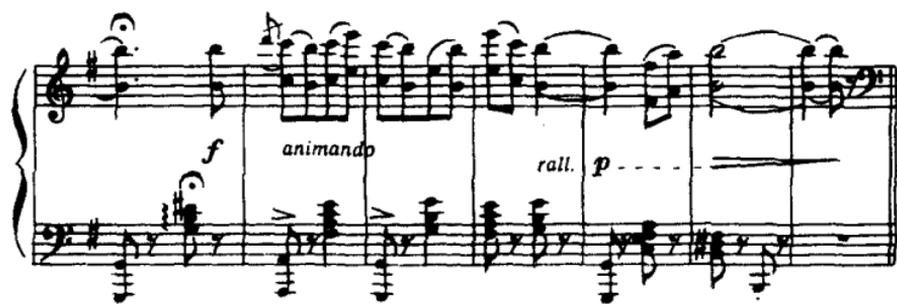
ПОДРУГИ

Неправда, я мадам Пинкертон.

Sopr.

Ма-дам Баттерфляй!...

Second system of the piano score for 'тема супружества', including the vocal lines. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of *pp*. The vocal lines are for Soprano and other voices.



Другой путь — стилизация, создание собственных тем в японской манере, иногда с включением характерных фольклорных оборотов. Сюда можно отнести тему Чио-Чио-сан-гейши, валторновую тему из симфонического антракта перед 2-й картиной II акта (цифра 6).

Наконец, третий путь — проникновение восточных элементов в итальянскую, типично пуччиниевскую мелодику. Такова, например, тема, связанная с сыном Баттерфлай (II акт, 1-я картина, цифра 50, такты 7—14).

В ладогармонической сфере Восток ощущается в широком использовании пентатоники и ее отрезков, особенно трихордных интонаций, в звучании пустых квинт (нередко параллельных), терпких квинтовых аккордов:



В оркестр Пуччини вводит японские колокола (в сцене бракосочетания), японские тамтамы, обладающие звуком определенной высоты, широко использует колокольчики, флейту.

"Японское" в "Мадам Баттерфлай" привлекается не только с целью создания локального колорита, но и как драматургический фактор, как одно из слагаемых в интонационном (и идейно-содержательном) противопос-

авлении Востока и Запада. Не случайно противоположный полюс в музыке оперы также обозначен цитатой. В качестве символа западного мира Пуччини вводит начальную фразу гимна США. Она открывает арию Пинкертона (I акт), в которой тот излагает консулу Шарплеу свое жизненное credo. Ею же "озвучен" тост двух друзей "America for ever", провозглашенный Пинкертоном. В дальнейшем она появляется в партии Чио-Чио-сан, подчеркивая наивную веру юной японки в непреложную справедливость американских законов.

"Мадам Баттерфлай" — симфонизированная партитура, написанная зрелым мастером. Музыкальная драматургия оперы опирается на разветвленную систему лейтмотивов, которые охватывают все основные линии действия, свободно изменяются и развиваются как в оркестре, так и в вокальных партиях. Принцип сквозного непрерывного развития, лежащий в основе произведения, Пуччини использует очень гибко и пластично. Оба акта оперы состоят из широких свободно развивающихся сцен, в которые органично включаются тематически и структурно оформленные эпизоды различного масштаба — от нескольких тактов до крупных многотемных композиций.

В вокальной сфере оперы преобладают сольные формы (ариозо, монологи) и диалогические сцены с характерными для Пуччини непринужденными переходами от речитатива и декламации к кантилене широкого пения. Ансамбли представлены двумя развернутыми дуэтами: Баттерфлай с Пинкертоном (I акт) и с Сузуки (I-я картина II акта). Более крупные ансамбли и хор используются крайне скупно.

Чрезвычайно велика и многообразна в опере роль оркестра. Он остро реагирует на смену сценических ситуаций, нередко дает чуткий психологический комментарий к репликам действующих лиц или происходящим событиям. Наконец, оркестру поручены и самостоятельные, причем едва ли не самые яркие и проникновенные эпизоды оперы. Таков, например, конец 1-й картины II акта — ноктюрн — с использованием хора, поющего за сценой с закрытым ртом, или развернутый симфониче-

ский антракт ко 2-й картине II действия, завершающийся поистине сияющей картиной рассвета и солнечного восхода.

Музыкальный язык Пуччини в "Мадам Баттерфлай" значительно обогащается по сравнению с предыдущими операми. В гармонии и оркестровке явственно ощущаются импрессионистские тенденции: широкое использование увеличенного лада с характерными целотонными последовательностями больших терций, цепочками увеличенных трезвучий; многообразные формы параллельного движения, в том числе септ- и нонаккордов и т. п.

Драматургическим стержнем оперы, ее сюжетным, идейным и музыкальным центром становится образ Баттерфлай. Остальные действующие лица играют, в сущности, вспомогательную роль. Эта важнейшая особенность оперы приближает ее к жанру монодрамы. Диапазон развития образа Баттерфлай и раскрытых в нем эмоций поистине огромен. В I акте перед нами пятнадцатилетняя девушка-полуробенек, в конце II акта — трагическая героиня. Пуччини удалось возвысить мелодраму до трагедии потому, что конфликт, ось которого проходит через образ Баттерфлай, трактуется им не как бытовой, а как нравственный, этический. Зерно образа юной японки — не верная любовь, а непоколебимая вера в идеал. Главное, с чем Баттерфлай приходится бороться на протяжении всей оперы, — неверие окружающих. Сомнения Сузуки, циничные намеки Горо, дружеские советы Шарплеса вызывают в ней лишь гневный протест и новый прилив убежденности в своей правоте. Именно поэтому крушение веры, гибель идеала и воспринимаются как трагическая катастрофа.

В непрерывном развитии центрального образа можно выделить шесть крупных эпизодов, которые играют роль вех, точек опоры. В I акте — выход, сцена и дуэт с Пинкертоном; во II акте — сцена с Сузуки и ария, сцена с Шарплесом и вторая ария-монолог, дуэт с Сузуки, заключительная сцена. Многие из них становятся важными интонационными и тематическими центрами оперы.

Музыкальная характеристика Баттерфлай многогранна. Героиня оперы — японка, и Пуччини подчерки-

вает это в ее партии, которая то примыкает к интонационной сфере восточных образов, то покидает ее и подхватывается — особенно в моменты эмоционального подъема — волной экспрессивной обобщающе-лирической (а в сущности — итальянской, пуччиниевской) оперной мелодикой. Эти интонационные слагаемые ясно обозначены уже в экспозиции образа в сцене выхода Чио-Чио-сан. Еще до появления невесты с подругами в оркестре звучит оживленная тема у фагота на фоне тремолирующих параллельных квинт у скрипок. В ее основе лежит мелодия подлинной японской песни, слегка измененная композитором:

тема японской нар. песни  
"The Nihon Bashi"

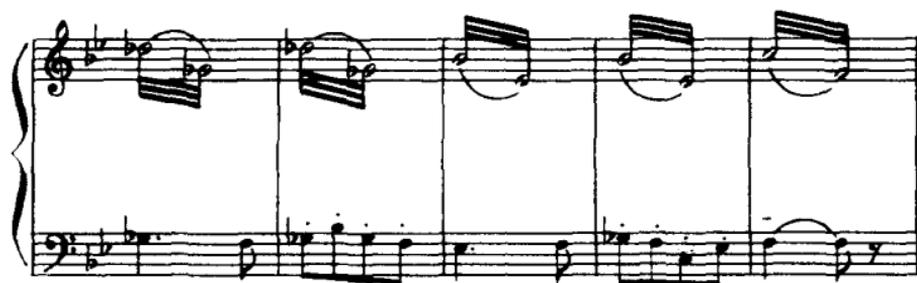
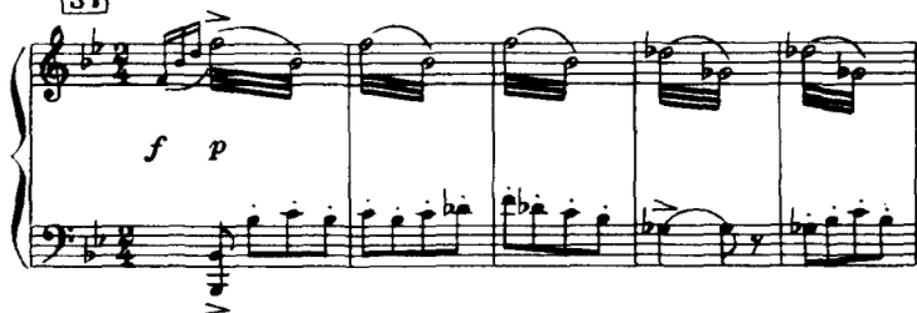
3а



36

Allegro  $\text{♩} = 144$

37



Вычлененная из этой темы трихордная интонация в интервале увеличенной кварты (5-й такт) становится ядром важного лейтмотива, связанного в дальнейшем со сферой горя и невзгод:

4 *Andante sostenuto* ♩ = 56

Совсем другой мир раскрывается в центральном разделе сцены выхода Чио-Чио-сан. Тема, лежащая в его основе, рождает представление о необъятном просторе моря, неба, света и одновременно ассоциируется с безмерностью счастья, переполняющего героиню:

5  
39 *Largo* ♩ = 60

Это лейтмотив любви Баттерфлай. Нежная мелодия солирующих скрипки, альты и виолончели, опирающаяся на тремоло струнных и широкие мягкие арпеджио арфы (увеличенное трезвучие), секвентными волнами поднимается по ступеням целотонной гаммы и, дойдя до вершины, словно останавливает свое движение. Достигнутая тональность Ges-dur (в ней написана и знаменитая ария Баттерфлай из II акта) закрепляется новой темой восточного характера, красочно инструментованной звенящими тембрами колокольчиков, флейты-пикколо и арфы. Прообразом ее послужила подлинная мелодия японской песни:

6a

Японская нар. "весенняя песня"

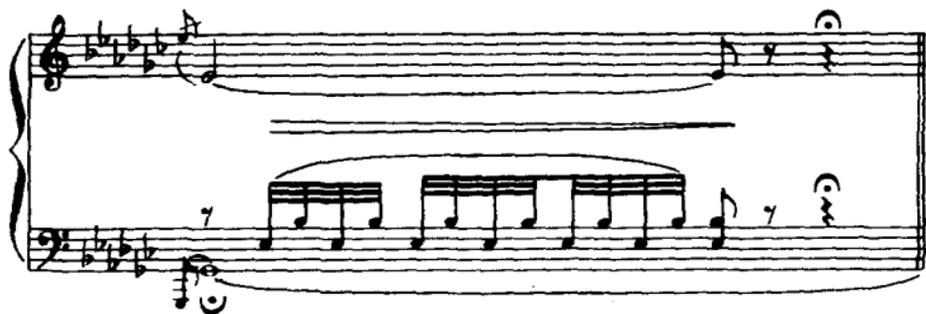


66

Largo

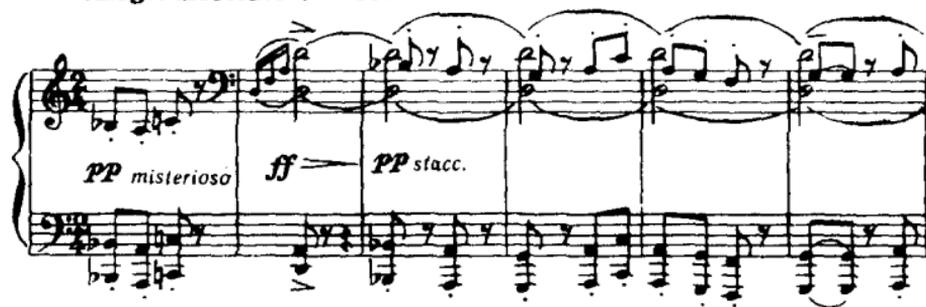
41





В одном из диалогических эпизодов I акта появляются две новые важные темы. Обе они связаны с кинжалом, которым некогда по приказу микадо отец Баттерфлай сделал себе харакири и которому суждено сыграть роковую роль в судьбе героини. Первая из тем, основанная на острых трихордных интонациях в интервале увеличенной кварты, в дальнейшем не повторяется, но становится интонационным истоком для других тем. Вторая — собственно лейтмотив самоубийства отца — грозная, несколько архаическая мелодия восточного характера прозвучит в финальной сцене оперы:

7 Allegro moderato ♩ = 104



Сопоставление светлых и темных сил, намеченное таким образом уже в первой половине акта, во второй достигает остроты конфликтного противопоставления в масштабе крупных сцен. Резким диссонансом вклинивается в мирную атмосферу свадебных поздравлений неожиданное появление разъяренного Бонзы. Он проклинает Чио-Чио-сан за вероотступничество. Жесткая, агрессивная тема проклятия, основанная на параллельном целотонном движении больших терций в пунктирном ритме, становится одним из важнейших лейтмотивов оперы и интонационным центром сферы зла. Появляясь множество раз, особенно во II акте, она приобретает значение темы рока:



Весь конец I акта занимает огромный по протяженности дуэт Баттерфлай и Пинкертон (ситуация, сходная с финалом I действия "Богемы"). Это единственная в опере любовная сцена — вдохновенная лирическая кульминация не только I акта, но, пожалуй, и всего произведения.

При всем богатстве и разнообразии эмоциональных оттенков, воплощенных в дуэте, лирика его совершенно лишена веристской аффектированности и нажима. Тонкая, проникновенная и в целом сдержанная, она раскрывается очень постепенно, лишь к концу поднимаясь до открытого выражения чувств. Дуэт представляет собой развернутую сквозную симфонизированную сцену, состоящую из трех разделов, каждый из которых структурно организован: в первом и втором — простые трехчастные формы, а в третьем — многотемная концентрическая композиция.

Основная тема первого раздела (*Andantino calmo*, A-dur) — пластичная мелодия, в которой угадываются

отдаленные связи с жанрами песни, баркаролы и отчасти медленного вальса. Развиваясь, главным образом, в оркестре, она вводит в поэтическую атмосферу весеннего вечера и вместе с тем создает настроение скрытого томления:

9 **Andantino calmo** ♩ = 92

91 *dolce*

Во втором разделе (*Andante lento*, A-dur) ведущая роль переходит к вокальным партиям. Тонус лирического высказывания здесь несколько повышается, что можно отметить уже в начальной теме, основанной на характерном для Пуччини обороте опевания квинты лада:

10 **Andante lento**

ПИНКЕРТОН

*sostenendo*

*P dolcissimo*

Я все лю-бу-юсь гла-з-ка-ми тво-и-ми.

*sostenendo col canto* *dolce*

*P* *pp*

*sostenendo*

*pp*

Я о-ча-ро-ван и-ми. Во-

*sostenendo* *m. d.*

42

Третий раздел (*Andante*, A-dur) наиболее развит и внутренне контрастен. Нарастание эмоциональной экспрессии сопровождается постепенным оживлением темпа: в середине звучит нежный проникновенный ноктюрн. Его мелодия словно парит в высоком регистре солирующей скрипки.

Кульминационно венчает дуэт большая кода (*Andante molto sostenuto*, A-dur — F-dur). Основанная на теме любви и совместном звучании голосов, она прекрасно подготовлена предшествующим разделом. Но значение ее выходит за рамки дуэта. В коде повторена почти целиком музыка сцены выхода Баттерфлай вместе с завершающей ее темой японской весенней песни. Тем самым Пуччини создает широкую репризную арку, охватывающую почти весь акт, и в том числе все сцены с участием главной героини.

II акт — вершина в музыкальной характеристике Чио-Чио-сан. Ее образ здесь получает глубокое и тонкое психологическое раскрытие. При этом внимание к деталям не сковывает свободного движения музыки, а органично сочетается с широкими обобщениями в крупном плане.

В I-й картине акта три большие сцены, структура которых обнаруживает определенную закономерность. Развитие каждой сцены ведет от диалогических форм к крупному завершающему эпизоду. В 1-й и 2-й сценах это арии-монологи Баттерфлай, в 3-й — ее дуэт с Сузукки.

По сравнению с I актом во II значительно возрастает симфонизирующая тенденция, интенсивность интонационного развития. Это, конечно, не случайно. В сущности, все содержание II акта, весь диапазон воплощенных в нем душевных движений связан с мыслью о возвращении Пинкертона. Вернется или не вернется, и если вернется, то чем будет для Баттерфлай его возвращение? Этот вопрос — узел конфликта, великолепно раскрытого Пуччини средствами интонационной драматургии.

Большую роль в тематизме II акта приобретает ключевая по смыслу фраза, появляющаяся в среднем разделе

первой арии Баттерфлай со словами: "спешит сюда все ближе". Эта фраза становится своего рода лейтмотивом возвращения Пинкертон и активно развивается на протяжении всего II действия. Ее интонации ложатся в основу небольшого полифонизированного вступления к 1-й картине II акта, но уже здесь Пуччини сталкивает их с фатальным лейтмотивом проклятия. Искажаясь под его воздействием, эти интонации приобретают с ним неожиданное сходство:

11a

*Allegretto mosso* ♩ = 144

116

[*Allegretto mosso* ♩ = 144]

*a tempo*

*sostenendo molto*

Атмосфера тревожных предчувствий рассеивается, как бы уравнивается светлой кульминацией первой сцены — арией Баттерфлай. Это лучшая женская ария в творчестве Пуччини и совершенный образец его вокального стиля. Она покоряет мелодической красотой, искренностью, правдой и силой выраженного в музыке чувства.

Ария несколько необычна: стремясь убедить Сузуки, Баттерфлай разыгрывает перед ней целое "представление" — моносцену, изображая в лицах эпизод возвра-

щения Пинкертонa. Своеобразное сочетание лирики, повествования и драматического начала отразилось и на форме арии. При внешней закругленности (трехчастная форма с разросшейся многотемной серединой) она, в сущности, представляет собой свободный монолог, насыщенный развитием. Развитие это, осуществляемое, главным образом, в вокальной партии, весьма нетрадиционно. Если обычно оно бывает направлено (в общем плане) от речитатива к кантилене, то здесь, в полном соответствии с образом, Пуччини дает иное решение. Ария начинается широкой и спокойной светлой мелодией голоса, поддержанного солирующей скрипкой и кларнетом. Это картина, встающая перед внутренним взором Баттерфлай. Лишь в среднем разделе она начинает оживать, наполняться движением и действием. Здесь прежде всего возрастает роль текста (Баттерфлай комментирует происходящее) и декламационных элементов, доходящих в одном из эпизодов ("Кто идет, кто идет? Сузуки, угадай") почти до сухого речитатива. Примечательна психологически тонкая реприза арии. Начальная тема восторженно звучит в оркестре. Но Баттерфлай, увлеченная силой собственного воображения, продолжает вести "сцену" — и в ее партии эта же мелодия словно раздроблена текстом:

Andante come prima

12

БАТТЕРФЛЯЙ *con molta passione*

Не выдержит о\_ но та\_ко\_го счастья. А

*con forza*

*con molta passione*

*ff*

*rit.*

он меня встре\_во\_гой все зо\_вет, все зо\_вет... «Цве\_

*p*

*rit.*

- ток мой а\_ро\_мат\_ный, ма\_л\_ю\_тка до\_ро\_га\_ я!» Так

*pp*

*pp*

преж\_де на\_зы\_вал он меня, ла\_с\_ка\_ я.

*cresc.*

*m. d.*

Всю середину 1-й картины II акта занимает большая диалогическая сцена Баттерфлай с Шарплесом, рассекаемая контрастирующей интермеди-

ей — визитом принца Ямодори. Наиболее важные в драматургическом и музыкальном отношении эпизоды сосредоточены во второй половине сцены. Первый из них — чтение письма Пинкертона. Здесь складывается крайне острая психологическая ситуация. Письмо содержит страшную для Баттерфлай правду. Она же по своему толкует текст и, не дослушав до конца, радостно восклицает: "Едет? Едет! Едет!" Пуччини очень своеобразно решает этот эпизод. Музыка лишена взволнованности. Она дышит покоем и умиротворенностью. Светлая мажорная диатоника, приглушенная звучность, размеренное остинато аккордов (*pizzicato* струнных) и возникающая на их фоне в высоком регистре скрипок мелодия в духе колыбельной, в которую вкрапливаются интонации темы возвращения, — все это, резко контрастируя сценической ситуации, создает сложный, но сильный по своему воздействию драматургический эффект.

Драматическая кульминация сцены — вторая ария Баттерфлай — образует по отношению к первой контраст на расстоянии. В то же время она во многом с ней сходна. Это также моносцена, разыгрываемая Баттерфлай для сына. Отсюда и свобода монологического высказывания (в рамках трехчастной репризной формы). Сходны и некоторые приемы развития — усиление к концу декламационного начала и дробление мелодии в репризе на мелкие длительности. Специфические особенности второй арии заключаются прежде всего в ее крайне мрачной окраске (тональность *as-moll*) и ярко выраженном восточном характере музыки. Это вполне объяснимо. Светлый мир иллюзий оттолкнул Чио-Чио-сан, перед ней разверзлась бездна одиночества, отчаяния и нищеты. И она вновь увидела себя гейшей, вынужденной петь и танцевать.

Сдержанное, сосредоточенное начало арии напоминает медленный траурный марш. Постепенно в него вплетаются пентатонные обороты, которые затем утверждаются во второй теме. Ее можно назвать темой Баттерфлай-гейши:

(возвращается торжественно, держа своего ребенка на левом плече и с гордостью показывая его Шарплесу)

БАТТЕРФЛЯЙ

А э - то?.. А э - то?..

*sostenendo*

Особенности инструментовки — струнные *col legno*, в сопровождении литавры и тарелки — придают этой суровой архаической мелодии черты зловещего танца.

Заключительная, третья сцена 1-й картины вновь полна света и радости; мечты Баттерфлай сбываются. Пуччини очень удачно использует здесь прием тематических реминисценций. Так, например, в самом начале в оркестре почти полностью проходит тема первой арии. Завершается этот эпизод мощным звучанием лейтмотива любви. В конце сцены появляется тема из финального дуэта I акта: Чио-Чио-сан надевает для встречи мужа свадебный наряд.

Центральный эпизод сцены — дуэт Баттерфлай и Сузуки, украшающих дом цветами, — наиболее развернут. Лирическая мелодика дуэта в основном романсна, но временами, особенно в коде, обнаруживает интонационное родство с итальянской песней:

## Un poco meno

*sostenendo*БАТТЕРФЛЯЙ **78**

Музыкальная запись для голоса Баттерфляй. Две строки нот в ключе фа-диез минор, 2/4 такта. Динамики: *f* и *p*. Темп: *len.* (lento). Текст: Фи - ал - ки, пер - сик, ро - зы

СУЗУКИ

Музыкальная запись для голоса Сузуки. Две строки нот в ключе фа-диез минор, 2/4 такта. Динамики: *f* и *p*. Темп: *len.* (lento). Текст: Фи - ал - ки, пер - сик, ро - зы

**78**

Музыкальная запись для фортепиано. Две строки нот в ключе фа-диез минор, 2/4 такта. Динамики: *f* *sosl.* и *p*. Темп: *len.* (lento). Текст: Фи - ал - ки, пер - сик, ро - зы

*a tempo, ma sempre un po' sostenendo*

Музыкальная запись для голоса Баттерфляй. Две строки нот в ключе фа-диез минор, 2/4 такта. Динамики: *pp*. Темп: *a tempo, ma sempre un po' sostenendo*. Текст: льют а - ро - мат свой неж - ный, а виш - ни и ми -

Музыкальная запись для голоса Сузуки. Две строки нот в ключе фа-диез минор, 2/4 такта. Динамики: *pp*. Темп: *a tempo, ma sempre un po' sostenendo*. Текст: льют а - ро - мат свой неж - ный, а виш - ни и ми -

*a tempo, ma sempre un po' sostenendo*

Музыкальная запись для фортепиано. Две строки нот в ключе фа-диез минор, 2/4 такта. Динамики: *pp*. Темп: *a tempo, ma sempre un po' sostenendo*. Текст: льют а - ро - мат свой неж - ный, а виш - ни и ми -

- мо - зы в дом при\_нес\_ ли вес\_ну...

- мо - зы в дом при\_нес\_ ли вес\_ну...

*pp*

Завершается 1-я картина поэтическим ноктюрном. Музыка, заимствованная из эпизода чтения письма, приобретает новое звучание благодаря хору сопрано и теноров, поющих за сценой с закрытым ртом.

Симфонический антракт перед 2-й картиной — едва ли не самый значительный и яркий оркестровый эпизод во всем оперном творчестве Пуччини. Здесь проходят многие важные темы оперы. Словно роковое предзнаменование грозно звучит в начальных тактах один из лейтмотивов, связанных с образами горя (см. пример 4).

Антракт состоит из двух разграниченных и контрастирующих друг другу частей. Первая из них — лирическая. Сквозное развитие в ней ведет от томительной мелодии, гармонизованной параллельными нонаккордами (см. пример 15), через ряд новых тем к постепенному накоплению эмоциональной экспрессии, готовящему появлению лейтмотива любви:

## 15 [Andante sostenuto]

1 a tempo

con passione

pp come eco

Вторая часть — картина рассвета. Музыка, рождаясь "из тишины", завоевывает новые регистры и пласты звучаний. Весь этот раздел основан на пентатонных темах<sup>11</sup>. Написанный с увлечением и подлинным мастерством, он покоряет колористическим богатством и блеском оркестровки.

Последние сцены 2-й картины — трагическая кульминация оперы. Огромную роль в драматургии финала играет "тема проклятия", причем не столько ее целостные проведения (их немного), сколько то влияние, которое она оказывает на окружающую музыку. Влияние это проявляется в решительном господстве увеличенного лада и в широком использовании характерного целотонного параллельного движения больших терций. Особенно полно этот ладогармонический комплекс выражен в эпизоде, где Баттерфлай видит жену Пинкертон Кэт. Застылое оцепенение в музыке (увеличенный лад лишен тяготений) очень точно передает состояние Баттерфлай — она еще не знает правды, боится ее и уже смутно догадывается о ней.

С большой внутренней силой написана Пуччини заключительная сцена прощания Баттерфлай с сыном (h-moll). Небольшое ариозо полно драматической экспрессии. В первой его части — бурной и стремительной — вокальная декламация опирается на нисхо-

<sup>11</sup> Одна из них — подлинная фольклорная мелодия — уже звучала в I акте (см. пример 6 б).

дящие трихордные мотивы в интервале тритона, родственные целому ряду предшествующих тем:

16 **БАТТЕРФЛЯЙ** *Andante agitato*  $\text{♩} = \text{♩}$   
*con grande sentimento*  
*affannosamente agitato*

Ты? Ты? Мо-я на-деж-да, лю-  
 -бовь и жизнь, и ра-дость! Ты, цве-ток мой вес-ен-ний!

*ff* *rall.* *f deciso* *rall.*

Во второй части в страстную патетическую мелодию голоса вкраплен лейтмотив возвращения Пинкертонa, сохранивший свою целотонную основу.

Завершает оперу тема Баттерфлай-гейши, звучащая в мощных октавах всего оркестра.

Образ Баттерфлай отмечен редким психологическим единством, при котором каждое душевное движение, любое эмоциональное состояние на всех этапах развития воспринимаются как естественные выявления внутренней логики характера. Психологическое единство образа Баттерфлай подкрепляется единством музыкальным, ясно ощущаемым в самых различных эпизодах на всем протяжении оперы.

Остальные действующие лица, как уже отмечалось, играют в основном вспомогательную роль. Не является в

этом смысле исключением и Пинкертон, соединяющий в себе несколько романтизированные черты моряка-скитальца с типично американским трезвым практицизмом. Не случайно цитата из гимна США связывается прежде всего именно с Пинкертоном. Но эти элементы индивидуальной характерности образа, намеченные в арии I акта, по сути дела в ней же и исчерпываются. В остальном партия Пинкертона развивается в традиционном русле: это условно обобщенная партия лирического тенора.

Шарплес и Сузуки, по меткому определению одного из зарубежных исследователей творчества Пуччини, "играют роль, сходную с ролью хора в греческой трагедии". Они сочувствуют Баттерфлай, выражают свое отношение к событиям. Их партии развиваются, главным образом, в ансамблях.

Жанровый фон оперы намечен очень скупо и только в I действии. Он представлен ансамблем родственников Баттерфлай и довольно широкой начальной сценой, которая включает несколько эпизодов (осмотр дома, представление слуг, появление консула) и создает атмосферу суеты перед встречей невесты и свадебной церемонией. Общий колорит и тонус действия передан оживленной, короткой и упругой темой. Неоднократно повторяясь, она придает всей композиции сцены черты рондообразности:

17

Allegro  $\text{♩} = 132$

Violini I

*ff* *vigoroso*

Violini II e Viole

*ff* *ruvidamente*

На этой же теме основано и вступление к I акту, написанное в форме четырехголосного фугато.

Из всех своих оперных героинь сам Пуччини больше всего ценил и любил Баттерфлай. Образ юной японки стал вершиной его оперного реализма. Композитору удалось то, что под силу лишь крупным мастерам, — создать не партию, а роль, личность, цельную во всех своих проявлениях.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕЛИКОБРИТАНИИ

---

На фоне интенсивного развития европейских национальных музыкальных школ на рубеже XIX—XX веков особенно неожиданным был стремительный рост профессиональной композиторской школы Великобритании. Судьба английской музыкальной культуры, пережившей высочайший расцвет в XVI—XVII веках и неожиданно угасшей со смертью "Британского Орфея" — Генри Пёрселла, постоянно привлекала к себе внимание историков и искусствоведов. Поэтому первые признаки пробуждения к жизни одной из старейших композиторских школ вызвали в музыкальном мире огромный интерес.

Новый этап в развитии английской музыкальной культуры, известный ныне как "Новое английское музыкальное Возрождение", рельефно обозначился в последней четверти XIX века и длится уже более столетия. Творческое наследие корифеев "Нового английского музыкального Возрождения" Эдварда Элгара, Ралфа Вона-Уильямса, Бенджамина Бриттена, Майкла Типпета представляет своеобразную энциклопедию музыкальной жизни Великобритании XX века.

Возрождение профессиональной композиторской школы в стране происходило на фоне сложных политических и социальных перемен. На рубеже столетий Великобритания была крупнейшей капиталистической державой. Благополучие английской буржуазии не могли поколебать ни острые аграрные кризисы, ни активизация профсоюзного движения, ни события англо-бурской

войны 1899—1902 годов. Национальная буржуазия путем парламентских реформ умело расставляла силы на политической арене, успешно избегая острых социальных столкновений.

Викторианская эпоха<sup>1</sup> — “золотой век” в истории национальной культуры — имела прочные литературные и театральные традиции в лице писателей и драматургов реалистического направления — У. М. Теккерея, Т. Гарди, Б. Шоу. Однако новые явления, которые исподволь накапливались в английском искусстве с середины XIX столетия, привели к рождению группировок с иной эстетической ориентацией. Среди них ведущее место заняли символисты во главе с теоретиком этого движения Артуром Саймонзом. Но несмотря на различие идейно-политических предпосылок, деятелей национальной культуры рубежа веков объединяло и нечто общее: откровенный критицизм по отношению к мещанству и лицемерию процветающего викторианского общества, неприятию им социально-политических преобразований, на грани которых стоял весь мир.

Своеобразными вехами, отмечающими основные этапы развития национальной композиторской школы XX века, как, впрочем, и многих других, были первая и вторая мировые войны. Начальный этап формирования “Нового английского музыкального Возрождения” охватывает конец XIX — первые два десятилетия XX века. В этот период активно выступили Хьюберт Пэрри (1848—1918) и Чарлз Стэнфорд (1852—1924), сочетавшие творчество с общественно-просветительской и педагогической деятельностью. В орбиту всеобщего национального подъема были вовлечены энтузиасты фольклорного движения, организовавшие в 1898 году “Общество народной песни”. С 1904 года одним из руководителей “Общества” стал выдающийся ученый-фольклорист Сесил Шарп, опубликовавший в 1907 году книгу “Английская народная песня. Некоторые выводы”. Работа С. Шарпа на протяжении многих десятилетий оставалась самым авторитетным исследованием национального

---

<sup>1</sup> Время правления последней представительницы Ганноверской династии — английской королевы Виктории — с 1837 по 1901 год.

фольклора, незаменимым учебным пособием для композиторов и музыковедов младших поколений.

Наиболее ярким композитором, выдвинувшимся на начальном этапе формирования национальной композиторской школы, был Э. Элгар (1857—1934), сумевший преодолеть регионально-замкнутый характер творчества своих предшественников и вывести национальное музыкальное искусство на международную арену.

Второй период в истории "Нового английского музыкального Возрождения" связан с межвоенными десятилетиями (1920—1930-е годы). Первая мировая война оставила неизгладимый след в сознании всех слоев английского общества. Ощущение прочности, незыблемости устоев крупнейшей капиталистической державы сменилось тревогой за судьбу страны, за будущее "потерянного поколения" молодых людей, ставших свидетелями ужасов первой мировой войны. В стране активизировалось рабочее движение, возглавляемое Коммунистической партией Великобритании, усилилась борьба колоний за независимость.

Политическая ситуация по-разному влияла на настроения художественной интеллигенции. Многоликой и противоречивой была послевоенная литература Великобритании. Властителями дум нового поколения англичан стали писатель Джеймс Джойс и поэт Томас С. Элиот, с необычайной глубиной и силой отразившие отчаяние и опустошенность послевоенного поколения, для которого мировая война стала крахом надежд и иллюзий.

Значительные перемены произошли и в национальном музыкальном искусстве. Активные контакты с зарубежными музыкантами способствовали освоению английскими композиторами новейших стилистических систем, приобщению к перспективным находкам континентальных школ. К концу 20-х годов национальная слушательская аудитория смогла познакомиться с самобытными симфоническими, музыкально-театральными, хоровыми композициями Г. Холста и Р. Воана-Уильямса. Наиболее яркие сочинения английских композиторов — Концерт для скрипки с оркестром Э. Элгара, Фантазия на тему Томаса Тэллиса Воана-Уильямса

звучали за рубежом в исполнении лучших симфонических оркестров и солистов.

Рубеж 30—40-х годов ознаменовал третий этап в развитии "Нового английского музыкального Возрождения". Вторая мировая война существенно изменила ситуацию в мире, что привело к распаду Британской империи. В Великобритании усилились антиимпериалистические и антимилитаристские настроения. Английские романисты подвергли суровой критике основы буржуазной системы, касаясь не только проблем современной Великобритании, но и социальных конфликтов и общественных противоречий во всем мире. Уникальным феноменом западноевропейской литературы стал английский антиколониальный роман. Грэм Грин, Джеймс Олдридж рисуют трагическую картину антиколониального движения в поработенных странах. Качественно новым явлением послевоенных лет становится и литературное наследие коммуниста Джека Линдсея и борца за мир, писателя-антифашиста Джеймса Олдриджа.

В эти годы продолжается бурный рост национальной музыкальной школы Великобритании. Центральной фигурой этого периода стал Бенджамин Бриттен. В его искусстве "собрались и синтезировались те поиски и устремления, которые в отдельности и разными сторонами находили отражение у его предшественников на протяжении полувека"<sup>2</sup>. В первое десятилетие XX века в композиторском творчестве наметились два генеральных направления: фольклорное, связанное с опорой на национальные традиции, и академическое, поддерживающее любые инонациональные влияния, способные укрепить профессионализм молодой национальной школы.

Такое размежевание ведущих композиторских школ Великобритании XX века было обусловлено рядом исторических причин. На протяжении XVIII—XIX столетий английская музыкальная культура страдала от засилья иностранных музыкантов. Особенно устойчивым оказалось воздействие немецкой культуры. Наиболее яркие

---

<sup>2</sup> Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 25.

оперные сочинения английских композиторов того времени были прямым подражанием вагнеровской музыкальной драме. Столь же определенно воздействие немецкой культуры ощущалось на ранней стадии развития национального симфонизма. Парадоксальность ситуации, сложившейся в первой трети XX века, заключалась в том, что для музыкального мира континентальной Европы символом возрождения английской музыкальной культуры стало творчество композиторов-академистов, придерживающихся пронемецкой ориентации.

Оппозицию академическому направлению возглавил Хьюберт Пэрри, который ориентировал молодых композиторов на изучение национального фольклора, традиций мастеров староанглийской профессиональной школы. Ученик Х. Пэрри Воан-Уильямс так описывал ситуацию, сложившуюся у истоков "Нового английского музыкального Возрождения": «Около пятидесяти лет<sup>3</sup> назад Сесил Шарп закончил свой выдающийся труд, опубликовав английские народные напевы. Мы, молодые музыканты, были опьянены ими. Мы говорили себе: „Вот прекрасные мелодии, о которых мы до сих пор ровно ничего не знали! Теперь мы станем соревноваться с Григом и Сметаной и начнем создавать на основе народных песен произведения, проникнутые духом Англии и английского характера“. И мы стали писать увертюры, рапсодии, народные оперы, дабы возвестить миру, что и у англичан есть своя самобытная музыка»<sup>4</sup>.

Группу молодых композиторов, объединившихся вокруг Х. Пэрри, называли "народниками" — "folky". Фольклорная волна буквально затопила национальную музыку. Щедрую дань этому направлению отдали почти все ведущие английские композиторы. Однако очень скоро энтузиастам-"folky" стало понятно, что "если подцепить две-три мелодии из опубликованных Шарпом и сдобрить ими смесь, импортированную из России или

---

<sup>3</sup> Книга Р. Воана-Уильямса "Становление музыки" впервые вышла в 1955 году.

<sup>4</sup> *Воан-Уильямс Р.* Становление музыки. М., 1961. С. 60—61.

Франции”<sup>5</sup>, то это не приведет к решению проблемы национального стиля. Английским композиторам необходимо было научиться органично пользоваться арсеналом фольклорных приемов, впитав традиционные идеи и образы.

Итак, оба направления — фольклорное и академическое в их крайних проявлениях — вели композиторов-профессионалов в тупик. Поэтому музыканты, выступившие после первой мировой войны, занялись поисками иных путей. В среде представителей “Нового английского музыкального Возрождения” началось движение за реставрацию творческого наследия мадригалистов, вёрджинелистов эпохи Тюдоров (конец XV — начало XVII века). Во главе реставраторского движения стоял Воан-Уильямс.

Ретроспективная тенденция в искусстве Великобритании отразила и широкие процессы, происходящие на Европейском континенте: в Италии, Франции, Германии рождаются национальные варианты неоклассицизма. Появление в Англии неоклассицистских сочинений — это попытка найти третий, компромиссный путь, способный примирить две полярные тенденции в довоенном искусстве.

В надежде обновить национальный стиль англичане обратились также к опыту современной французской музыкальной школы. Ориентируясь на достижения французских импрессионистов, английские композиторы начали изучать наиболее перспективные элементы французского искусства. В Великобритании возникло художественное течение, связанное с обращением к образам Востока, библейской тематике и породившее условно-ориентальный стиль. Увлеченность импрессионизмом, восточной экзотикой дает себя знать и в фортепианных сочинениях С. Скотта, операх и симфониях Г. Холста, и в творчестве Б. Бриттена, создавшего в 1964 году музыкально-сценическую мистерию-притчу “Река Кэрлью” на материале японской пьесы.

---

<sup>5</sup> Воан-Уильямс Р. Становление музыки. С. 61.

Небывалый размах получило рабочее хоровое движение. Помимо центральной лондонской организации (1924) возникли многочисленные филиалы в провинциях Великобритании, расширились интернациональные контакты любителей хорового музицирования. К движению примкнули и композиторы-профессионалы (например, Алан Буш). Чувство международной солидарности сближает Буша с деятелями немецкого рабочего движения, композиторами Г. Эйслером и Г. Майером, писателем и драматургом Б. Брехтом.

После второй мировой войны любительское хоровое движение набирает новые силы. Став членом коммунистической партии Великобритании, Буш продолжает активную работу в Рабочей музыкальной ассоциации в Лондоне. Репертуар хоровых коллективов пополняется политическими песнями Буша, хоровыми композициями Воана-Уильямса, Бриттена. Соучастие в творческом процессе скромных любителей и высокопрофессиональных композиторов стало залогом успешного и скорейшего становления национального искусства, которое, по словам Воана-Уильямса, несет "радости постижения высших ценностей путем музицирования"<sup>6</sup>.

Интересна судьба жанров в английской музыке XX века. На фоне многообразных творческих устремлений ярко обозначился интерес к музыкальному театру. Английские композиторы сознательно связывали поиски новых путей в национальном искусстве с оперой и балетом — наиболее устойчивыми в историческом отношении и близкими национальной аудитории жанрами.

Ведущей тенденцией в развитии оперного жанра стала тяга к камерности. В 20-е годы появились сочинения, воскрешающие традиции камерного лирического театра Генри Пёрселла, комедийно-гротесковые образы знаменитой балладной "Оперы нищих" Джона Гея<sup>7</sup>. Попытки возродить традиции этой оперы в новых

---

<sup>6</sup> Воан-Уильямс Р. Становление музыки. С. 64.

<sup>7</sup> Написанная в 1728 году, балладная опера Д. Гея представляла собой сатирический спектакль, основанный на материале известных народных песен, мелодиях из опер итальянских и английских композиторов. Между музыкальными номерами вставлялись разговорные

исторических условиях были предприняты Воаном-Уильямсом, Холстом. В операх английских композиторов XX века пронзительно зазвучала новая тема — повествование о трагической судьбе простого человека, об этических и моральных проблемах современного буржуазного общества. Эта тема нашла воплощение в камерной опере Воана-Уильямса "Скачущие к морю", в сочинениях Бриттена ("Питер Граймс", "Билли Бад"), Буша ("Джонни из Гвианы").

Широко и многогранно представлен оперный жанр в Великобритании трех последних десятилетий. Этому способствует деятельность ведущих театров страны — "Ковент-Гарден" и "Сэдлерс-Уэллс", где наряду с устоявшимся репертуаром исполняются и оперы современных композиторов. Большую роль в популяризации новой музыки сыграли ежегодные фестивали в Олдборо, организованные Бриттеном.

На 30-е годы приходится расцвет английского балета. Первыми опытами стали фольклорные балеты Воана-Уильямса и сказочные феерии Г. Холста. Традиции классической маски XVII века оживляет балет-маска "Иов" (1930) Воана-Уильямса<sup>8</sup>. В творчестве мастеров балетного жанра заметна ориентация и на традиции реформаторов современной хореографии — С. Прокофьева, И. Стравинского, композиторов группы "Шести", наиболее отчетливо проявившаяся в эксцентрической постановке балета "Фасад" У. Уолтона, хореографической аллегории "Шахматы" А. Блисса, спектакле "Карьера мота" Г. Гордона.

Благодаря искусству ведущих мастеров оперного и балетного жанров музыкальный театр Великобритании XX века переживает свое второе рождение, став своеобраз-

---

диалоги, намекающие на актуальные политические события и злободневные темы. Балладная опера просуществовала до XX века, став эмблемой национального оперного жанра.

<sup>8</sup> Английская маска сформировалась в течение XVI—XVII столетий как придворный театальный жанр. В маске синтезированы различные виды искусств: музыка, поэзия, живопись, танец. Истоки маски уходят в глубь ренессансной культуры и связаны с народными английскими театрализованными действиями и традициями итальянских маскарардов.

разным "локатором" прогрессивных идей современности.

Огромным завоеванием "Нового английского музыкального Возрождения" явилось становление национальной симфонической школы. Если музыкальный театр имел глубокие корни в истории английской музыки, то в симфоническом жанре у композиторов XX века не было достойных предшественников. Первые образцы симфонической музыки появились на рубеже XIX—XX веков, и приоритет здесь несомненно принадлежал Э. Элгару, творчество которого отличалось высоким профессионализмом, умением творчески преломлять самобытные находки европейских континентальных школ.

Не только Элгар, но и другие композиторы XX века совершенствовали технику письма, ориентируясь на завоевания инациональных школ. Влияние французского импрессионизма сказалось в "Морской симфонии" Воана-Уильямса, оркестровые находки мастеров русской симфонической школы — Римского-Корсакова, Стравинского — повлияли на симфонизм Холста. Наиболее ценным вкладом в развитие английского симфонизма современники считают девять симфоний Уильямса, которые, по выражению В. Д. Конен, «образуют своеобразную музыкальную параллель к „Сage о Форсайтах“<sup>9</sup>, знаменитому роману английского писателя Джона Голсуорси.

Поразительна судьба вокальных жанров в музыке Великобритании. Блистательный расцвет самобытной школы английских мадригалистов XVI—XVII веков сменился периодом глубокого упадка. В английской музыке двух последующих столетий не существовало образцов камерно-вокальной лирики, способных по красоте, изысканности и совершенству сравниться с поэзией Шекспира, Р. Бёрнса, П. Шелли. Песенный ренессанс наступил лишь в конце XIX века. Внезапно пробудившийся интерес к национальной поэзии и фольклору стал активным творческим стимулом для деятелей "Нового

---

<sup>9</sup> Конен В. Ралф Воан-Уильямс. М., 1958. С. 24.

английского музыкального Возрождения". Ранние опыты английских композиторов по стилю приближены к народной песне. Однако, постепенно расширяя круг поэтических источников, композиторы пришли к созданию миниатюр, отмеченных неповторимой индивидуальностью каждого мастера. Ценным вкладом в национальную сокровищницу стали двенадцать тетрадей "Английской лирики" Х. Пэрри, цикл из десяти песен на стихи У. Блэйка и Три поэмы на стихи У. Уитмена Воана-Уильямса, вокальные циклы "Семь сонетов Микеланджело", "Очарование колыбельных", "Зимние слова" Б. Бриттена. В лучших образцах английской камерно-вокальной музыки ярко проявляется национальная самобытность, тонкое претворение образного строя поэтического материала.

Стойкая приверженность англичан к хоровому музицированию обусловила бурное развитие в XX веке кантатно-ораториальных жанров, культовой музыки, многочисленных композиций для различных хоровых составов, предназначенных для любительских коллективов. Благодаря тесным контактам с демократической аудиторией современные композиторы получают возможность участвовать в общественной жизни своей страны, не порывать с ее обычаями и традициями. Свидетельство тому — реализация грандиозного творческого замысла Бриттена — исполнение в 1962 году "Военного реквиема" — гимна мужеству и стойкости жителей английского города Ковентри, разрушенного во время второй мировой войны.

Рост национальной школы Великобритании продолжается. Творчество Бриттена стало нравственным эталоном, "моральным уроком" для младшего поколения английских композиторов. Благодаря Бриттену и его современникам музыкальный мир стал свидетелем того, как духовные ценности, в течение двух столетий хранившиеся в недрах "нации без музыки", стали достоянием интернациональной культуры.

Английская композиторская школа XX века с каждым десятилетием все увереннее утверждается на мировой арене и несомненно способствует обнаружению и раскрытию потенциала искусства будущего.

## БЕНДЖАМИН БРИТТЕН 1913—1976

Интенсивный подъем английской музыки, начавшийся в конце XIX века после двухсотлетней "эпохи молчания", достигает своей кульминации в середине XX века в творчестве Б. Бриттена. Бриттену удалось убедительно и художественно ярко решить задачу, которую ставили перед собой его непосредственные предшественники — зачинатели "Нового английского музыкального Возрождения": соединить богатства английского фольклора, народных и профессиональных национальных традиций с достижениями современной мировой музыкальной культуры.

Деятельность Бриттена многогранна: крупный композитор, дирижер, прекрасный пианист, создавший совместно с тенором Питером Пирсом один из выдающихся камерных ансамблей, наконец, активный музыкально-общественный деятель-просветитель, организатор музыкального фестиваля в Олдборо.

Той же широтой интересов отмечено и творчество композитора. Он работал практически во всех жанрах: оперы, балет, музыка к пьесам и кинофильмам, симфонии, сюиты, инструментальные концерты, вокально-симфонические и хоровые произведения, камерные ансамбли для различных составов, вокальные циклы, обработки народных песен, редакции сочинений Пёрселла, в том числе оперы "Дидона и Эней".

Столь обширное наследие вмещает поистине огромный диапазон тем и образов: эпос и драма, героика и лирика, философское размышление и юмор, картины природы и бытовые сцены. Причем все это во взаимодействии, множестве разных ракурсов и оттенков.

При всем многообразии творчество Бриттена предстает как явление внутренне цельное. Его объединяет (помимо стиля) мировоззренческая позиция художника-гуманиста, в основе которой — неприятие зла, протест против насилия, жестокости, несправедливости. Эта большая тема раскрывается в разных аспектах, например в гражданственном, пацифистском, обращенном к народам, ввергнутым в катастрофу войны ("Баллада о героях", знаменитый "Военный реквием"). Может быть, еще более важен для композитора другой аспект — нравственный, связанный с отдельной личностью, с осуждением насилия над ней, утверждением суверенного права человека на независимость его внутреннего мира, на духовную свободу. Эта идея становится центральной во многих операх Бриттена: "Поругание Лукреции", "Билли Бадд", "Поворот винта", "Оуэн Уингрейв". С ней тесно соприкасаются и оперы "Питер Граймс", "Смерть в Венеции".

Гуманизм Бриттена — не только отрицание зла, но и вера в добро. Утверждая высокое этическое начало, светлые идеалы духовной красоты, человечности, милосердия, композитор стремится опереться на образы, прочно закрепленные в массовом общественном сознании как символы вечных нравственных ценностей. Отсюда довольно частое обращение к религиозной тематике — преимущественно в хоровых произведениях.

Бриттен прежде всего английский художник. Национальная природа его творчества раскрывается многообразно и на разных уровнях: в сюжетах опер, использовании народных текстов, обращении к характерным для английского искусства образам моря, родной природы, провинциального быта, по-диккенсовски обездоленного детства. Но не эти — в известной мере внешние — приметы являются определяющими. Бриттен сумел выразить в своем творчестве те глубинные черты национального художественного сознания, которые ясно ощутимы в любом подлинно английском произведении независимо от эпохи его создания, будь то романы Ч. Диккенса или поэзия У. Блейка, драматургия Б. Шоу или живопись Дж. Констебля и Дж. Тернера.

Стиль Бриттена формировался на широкой общеевропейской основе. Композитор не стремился к радикальному новаторству и не "прятался" от воздействия окружающей музыки. В его произведениях можно обнаружить следы самых разнообразных влияний — Малера и Дебюсси, Берга и Стравинского, Прокофьева и Шостаковича. Музыкальное мышление Бриттена вполне современно, хотя его не увлекли поиски авангардистов, эксперименты в области электронной музыки. Он не стал приверженцем какой-либо определенной школы или техники композиции, справедливо полагая, что никакая система не гарантирует качество. Использование того или иного приема прежде всего ориентировано на восприятие слушателя, всегда подчинено желанию донести в доступной форме суть авторской идеи. Поэтому в сочинениях композитора 12-тонные темы, сложные политональные и полиладовые наслоения, приемы ограниченной алеаторики могут мирно сосуществовать с диатоникой песенного типа и ясной функциональной гармонией.

Своеобразие музыки Бриттена во многом связано с ее английскими истоками, глубоким и разносторонним претворением национальных традиций. Совершенным образцом органического синтеза общеевропейского и национального элементов для композитора было творчество Г. Пёрселла, которого он считал своим "духовным отцом" и преклонение перед которым пронес через всю жизнь.

Бриттен не принадлежал к фольклорному направлению в музыке XX века. В его произведениях почти нет цитирования подлинных напевов. В то же время глубокое их постижение позволило ему создавать собственные мелодии, близкие народным. Еще более важной для композитора была опора на жанры народной музыки, в которых откристаллизовались определенные приемы и формы народного музицирования. Так, например, строфическая форма с сольным запевом и хоровым припевом, характерная для английской баллады и близкого ей жанра кэрол (carol — песня, связанная преимущественно с рождественским обрядом), нашла претворение в хоро-

вых вариациях "Родился мальчик", "Обряде кэрол", "Пастушеской кэрол", балладах из оперы "Питер Граймс".

В глубь веков уходит английская народная традиция полифонического пения, основанного на канонической имитации в приму или октаву — так называемый кэтч (catch)<sup>10</sup>. С ней тесно связан жанр раунда (round) — оживленной песни-канона на несколько тем. Влияние традиции кэтч-пения ощущается наиболее непосредственно и широко в ансамблевых и хоровых оперных сценах, среди которых особенно впечатляет своим размахом и мастерством раунд из 2-й картины "Питера Граймса".

С национальными традициями связывает Бриттена и тяготение к жанрам и формам, получившим широкое распространение в профессиональной английской музыке XVI—XVII веков (вёрджинелисты, Пёрселл). Особое место здесь принадлежит граунду (ground) — полифоническим вариациям на basso (иногда *soprano*) *ostinato*. Примеры использования граунда в произведениях Бриттена многочисленны и охватывают почти все жанры его творчества (финалы Скрипичного концерта и Виолончельной симфонии, скерцо "Баллады о героях", последний сонет в вокальном цикле "Святые сонеты Джона Донна", а также пассакалии в операх "Питер Граймс", "Поругание Лукреции" и "Поворот винта").

Среди других форм и жанров староанглийской музыки внимание композитора довольно часто привлекают вариации и сюита. Вариационная форма, кроме отдельных частей циклических сочинений, ложится в основу ряда крупных произведений. Уникальный пример использования вариаций как конструктивной основы целой оперы — "Поворот винта".

К форме сюиты композитор обращается преимущественно в сфере камерной музыки: сюита для скрипки и фортепиано, для арфы соло, три сюиты для виолончели соло. Подобно английским мастерам XVI—XVII веков, Бриттен сближает жанры сюиты и вариаций. В сюиту

---

<sup>10</sup> Именно так построен "Летний канон" (XIII век) — самая ранняя из дошедших до нашего времени английских песен. Она использована Бриттеном в финале "Весенней симфонии".

проникают вариационные принципы, а вариационный цикл приобретает сходство с сюитным благодаря индивидуализации, образной (часто — и жанровой) конкретности каждой вариации.

Следует отметить, что характерность, конкретность образа и стремление к жанровой определенности (песня, танец, хорал, марш и т. д.) — одна из важных индивидуальных особенностей музыкального мышления и стиля Бриттена.

## ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

**Юность. Становление личности и творчества.** Бриттен родился в 1913 году в г. Лоустофте на Восточном побережье Англии. Графство Саффолк, где расположен Лоустофт, связано с именами выдающихся деятелей английской культуры. Здесь работали крупнейшие художники — Т. Гейнсборо и Дж. Констебль, в пейзажах которого запечатлена поэтичность окрестных ландшафтов; здесь жил поэт Дж. Крэбб (из его поэмы заимствован сюжет оперы "Питер Граймс"). С этим краем неразрывно связана и почти вся жизнь Бриттена.

Музыкальное и, в частности, творческое дарование Бриттена проявилось рано и развивалось первое время под руководством матери. Детские опусы примечательны своей многочисленностью (быстрота, легкость письма сохранится и в дальнейшем) и широким охватом жанров: сонаты и сюиты для фортепиано, квартеты, оратория, песни.

Огромное воздействие на формирование личности, жизненных и творческих принципов Бриттена оказало знакомство в 1926 году и последующие занятия с Фрэнком Бриджем. Крупный разносторонний музыкант и требовательный педагог, Бридж привил своему ученику профессионализм в отношении к работе, стремление к тщательности, к постоянному совершенствованию техники. Он следил за творческими успехами молодого музыканта во время его обучения в Королевском колледже музыки (1930—1933), где Бриттен занимался у Дж. Айрленда (композиция) и А. Бенджамина (фортепиано).

30-е годы в биографии Бриттена — десятилетие интенсивного творческого и духовного развития, становления мировоззрения, гражданской позиции. Значительную роль в этом процессе сыграл расширившийся круг знакомых и друзей композитора. Среди них — Э. Стайн, ученик А. Шёнберга и пропагандист его системы (во многом благодаря ему Бриттен занялся углубленным изучением партитур нововенцев), композитор М. Типпет, поэт У. Х. Оден, талантливый представитель молодой Оксфордской школы. Человек твердых прогрессивных убеждений, последовательный антифашист, участник гражданской войны в Испании, Оден оказал большое влияние на Бриттена и стал одним из основных его литературных сотрудников в 30-е годы.

Среди важнейших событий этих лет — начало творческого содружества, длившегося потом всю жизнь, с выдающимся певцом XX века П. Пирсом — глубоким и тонким музыкантом, обладателем не только превосходного тенора, но и высочайшей исполнительской культуры, совершенной вокальной техники. Это сотрудничество не ограничилось совместными концертными выступлениями (с 1938 года), но и оставило глубокий след в творчестве композитора. Большинство вокальных циклов, центральные партии почти во всех операх написаны им для тенора в расчете на П. Пирса.

Творчество Бриттена прошло в 30-е годы большой путь от первых студенческих сочинений к порогу зрелости. Развивалось оно параллельно в сферах инструментальной и вокальной музыки, которые дополняли друг друга и в то же время взаимодействовали.

Уже в ранних инструментальных произведениях этого периода проступают тенденции, сохраняющиеся и на более поздних этапах творчества: тяготение к камерным жанрам, к ограничению оркестровых составов (Симфониетта для камерного оркестра ор. 1, Простая симфония для струнного оркестра (или квартета) ор. 4, "Вариации на тему Фрэнка Бриджа" для струнного оркестра ор. 10); интерес к тембровым и техническим возможностям отдельных инструментов (сюиты для фортепиано ор. 5, для скрипки и фортепиано ор. 6, фортепи-

анный ор. 13 и скрипичный ор. 15 концерты). Этот интерес приведет Бриттена в 50—60-е годы к созданию целого ряда "монотембровых" сочинений для гобоя, для продольных флейт, для гитары соло и виолончели соло. Опыт сочетания разных тембров в одном ансамбле (Фантазия-квартет для гобоя и струнного трио, ор. 2) также найдет свое продолжение в 50-е годы уже в вокальной музыке: Третьем кантикле<sup>11</sup> для тенора, валторны и фортепиано ор. 55, "Ноктюрне" для тенора, семи облигатных инструментов (5 духовых, литавры и арфа) и струнного ансамбля.

В еще большей степени "обращена к будущему" вокальная музыка Бриттена 30-х годов. В ней раньше, чем в инструментальной, определяются ведущие идеи, темы и образы, формируются особенности стиля, вокального письма, отношение к тексту и тем самым намечается путь к оперному творчеству.

Большинство вокальных сочинений, созданных в первой половине 30-х годов, предназначены для хора и прямо или косвенно продиктованы религиозной тематикой. Примечательно стремление Бриттена связать их с национальной традицией. Так, в хоровых вариациях ор. 3 "Родился мальчик" для смешанного хора и хора мальчиков а саррелла использованы анонимные тексты XV—XVI веков из сборников рождественских песен — кэрол. Связи с народно-песенными истоками ясно ощутимы и в музыке.

Во второй половине 30-х годов жанровый диапазон вокального творчества Бриттена расширяется, оно обогащается новыми темами и образами. Этому во многом способствовало тесное сотрудничество с У. Х. Оденем. Мир поэзии Одена, вмещающий трагизм и сатиру, эмоциональную возбужденность и созерцательность, отразился разными гранями в первых написанных на стихи поэта вокальных циклах: "Наши предки — охотники" для голоса с оркестром ор. 8, "На этом острове" для голоса с фортепиано ор. 11, песне "Рыба в сонных озерах".

---

<sup>11</sup> Кантикль — песнопение.

Гражданская позиция Бриттена, его отношение к трагическим событиям в Испании нашли отклик в хоровом "Пацифистском марше", песне для двойного хора "Вперед, демократия" и в наиболее значительном произведении 30-х годов — "Баллада о героях" для солиста, хора и большого оркестра на стихи Одена и Р. Суинглера, ор. 14 (1939). Антивоенная тема "Баллады"<sup>12</sup> приобретает более широкий, обобщающий смысл, как протест против жестокости, зла, насилия и смыкается с магистральной идеей всего последующего творчества композитора. В "Балладе" господствуют трагические образы. Четырехчастный цикл обрамлен Траурным маршем — сквозной темой произведения. Ей родственна и тема II части (Скерцо — Танец смерти), и лишь III часть (Речитатив и хорал) вносит некоторый контраст.

Во многих произведениях второй половины 30-х годов, как вокальных, так и инструментальных, заметны связи с творчеством Малера. Они ощущаются в контрастах светлых и мрачных образов, возросшей роли драматического, трагического начала ("Баллада о героях", траурные эпизоды в "Вариациях на тему Фрэнка Бриджа", в цикле "Наши предки — охотники"), в обращении к малеровскому типу вокально-симфонического цикла, наконец, в использовании пространственного "стереофонического" эффекта, достигаемого размещением исполнителей не только на эстраде, но и за ее пределами (в "Балладе о героях", а позднее — в "Военном реквиеме").

**Годы в Америке. На пути к опере.** В 1939 году Бриттен едет в Америку. Решение покинуть Англию было вызвано разнообразными причинами: смертью родителей, напряженной ситуацией в Европе, вызванной распространяющимся фашизмом, отъездом в США многих друзей, в том числе Одена.

Три года, проведенные композитором в Америке (1939—1942), оказались плодотворными. Он много пишет, продолжает совместные концертные выступления с

---

<sup>12</sup> "Баллада о героях" посвящена памяти английских бойцов Интербригады, павших в борьбе за свободу Испании.

Пирсом, возобновляет сотрудничество с Оденом, приобретает и новых друзей, среди которых композитор А. Копленд, дирижер С. Кусевицкий. Встречи с великолепными американскими оркестрами оказали воздействие на творчество Бриттена, стимулировали его обращение к крупным формам симфонической музыки для больших оркестровых составов. Кроме упоминавшегося Скрипичного концерта (1939) им созданы в эти годы Траурная симфония, "Изменения (*diversions*) на тему" — фортепианный концерт для левой руки, посвященный П. Витгенштейну<sup>13</sup>, "Шотландская баллада" для двух фортепиано с оркестром.

Самое значительное из этих произведений — Траурная симфония (*Sinfonia da Requiem*), ор. 20 (1940). Она посвящена памяти родителей, но тема ее выходит далеко за пределы выражения личной скорби. Написанная в первые месяцы второй мировой войны, симфония в обобщенной форме воплощает те гражданственные гуманистические идеи, которые годом раньше вдохновили Бриттена на создание "Баллады о героях". Не случайны и точки соприкосновения между двумя сочинениями. Трехчастный цикл симфонии ("*Lacrymosa*", "*Dies irae*", "*Requiem aeternam*"<sup>14</sup>) так же, как в "Балладе", открывается и завершается траурными образами; II часть — inferнальный *dance macabre*; относительный контраст вносит лишь просветленное начало III части. Траурная симфония — произведение зрелого мастера. Здесь полностью выявились многие характерные особенности стиля Бриттена: тяготение к монотематизму, приемы мимической работы, экспрессивная трактовка оркестра, стройность композиции.

Среди вокальных сочинений этого периода представляют интерес два цикла: "Озарения" для голоса и струнного оркестра, ор. 18 и "Семь сонетов Микеланд-

---

<sup>13</sup> Пауль Витгенштейн — австрийский пианист. Потеряв в первой мировой войне правую руку, он не прекратил концертную деятельность. Специально для него были написаны многие произведения, среди которых Концерты для левой руки: М. Равеля (*D-dur*) и Четвертый концерт С. Прокофьева.

<sup>14</sup> Как известно, в традиционном реквиеме обратный порядок следования частей.

жело" для тенора и фортепиано, ор. 22, посвященные Пирсу. В "Озарениях" Бриттена увлекли поиски звуковой красочности, гармонического и оркестрового колорита, что во многом связано с особенностями текстов французского поэта А. Рембо. В "Сонетах" основное внимание направлено на вокальную партию, в которой своеобразно отразилась итальянская традиция обобщенно-мелодического интонирования стиха.

В Америке Бриттен довольно скоро ощутил болезненность отрыва от родной почвы. В нем крепло осознание нерасторжимости связей с английской национальной культурой, стремление занять свое место в ней. Решение вернуться созрело. С ним "совпало" увлечение поэзией Дж. Крэдба, со стихами которого Бриттен и Пирс познакомились в Калифорнии. Мысль о создании оперы на сюжет поэмы Крэдба настолько захватила друзей, что к моменту возвращения в Англию общий план и сценарий "Питера Граймса" был ими в основном разработан. Однако до постановки оперы прошли еще три тяжелых военных года, полных напряженной работы — концертной и творческой.

В 1943 году появилось одно из выдающихся произведений Бриттена — Серенада для тенора, валторны и струнных, ор. 31, на стихи английских поэтов. В этом лирическом цикле композитор с большой чуткостью решает задачу вокального интонирования английской поэзии, передает психологическое содержание стихотворений. Сама тема Серенады — ночь — обусловила внимание Бриттена к общей атмосфере произведения, к образу Природы, который раскрывается в богатстве и разнообразии колористических и в то же время психологических оттенков. Серенада — последняя веха на пути композитора к опере.

**Оперное десятилетие.** Премьера "Питера Граймса" в июне 1945 года в театре "Сэдлерс Уэллс" стала событием в истории английской оперы. В творчестве Бриттена она открыла период мощного расцвета. Внимание композитора почти целиком сосредоточилось на опере. В течение следующего пятилетия новые произведения появляются ежегодно: "Поругание Лукреции"

(1946), "Альберт Херринг" (1947), "Маленький трубочист" (1949)<sup>15</sup>. В каждом из них — новая тематика, новые задачи, новая трактовка жанра. После "крупномасштабного" "Питера Граймса" (с большим хором и полным оркестром) Бриттен делает довольно крутой поворот в сторону камерной оперы, которая, по его мнению, дает больше возможностей для выражения эмоционально-психологического мира человека.

"Поругание Лукреции" (по пьесе современного французского драматурга А. Обэ) — лирическая трагедия на общеизвестный древнеримский сюжет. В основе его — история жены римского военачальника Коллатина Лукреции, которая была обесчещена сыном этрусского правителя принцем Тарквинием и, не вынеся позора, лишила себя жизни.

Если "Питер Граймс" — драма личности, в которой жизнь на сцене предстает "в формах самой жизни", то "Поругание Лукреции" — скорее драма идей, решенная предельно обобщенно — в этическом и нравственно-философском плане. Опера в целом выдержана в строгих, возвышенных тонах и воссоздает некоторые черты античной трагедии. Действие дано лишь намеком и сосредоточено на небольшой сценической площадке. Все события излагаются и комментируются, как в античной трагедии, Мужским и Женским хором, каждый из которых представлен лишь одним корифеем-солистом (тенором и сопрано). Они находятся на специальных возвышениях по бокам сцены в течение всего спектакля. Их комментарии, суждения, размышления, обращенные, в сущности, к зрительному залу, создают эффект "отчуждения", помогающий аудитории осмыслить и оценить увиденное.

Композиция "Поругания Лукреции" проста и логична: два акта, в каждом по две картины, соединенные вокально-инструментальными интерлюдиями. I акт — широкая экспозиция персонажей, II — кульминация и развязка.

---

<sup>15</sup> В 1948 году была создана камерная редакция "Оперы нищих".

Музыка оперы тяготеет к обобщенности. Разделение действующих лиц на две контрастирующие друг другу группы — мужскую и женскую — не дополняется индивидуализацией персонажей внутри каждой из групп. Даже лейтмотив Лукреции и интонационный комплекс Тарквиния не столько характеризуют героев, сколько символизируют идею образа.

Наиболее значительные и яркие по музыке эпизоды сосредоточены в последней картине оперы. Это скорбное шествие Лукреции, ее сцена с Коллатином и грандиозная финальная пассакалия. Суровая, торжественная тема траурного марша проводится 27 раз и служит опорой неуклонно разрастающегося ансамбля, постепенно охватывающего всех солистов и оркестр. Мощный разворот звуковых пластов, размах динамических волн сообщают музыке пассакалии черты подлинно трагического величия.

Следующая камерная опера, "Альберт Херринг", — комическая. Сюжетной основой ее послужила новелла Г. Мопассана "Избранник госпожи Гюссон", действие которой композитор и либреттист (Э. Крозье) перенесли на Восточное побережье Англии. Это забавная история о том, как вместо Королевы Мая — самой высоконравственной девушки города, ввиду отсутствия таковой, был избран Король — сын местной торговли овощами, робкий увалень Альберт; как, получив денежную премию за добродетель, он в тот же вечер исчез на всю ночь и на другой день без денег вернулся домой, где к тому времени близкие уже успели оплакать его мнимую гибель.

"Альберт Херринг" — бытовая комедия нравов. Скупыми, но точными штрихами Бриттен создает галерею музыкальных портретов представителей местной "элиты": капризной и властной леди Биллоуз, наивно-восторженной учительницы приходской школы, тупого префекта. Основой характеристики становится мастерское претворение особенностей речевой манеры каждого персонажа.

Лирические сцены молодой влюбленной пары — Сиды и Нэнси (эта линия отсутствует у Мопассана) — образуют контраст комедийным и жанровым эпизодам.

Опера в целом выдержана в светлых тонах. Высмеивая ханжескую мораль и лицемерие провинциального общества, Бриттен не стремится к сатире или шаржу, а остается в пределах легкой иронии, мягкого юмора. Нередко юмористический эффект достигается несоответствием между нарочитой серьезностью музыки и сценической ситуацией. Таковы, например, преувеличенная патетика речей леди Биллоуз и гимническая торжественность славления Альберта в сцене его коронавания. Даже искренне горестное оплакивание мнимой гибели героя (вновь пассакалия) развенчивается появлением в дверях падшего праведника.

Созданию светлой, несколько идиллической общей атмосферы оперы способствуют оркестровые эпизоды пейзажного или скерцозного характера.

Важной вехой в жизни Бриттена стало открытие в 1948 году организованного им музыкального фестиваля в Олдборо (городе, где постоянно жил и работал композитор). Фестиваль, включавший концерты, оперные постановки, художественные выставки, устраивался с тех пор ежегодно и стал событием международной культурной жизни. Кроме Бриттена, готовившего новое сочинение к каждому фестивалю, в них принимали участие крупнейшие композиторы и исполнители Европы и Америки.

В первой половине 50-х годов в центре внимания Бриттена продолжает оставаться опера. С минимальными перерывами появляются "Билли Бадд" (1951), "Глориана" (1953) и "Поворот винта" (1954). В основу "Билли Бадда" положен один из морских рассказов Г. Мелвилла о простодушном матросе — любимце всей команды. Столкнувшись с непостижимым для него вероломством, он убивает оклеветавшего его негодяя и получает смертный приговор. Общий суровый колорит произведения усугубляется полным отсутствием женских партий.

В "Глориане" воскрешаются события английской истории конца XVI века. Приметы эпохи щедро пред-

ставлены и в сюжете, и в музыке: рыцарский турнир, дворцовые сцены, старинные танцы, "маска"<sup>16</sup>. В опере много перспективных находок, однако в целом произведение оказалось неровным.

После двух "больших" опер Бриттен вновь возвращается к камерной.

"Поворот винта" — одно из самых выдающихся сочинений композитора. Углубленный психологизм сочетается здесь с мистическим оттенком, идущим от сюжетной основы — повести Генри Джеймса.

Молодая женщина соглашается стать гувернанткой двух детей — брата и сестры. Прибыв в усадьбу, она неожиданно сталкивается с призраками бывших воспитателей, умерших незадолго до этого. С ужасом гувернантка убеждается, что призраки тайно общаются с детьми и сохраняют свое влияние на них. Молодая женщина делает все возможное, чтобы воспрепятствовать этому общению ради блага детей, однако встречает с их стороны нарастающее сопротивление. Наконец она пишет обо всем опекуну, но по приказу призрака мальчик похищает письмо. Первой не выдерживает напряжения и срывается девочка. Она проклинает убитую горем гувернантку. Оставшись наедине с мальчиком, молодая воспитательница с ласковой настойчивостью требует, чтобы тот признался, кто приказал украсть письмо. Под усиливающимся давлением ребенок наконец называет имя и тут же падает бездыханным.

Постоянно занимающая Бриттена тема борьбы добра и зла приобретает в "Повороте винта" особую остроту, так как борьба эта ведется за душу ребенка, а ареной служит его психика. Основная для композитора мысль, что добро, упорствующее в достижении своих благих целей, может перейти определенную грань, за которой смыкается со злом, великолепно раскрыта в музыке и структуре оперы. Не случайно лейтмотивы Гувернантки и призрака Квинта, постепенно сближаясь, становятся в конце концов тождественными. Направленность проти-

---

<sup>16</sup> Маски — род дивертисмента или сюиты — специфически английский музыкально-театральный жанр XVI—XVII веков, включающий танцы, вокальные номера, пантомиму и поэтические вставки.

воборствующих сил, в сущности, к единой цели предопределила ведущую роль монотематизма и, возможно, подсказала Бриттену использование вариационной формы в качестве композиционной основы всего произведения. Опера представляет собой тему и пятнадцать вариаций, между которыми расположены шестнадцать сцен. Эта форма вмещает удивительное богатство образов: поэтический пейзаж ночного парка и праздничный звон колоколов, детские игровые песни и таинственные чарующие зовы призраков, обеспечивая в то же время совершенное единство целого.

В 1955—1956 годах Бриттен предпринимает большое путешествие по странам Азии: Индии, Цейлону, Индонезии, Японии. Впечатления от посещения индонезийского острова Бали отразились в единственном балете композитора "Принц Пагод" (1957). Знакомство с японским театром Но привело к созданию через восемь лет первой из опер-притч "Река Кэрлью" (1964).

**Вокальная музыка 40—50-х годов.** Наряду с музыкальным театром в творчестве Бриттена 40—50-х годов значительное место занимают вокально-инструментальные произведения.

В 1945 году под впечатлением поездки в Германию, где все напоминало о войне, Бриттен пишет вокальный цикл "Святые сонеты Джона Донна" для тенора и фортепиано. Трагическая окраска цикла, сгущающаяся к концу — траурному маршу и завершающей пассакалии, предвосхищает финальные пассакалии "Поругания Лукреции" и "Поворота винта".

Сфера светлых образов воплощена в цикле "Очарование колыбельных" для меццо-сопрано и фортепиано, "Пяти песнях цветов" для хора а cappella и "Весенней симфонии" для трех солистов, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра (1949) на тексты английских поэтов от анонима XVI века до Одена. Композиция симфонии своеобразна: каждая из четырех частей цикла в свою очередь многосоставна, так как включает последовательность нескольких стихотворений. Их отбор и группировка подчинены общему драматургическому

плану: в I, III и IV частях господствуют ясные "дневные" краски. Контраст создает сумеречный (к концу — ночной) колорит II части.

Идея сочетания в вокальном цикле голоса с ансамблем разнотембровых инструментов, впервые реализованная в Серенаде ор. 31, получила дальнейшее развитие в Ноктюрне для тенора, семи облигатных инструментов и струнного ансамбля ор. 60 (1958) на стихи английских поэтов (среди них — впервые — Шекспир). Каждое стихотворение несет свой индивидуальный образ, в соответствии с которым композитор выбирает тембр того или иного из облигатных инструментов. Объединяют произведение инструментальные интерлюдии, связывающие все номера цикла.

**Творчество 60-х годов.** 60-е годы открывает опера "Сон в летнюю ночь" (1960, либретто Б. Бриттена и П. Пирса). Своеобразие пьесы Шекспира, в которой причудливо объединяются черты волшебной феерии и бытовой комедии, романтической драмы и фарса, оказало непосредственное воздействие на оперу. В основе ее драматургии — контрастное противопоставление трех образных планов, которым соответствуют три группы персонажей. Сфера сказочной фантастики — это мир зачарованного леса, эльфов и их повелителей Оберона и Титании. Другая — лирико-драматическая сфера — связана с образами двух влюбленных пар с их романтическими клятвами, ссорами и примирениями. Наконец, третью — жанрово-бытовую — представляет группа ремесленников, типичных персонажей народной комедии. Драматургический, образный контраст подкреплен стилизованным разграничением этих трех планов. В каждом из них свой тип вокального интонирования (и — шире — мелодики), свой круг ладогармонических и оркестрово-тембровых средств. Общая атмосфера произведения в наибольшей степени связана с фантастическими образами. Они, подобно рефрену, "прослаивают" и объединяют сцены, открывают и завершают оперу. Многие в "Сне в летнюю ночь" подготовлено предшествующими операми, например, лирико-драматическими страница-

ми "Поругания Лукреции", бытовыми комедийными сценами "Альберта Херринга".

Центральное место в творчестве Бриттена 60-х годов несомненно принадлежит "Военному реквиему" (1961). В этом выдающемся произведении скрещиваются идейные, образные, драматургические и стилевые тенденции, формировавшиеся в разных жанрах хоровой, камерной, симфонической и оперной музыки. Гуманистическая этическая сущность искусства Бриттена нашла здесь самое полное и совершенное выражение.

Реквием трактуется композитором как "содержательная форма", как "обобщение через жанр", поднимающее современную антивоенную тему до общезначимого, общечеловеческого звучания.

Возможно, с той же тенденцией к обобщенности, емкой содержательной форме связано появление в 60-х годах трех опер-притч, предназначенных для исполнения в церкви: "Река Кэрлью" (1964) по пьесе японского театра Но "Река Сумида"; "Пещное действие" (1966) — эпизод из Ветхого завета; "Блудный сын" (1968) — из Нового завета. Характерное для Бриттена стремление к камерности доведено здесь до предела. Исполнительские средства ограничиваются несколькими солистами, минимальным хором и инструментальным ансамблем. Действие разворачивается на небольшой площадке внутри церкви. Оно открывается шествием монахов-актеров, которые на глазах у зрителей переодеваются в сценические костюмы. В конце — вновь переодевание и уход.

В 60-е годы активизируется интерес композитора к инструментальной музыке. Впервые в его творчестве появляется большая группа сочинений для виолончели: Соната для виолончели и фортепиано (1961), Симфония для виолончели с оркестром (1963) и три сюиты для виолончели соло (1965, 1967, 1971). Их создание связано с знакомством, а впоследствии и дружбой с одним из крупнейших музыкантов современности М. Ростроповичем, которому они и посвящены. Самое крупное и значительное из этих сочинений — Виолончельная симфония — развернутый четырехчастный цикл с каденци-

ей, соединяющей III и IV части. Драматургический план произведения основан на противопоставлении тревожно-драматических первых трех частей и светлой (редкий случай!) финальной пассакалии.

Дружба с советским музыкантом, по-видимому, натолкнула композитора на введение в Третью виолончельную сюиту русских народных тем и на создание вокального цикла "Эхо поэта" для высокого голоса и фортепиано на стихи А. Пушкина (1965), посвященного Г. Вишневской и М. Ростроповичу.

**Последние оперы.** В конце творческого пути внимание Бриттена вновь сосредоточивается на опере. В 1970—1971 годах для телевидения он пишет оперу "Оуэн Уингрейв" (по пьесе Генри Джеймса, автора "Поворота винта"), в которой антивоенная пацифистская тема соединяется с не менее характерным для композитора протестом против посягательств на свободу личности. Герой оперы, следуя своим убеждениям, отказывается от военной карьеры, нарушая тем самым традиции рода. Мощный психологический прессинг семьи, насмешки невесты и даже вмешательство мистических потусторонних сил приводят юношу к гибели.

В июне 1973 года, в дни XXVI фестиваля в Олдборо состоялась премьера оперы "Смерть в Венеции" (либретто М. Пайпер по одноименной новелле Томаса Манна). Сложность литературного источника обусловила и сложность произведения Бриттена. Его сюжетная линия связана с идеей фатальной предопределенности пути, по которому ведет героя властная и недобрая сила, способная принимать разные обличья. Однако не сюжет определяет подлинное содержание оперы. Оно раскрывается в переплетении психологических, нравственных и эстетико-философских проблем, тугим узлом стягивающихся вокруг центрального персонажа — знаменитого писателя Ашенбаха.

"Смерть в Венеции", в сущности, — монодрама. Ни одна из 17-ти сцен оперы (7 в I акте и 10 во II) не обходится без участия героя. Партия Ашенбаха — это серия монологов, большинство которых посвящено детальному психологическому анализу собственных чувств и ощу-

щений. Встреча с польским мальчиком Тадзио (мимическая роль), выбившая писателя из привычного душевного равновесия, заставляет его задуматься о природе творческого вдохновения: что лежит в основе искусства — разумный порядок, красота и гармоничность формы (аполлоническое начало) или стихия свободного, несдерживаемого чувства (дионисийское начало)<sup>17</sup>. Эти мысли как бы "материализуются" возбужденным, галлюцинирующим воображением Ашенбаха в двух сценах: играх в честь Аполлона (7-я сцена) и споре Аполлона и Диониса (13-я сцена, "Сон").

Второй важный персонаж оперы — фатум в его различных ипостасях (один исполнитель). Впервые он появляется в начальной сцене в облике путешественника, предлагающего Ашенбаху поехать на юг. Затем — это пожилой, вульгарно-молодящийся фат на корабле, позже — гондольер, везущий Ашенбаха вопреки его воле в Лидо, администратор отеля, парикмахер. Наконец, его же голосом вещает Дионис. В музыке все эти обличья одного образа охарактеризованы различными вариантами единого интонационно-тематического комплекса.

"Смерть в Венеции" — камерная опера, рассчитанная на трех певцов-солистов, хор и камерный оркестр с расширенной группой ударных. Многие в ней перекликаются с более ранними операми Бриттена. Черты монодрамы сближают ее с "Питером Граймсом"; мистический элемент, глубокая психологическая разработка образа, мастерство монотематических преобразований — с "Поворотом винта".

"Смерть в Венеции" оказалась последней крупной работой композитора. В 1976 году Бриттен безвременно умер, далеко не исчерпав свой творческий потенциал.

---

<sup>17</sup> Все рассуждения Ашенбаха на эстетико-философские темы исполняются актером "с книгой в руках" в свободной манере *rag-lando*: звуки имеют фиксированную высоту, но без обозначения длительностей.

## ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ОПЕРА "ПИТЕР ГРАЙМС"

Бриттен — один из крупнейших оперных композиторов XX века. В созданных им операх полностью раскрывается эстетика композитора, идейная направленность его искусства, круг характерных тем и образов, важнейшие особенности стиля. За столетия, отделяющие нас от "Дидоны и Энея" Пёрселла, лишь Бриттену удалось создать в Англии произведения, ставшие крупным явлением мировой оперной культуры, и тем самым не только возродить английскую оперу после целой эпохи безвременья, но и внести существенный вклад в развитие этого жанра.

Подобно Пёрселлу, Бриттен сумел органически соединить опыт, накопленный европейской оперой различных эпох, школ и направлений, с национальными традициями своей страны.

Бриттен — современный художник, остро чувствующий "зло мира", напряженность нашего века. В своих операх он выступает как гуманист, утверждающий ценность человеческой личности, свободу и независимость ее духовного мира. Он поднимает свой голос против насилия и принуждения, в защиту справедливости и мира, человечности и добра. Эта основная, центральная идея творчества композитора раскрывается в различных аспектах, в том числе и в социальном, но чаще — в более обобщенном, нравственно-философском плане. Гуманизм Бриттена отчасти родствен гуманизму Шостаковича, хотя и не поднимается до его активности, силы и страстности.

Гуманистическая, этическая направленность искусства Бриттена сказывается и в постоянном обращении к теме детства, которая проходит через все творчество композитора, охватывая почти все жанры, в том числе и оперу. С этой темой, по-видимому, связано столь широкое использование Бриттеном характерного звучания детских голосов как в хоровых сочинениях, так и в операх ("Альберт Херринг", "Сон в летнюю ночь"). Иногда детям поручаются ответственные и развитые сольные партии ("Поворот винта"); есть оперы, рассчитанные

почти целиком на детский исполнительский состав ("Маленький трубочист", "Ноев ковчег").

Сюжеты опер Бриттена чрезвычайно разнообразны: социально-бытовые ("Питер Граймс", "Билли Бадд") и фантастические ("Сон в летнюю ночь"); остро-психологические ("Поворот винта", "Смерть в Венеции") и комические ("Альберт Херринг"); исторические ("Глориана") и библейские ("Ноев ковчег", "Пещное действо", "Блудный сын"). Среди них нет современных. И вместе с тем основная мысль каждого произведения направлена к современности, проецируется на нее, связывается с ней множеством ассоциаций. В этом сказывается характерная для искусства XX века тенденция, наиболее полно раскрывшаяся в драматическом и музыкальном театре. Многие современные художники, ставящие "вечные" проблемы этики, морали, отказываются от изображения конкретных жизненных ситуаций. В поисках более широкого обобщения центральной идеи они обращаются к античности, мифу, библейской легенде или притче. Не случайно именно в XX веке появляется столько разнообразных транскрипций "Эдипа" (И. Стравинский, Дж. Энеску), "Орестей" (П. Клодель — Д. Мийо), библейских и евангельских сюжетов ("Моисей и Аарон" А. Шёнберга, "Блудный сын" С. Прокофьева, "Иисус Христос — суперзвезда" А. Вебера и Т. Райса и другие).

В творчестве Бриттена действие этой тенденции довольно ограничено. Тем не менее примечательно его обращение к античности ("Поругание Лукреции") и создание трех опер-притч ("Река Кэрлью", "Пещное действо", "Блудный сын").

Сюжетному разнообразию опер Бриттена отвечает множественность жанровых решений. При этом в творчестве английского мастера прослеживается характерная для оперы XX века в целом тенденция к соединению и взаимодействию в одном произведении свойств различных жанров. Так, например, "Поругание Лукреции" — лирическая трагедия с чертами оперы-оператории и античной драмы. В "Сне в летнюю ночь" сосуществуют признаки романтической и комической

опер. "Река Кэрлью" близка одновременно и психологической монодраме, и средневековой мистерии.

Оперы Бриттена довольно четко делятся на две группы, одну из которых представляют крупномасштабные произведения со многими действующими лицами, хором и полным симфоническим оркестром ("Питер Граймс", "Билли Бадд", "Глориана"); другую — более обширную — составляют камерные оперы, как правило, лаконичные, рассчитанные на нескольких певцов и небольшой инструментальный ансамбль.

Оперная эстетика Бриттена не несет в себе реформаторских тенденций. Твердо веря в жизнеспособность и далеко не исчерпанные возможности оперы, композитор не стремится выйти за пределы жанра, преодолеть его условности. Вместе с тем ему чужд и дух стилизации, реставрации, столь свойственный, например, Стравинскому. Используя исторически сложившиеся оперные формы, он мастерски подчиняет их своим замыслам.

Огромное значение композитор придает рельефности драматургии оперы. Он активно направляет работу своих литературных сотрудников, добиваясь ясной и четкой планировки действия. В его операх всегда тщательно продумана расстановка сценических и музыкальных контрастов, акцентов, точно рассчитаны кульминации.

Бриттен тяготеет к непрерывному сквозному музыкальному развитию, по ходу которого возникают более или менее значительные тематически и структурно оформленные фрагменты. В этом отношении композиция многих его опер напоминает поздние произведения Верди ("Отелло", "Фальстаф") и Пуччини. С итальянскими мастерами Бриттена сближает и внимание к мелодической выразительности вокальных партий, всегда дающих интересный и благодарный материал для певцов.

Характерная для XX века тенденция к симфонизации оперы глубоко проникает и в творчество Бриттена. При этом композитор довольно ограниченно использует лейтмотивы; они, как правило, немногочисленны и не образуют всеобъемлющей системы. Чаще всего основой

сквозного развития служат определенные интонационные комплексы, характеризующие ту или иную драматургическую линию и персонажей, с ней связанных. Такие интонационные сферы, охватывающие и вокальные, и оркестровую партии, нередко "конденсируются" в важной теме или лейтмотиве.

Узлами сквозного развития часто становятся симфонические интерлюдии между картинами и актами. Они обычно содержат концентрированное эмоциональное и смысловое обобщение минувших или предстоящих событий. Функции оркестра весьма многообразны. Часто именно ему поручается важная для композитора задача создания определенной атмосферы, особого колорита в каждом произведении (как, например, дыхание моря в "Питере Граймсе" или леса в "Сне в летнюю ночь"). Наконец, оркестр играет значительную конструктивную роль как в пределах отдельной картины или акта, так и в масштабе всего произведения. Как и у многих композиторов XX века, свободно развивающееся драматическое действие в операх Бриттена не разрушает логики и закономерности собственно музыкального формообразования. Музыкальная форма словно "вбирает в себя" действие, оставаясь столь же стройной, как если бы она была чисто инструментальной<sup>18</sup>.

Комплекс выразительных средств, используемых композитором, очень широк. Стилистические опоры его музыки чрезвычайно разнообразны: от Пёрселла и английских народных баллад — до Малера и Берга, Стравинского и Шостаковича. Ассимилируя опыт многих направлений и школ, композитор не примыкает ни к одной из них. В его произведениях могут соседствовать двенадцатитонная серия, приемы старинной полифонии и современная политональность. При этом выбор того или иного приема определяется чаще всего его драматургической направленностью.

---

<sup>18</sup> Так, например, большой и сценически очень разнообразный факт "Сна в летнюю ночь" представляет собой синтез рондо и концентрической формы. В "Повороте винта" вариационная форма становится композиционной основой всей оперы.

Исключительно многообразен вокальный стиль Бриттена. Его речитатив, тяготея к мелодической выразительности, в то же время чутко претворяет интонационное богатство английского языка — от бытовой "разговорной" речи до патетической театральной декламации. Диапазон ариозного пения простирается от монологических форм (с их опорой на слово) до развернутых распевов-вокализаций на одном слоге, иногда приобретающих орнаментально-колоратурный характер.

Столь же дифференцированы и средства оркестрово-тембровой выразительности. Особенно большое значение придает Бриттен инструментровке в своих камерных операх, где он ограничивается обычно 12 инструментами и фортепиано, добиваясь при этом огромного разнообразия звучаний — от тончайших, прозрачных соло до мощных fortissimo в драматических кульминациях.

Национальная природа оперного стиля Бриттена сказывается в широком использовании жанров и форм народной музыки, как непосредственном, так и опосредованном — опирающемся на опыт претворения этих жанров в творчестве старых английских мастеров (Пёрселла, вёрджинелистов). Таковы, например, баллады с хоровым припевом и раунд в "Питере Граймсе", песни матросов в "Билле Бадде", детские игровые песни в "Маленьком трубочисте", "Повороте винта", "Альберте Херринге". С традициями английского жанра "кэтч" ("catch")<sup>19</sup> связаны многочисленные в каждой опере Бриттена каноны — вокальные, инструментальные и смешанные (например, голос и облигатный инструмент). Особым вниманием композитора пользуется форма полифонических вариаций на basso ostinato, восходящая к староанглийскому жанру "граунда" (многообразно претворенного в творчестве Пёрселла). Такие вариационно-пассакалии в операх Бриттена почти всегда сопряжены с наиболее важными в драматургическом отношении эпизодами и обычно окрашены в сосредоточенно-скорбные,

---

<sup>19</sup> Кэтч — старинная бытовая многоголосная песня, основанная на каноническом вступлении голосов; была широко распространена в Англии еще со времен Средневековья.

трагические тона, как, например, заключительные сцены в "Поругании Лукреции", "Повороте винта", симфоническая интерлюдия (четвертая) в "Питере Граймсе" и т. д.

Иногда композитор вводит в свои оперы образцы староанглийского музыкально-театрального жанра — так называемые "маски" (в "Глориане", "Сне в летнюю ночь").

Разнообразие творческих приемов не приводит, однако, к ощущению пестроты или мозаичности. Каждая опера композитора обладает своим индивидуальным обликом, который достигается благодаря единству замысла, тесной взаимосвязи сюжета, жанра, драматургии и комплекса стилистических средств.

Первая опера Бриттена "Питер Граймс" принесла автору мировую известность. Сюжетной основой произведения послужила поэма Джорджа Крэбба "Местечко", состоящая из 24-х новелл-писем, в которых автор рисует жизнь и быт рыбацкого поселка на восточном берегу Англии. Герой одной из новелл (22-й) — рыбак Питер Граймс, человек мрачный и жестокий. Стремясь лишь к наживе, он безжалостно эксплуатирует мальчиков-подручных и одного за другим губит их. Жители поселка изгоняют Граймса. Одиночество, память о содеянных преступлениях и оживающие в сознании призраки замученных детей приводят Граймса к безумию и гибели.

Либретто оперы, написанное Монтегю Слейтером по плану, разработанному Бриттеном и Питером Пирсом, во многом отличается от поэмы Крэбба. Наиболее значительные изменения претерпел образ главного героя. Граймс Бриттена сложнее и многограннее литературного прототипа. Это сильная, незаурядная, внутренне противоречивая личность, ярко выделяющаяся на фоне мещанского окружения. В то же время Питер неотделим от среды, в которой живет. У него те же стремления: разбогатеть, купить дом, обзавестись магазином, жениться на любимой женщине и обрести "тихую пристань". Не сглаживая отрицательные черты в характере Граймса, авторы романтизируют своего героя, наделяют его пыл-

ким воображением, усиливают лирические стороны образа. "Для меня, — отмечал Бриттен, — главной была мысль об обособленности личности от толпы. Мне думается, что в опере Граймс — личность противоречивая, мечтатель, идеалист, мучимый сомнениями, а не злодей"<sup>20</sup>. Именно "непохожесть" Питера на других вызывает настороженно-неприятное отношение к нему жителей Бороу, которое переходит в ненависть, а затем в открытую травлю. Смерть Граймса восстанавливает нарушенное равновесие.

Трагическая судьба героя, задавленного нуждой, затравленного людьми и гибнущего в безумии, неоднократно рождала аналогии с "Воццеком" А. Берга. Эти аналогии вполне правомерны. Однако по сравнению с экспрессионистской драмой Берга "Питер Граймс" в основе своей — реалистическая концепция с широким охватом жизненных явлений, конкретностью места и времени действия, ярко выраженным национальным колоритом.

Жанр оперы неоднозначен. В нем сочетаются признаки социально-бытовой драмы и психологической мопродрамы. Звенком, объединяющим обе жанровые грани, служит главный герой. К нему тянутся все нити действия, он пружина происходящих событий. В то же время сам Граймс внутренне замкнут, обособлен от всех, даже от тех немногих, кто сочувствует ему (учительница Эллен, любящая Питера, отставной шкипер Балстроуд, аптекарь Нед Кин). Партия Граймса напоминает разросшийся внутренний монолог. Даже в тех случаях, когда его слова формально обращены к кому-либо, они, по существу, представляют собой "мысли вслух". Поэтому важнейшими звеньями в раскрытии центрального образа становятся крупные моносцены (в 1, 2, 4 и 6-й картинах).

Граймс — единственный развивающийся образ опере. Эволюция его — результат не столько конфликтных взаимоотношений с окружающими, сколько внутренних противоречий. Глубоко спрятанные от всех до

---

<sup>20</sup> Цит. по кн.: Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. С. 70—71.

рые и светлые стороны его души, мечты о простом человеческом счастье раскрываются в минуты одиночества. Они словно ограждены броней внешней резкости и озлобленности, которыми Питер защищает от обступившей его вражды, подозрительности, слухов и сплетен. Психика Граймса не выдерживает именно этого внутреннего напряжения.

Вместе с тем "стержневой" конфликт, лежащий в основе драматургии оперы, — это конфликт между героем и толпой обывателей Бороу (судья Своллоу, олицетворяющий местную власть, Боб Боулс — фанатик-проповедник и пьяница, миссис Седли — вдова торгового агента и первая сплетница, тетушка Анти — хозяйка трактира, в котором роль приманки играют две ее племянницы). Это галерея метко схваченных типов провинциального мещанства. Объединяет их лишь общая неприязнь к Граймсу. Достаточно искры — и они, увлекая за собой толпу, превращаются в стихийную силу, сметающую все на своем пути.

Таким образом, социальный аспект драмы потребовал соответствующих драматургических условий: последовательного развития не только линии главного героя, но и линии Бороу. Отсюда — обилие в опере ансамблевых и хоровых сцен. Драматургические функции их различны. Часть из них рисует повседневную жизнь обитателей местечка и образует жанрово-бытовую сферу оперы, своего рода "эпический фон" драмы. Другие массовые сцены непосредственно связаны с развитием конфликта. Подобная переменность драматургических функций ансамблевых и хоровых сцен — сильнейшее средство динамизации оперного действия.

Сквозное развитие конфликта, рост его напряжения мастерски выявлены композитором в драматургическом плане оперы. В 1-й картине возбуждение толпы, вызванное покупкой для Граймса нового мальчика-подручного, "снимается" приближением шторма. Во 2-й — готовую вспыхнуть ссору гасит Нед Кин, запевая круговую песню (раунд). В 3-й картине уже нет тормозящих факторов. Размолвка Питера с Элен, обнаружившей синяк на шее мальчика, вызывает бурю. Разъя-

ренная толпа устремляется к жилищу Граймса, но не застаёт его. В 5-й картине оказывается достаточно известия о том, что Граймс вернулся, и начинается преследование, охота на человека.

Линия Граймса, развиваясь параллельно линии Бороу, образует цепь сольных эпизодов, контрастно сопоставленных с массовыми сценами. Это придает всей композиции особую рельефность.

Музыкальная драматургия оперы разветвлена и довольно сложна. В основе ее лежит система разграниченных, тонко дифференцированных комплексов выразительных средств. С ее помощью Бриттен раскрывает основной конфликт произведения, создает яркие музыкальные портреты. Почти все действующие лица обладают своей индивидуальной интонационной сферой. У второстепенных персонажей (жители Бороу) она чаще всего ограничена, устойчива, а иногда (например, у Своллоу) "фокусируется" в рельефной, лаконичной теме.

Наиболее богата и разнообразна музыкальная характеристика главного героя. Она подчеркнута противопоставлена музыкально-выразительному комплексу Бороу. Интонационная сфера Граймса отличается высокой обобщенностью, удаленностью от жанровых истоков, обилием напряженных мелодических ходов (среди которых особо важную роль играет интервал ноны), в то время как тематизм Бороу тяготеет к простоте и жанровой определенности (песенность, танцевальность, маршевость). Характеристика Граймса развивается поступательно и ведет к качественным изменениям. В сфере Бороу преобладает либо варьированная повторность, либо контрастная смена тематизма. В партии Граймса господствуют свободные монологические высказывания. В музыке Бороу — периодичность, четкие структуры.

Бриттен симфонизирует оперу, не насыщая партитуру большим количеством лейтмотивов. Мобильная система интонационных комплексов, развивающихся в вокальных партиях и оркестре, их взаимодействие

дают композитору возможность чутко реагировать на смену ситуаций, настроений, гибко следовать за действием, комментировать его.

Кроме этих испытанных приемов симфонизации в опере использованы и иные, менее традиционные. Симфонизм "Питера Граймса" — это симфонизм широкого дыхания, охватывающий крупные разделы оперы. Он связан с самостоятельной драматургической линией произведения, раскрывающей не столько само действие, сколько атмосферу, в которой оно разворачивается.

Узлами этой драматургической линии служат шесть симфонических интерлюдий (перед каждой картиной, кроме пролога), тематизм которых глубоко проникает в музыку картин<sup>21</sup>. Из шести интерлюдий лишь две — IV (пассакалия) и VI — посвящены Питеру. В остальных раскрывается образ Природы, трактованный скорее в этико-философском, нежели живописно-изобразительном плане<sup>22</sup>. По верному замечанию Л. Г. Ковнацкой, он "...словно поглощает бытовую драму... переосмысливает и возвышает, приобщая к извечному"<sup>23</sup>.

Открывающий оперу Пролог непосредственно (без оркестрового вступления) вводит в действие: идет суд над Граймсом. Эта сцена — напряженная, но не без оттенка иронии над атмосферой провинциального судилища — сразу выявляет основной конфликт произведения. Она решена в речитативной манере и представляет собой диалог между судьей Своллоу, ведущим допрос, и Питером.

Музыкальная характеристика тупого самодовольного судьи сконцентрирована в одной короткой, маршеобразной и нарочито примитивной теме:

---

<sup>21</sup> Исключение составляет V интерлюдия. Ее тематизм больше в опере не встречается.

<sup>22</sup> Четыре интерлюдии из шести (I — "Рассвет", II — "Шторм", III — "Воскресное утро", V — "Лунный свет") приобрели самостоятельную жизнь на концертной эстраде в виде симфонической сюиты.

<sup>23</sup> Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. С. 74.

[Moderato ma energico]

СВОЛЛОУ *f* *promoso*

Pe - ter Grimes, I here ad - vise you!

Brass *p* *ma pesante*

Do not get an - oth - er boy ap - pren - tice.

Появляясь многократно в партии Своллоу и в оркестре, эта тема организует всю сцену как стройную, тонально замкнутую (B-dur) рондообразную композицию.

Граймс не получает в прологе развернутой характеристики. Тем не менее Бриттен показывает свое сочувственное отношение к герою тонким, но действенным тембровым штрихом: речитативы Своллоу сопровождаются короткими резкими аккордами меди; ответам Граймса аккомпанируют мягкие протяженные звучания струнного квартета.

Интересна роль хора в прологе. Народ Бороу, следя за допросом, время от времени комментирует ситуацию своеобразными афористическими сентенциями<sup>24</sup>. Такая отстраненная оценка событий напоминает (и это единственный случай в опере) трактовку хора в античной трагедии.

<sup>24</sup> Например: "Когда женщина заводит сплетню, кто-нибудь лишается сна!"

Резко отделена от сцены суда кода пролога: Граймс раздавлен несправедливыми подозрениями, Эллиен утешает его. Проникновенно-лирический дуэт Питера и Эллиен (без сопровождения) при всей его лаконичности имеет свою "драматургию". Почти на всем протяжении он изложен в форме политонального диалога в однотерцовых тональностях: E-dur (Эллиен) и f-moll (Питер). Начальные реплики героев контрастны и интонационно и динамически (у Граймса — *f*, *agitato*, у Эллиен — *p*, *tranquillo*). Затем обе партии, сохраняя ладотональные различия, тематически сближаются и имитируют друг друга. Наконец они объединяются и звучат в октаву в E-dur. Здесь впервые появляется одна из важнейших интонаций оперы: восходящая нона, которая впоследствии станет ядром партии Граймса:

19 *Più lento e tranquillo*

ЭЛЛЕН *pp*

My voice out of the pain is like a hand that you can feel,

Питер *pp*

Your voice out of the pain is like a hand that I can feel,

I акт — широкая экспозиция оперы, охватывающая две картины. Большую часть в ней занимают сцены, характеризующие быт Бороу и его обитателей. Поэтому здесь много жанровых эпизодов и ярко выступают связи с английской народной музыкой. На фоне массовых сцен рельефно очерчены отдельные персонажи и особенно Граймс. Здесь же вводится и третья линия оперы — образ природы. Начальное звено этой линии — I интерлюдия ("Рассвет"). В ней передано ощущение предутреннего неверного света, настороженной тишины, нарушаемой легкими порывами ветра, необъятного простора. Этот емкий образ создан на редкость скугими средствами. В основе интерлюдии лежит прием регистрового, тембрового, фактурного и ладового размежевания трех самостоятельно развивающихся слоев

оркестровой ткани. Верхний (унисон скрипок и флейт в 3-й октаве) — печальная "звонящая" мелодия в a-moll. Средний — волнообразные арпеджированные пассажи (кларнет, арфа, альт). Нижний — аккорды меди (лидийский A-dur), поддержанные тремоло литавр. Разреженное звуковое пространство словно освещается "мерцанием" ладовых красок. Каждый из слоев в дальнейшем используется независимо от других, как самостоятельный тематический элемент.

1-я картина. Приблизительно половину ее объединяет тематизм предшествующей интерлюдии. Развиваясь в оркестре, он сопровождает всю начальную сцену и затем периодически возвращается подобно рефрену. Непосредственно продолжает интерлюдия безмятежно ясная хоровая песня рыбаков в лидийском A-dur:

20 [Lento e tranquillo]

*p semplice*

Oh, hang at o-pen doors the set, the

cork, while squalid sea-dames

(p)

at their mending work.

*p sost.* *cresc.*

Wel- come the hour when fish- ing through the tide. The

*f*

wea- ry hus- band throws his treight a- side

Жители Бороу, постепенно заполняющие улицу, обмениваются репликами в паузах между строфами хора. Замечательны острота и точность, с которыми Бриттен раскрывает в мимолетной фразе самые существенные черты характера персонажей: решительность уверенной в себе Анти, ханжество Боулса, угодливость миссис Седли. Перелом в действие вносит появление Граймса. Балстроуд и Нед Кин помогают ему подтянуть к берегу лодку. Возникает небольшой, но вполне законченный квартет (двухчастная строфическая форма). Равномерное волнообразное движение однотоковых мотивов в оркестре передает ритм работы помощников Граймса.

События следующей сцены разворачиваются вокруг сообщения Кина о покупке нового подручного для Питера. Возчик Хобсон отказывается привезти мальчика, сделать это вызывается Эллен; народ предупреждает учительницу об ответственности. Эти три звена сцены музыкально скреплены одной, многократно повторяющейся темой с настойчивыми ямбическими мотивами:

21 [Lento]  
ХОБСОН

*pesante*

I have to go from pub to pub,

*pp*  
*espr.*

Завершает сцену ариозо Эллен (Andante con moto, d-moll, простая трехчастная форма). Экспрессия и сила выражаемого чувства сочетаются в нем со сдержанностью и строгостью. Широкие, поступенно нисходящие из "вершины-источника" мелодические фразы голоса опираются на хоральные звучания аккордовых цепочек с глубокими "органными" басами. Возможно, этот музыкальный образ связан с начальными словами ариозо,

взятыми из Евангелия: "Пусть тот, кто без греха, бросит первый камень":

22 *Andanto con moto*  
ЭЛЛЕН

*f largamente*

Let her a - mong you with - out

*espressivo e legato*

*mf* *dim.*

fault cast the first stone

*pp* *sost.*

Смена ситуации (на море поднимается шторм) круто меняет русло действия и открывает вторую часть I акта. Образ разбушевавшейся стихии создает общий тревожно-возбужденный тонус большинства сцен и ассоциируется с душевным состоянием главного героя.

В музыкальном воплощении картины шторма наиболее важны лейтгармония (аккорд, состоящий из чистой и увеличенной кварт) и лейттема шторма:

23a **Allegro molto** (♩ = 92)  
БАЛСТРОУД

Look, the storm cone!

*trem. cresc.*  
*pp* *molto* *ff* *Trb. f*

236 [**Allegro molto**]  
БАЛСТРОУД

*largamente*

Now the floodtide and sea-hor-ses

Они открывают большую массовую ансамблево-хоровую сцену бури (жители Бороу в ужасе перед надвигающимся ураганом). Лейттема шторма подвергается здесь интенсивному развитию. На одном из ее вариантов Бриттен строит динамичную полифоническую форму, раскрывающую внутренний рост образа. Вначале тема последовательно проводится в пяти голосах ансамбля. Затем она поочередно звучит в мужской и женской группах хора, причем динамизируется стреттными имитациями. Кульминацию формы образуют унисонные проведения темы всем ансамблем и наконец (в увеличении) — совместным звучанием ансамбля и хора *fff*.

Заключительный — гомофонный — раздел сцены продолжает развитие лейттемы. Отдельные ее интонации (секундовая, секстовая) суммируются в троекратно повторенной фразе ансамбля с хором:

ДВЕ ПЛЕМЯН-  
НИЦЫ

АНТИ

БОУЛЗ

БАЛСТРОУД,  
КИН

S. *ff largamente*

O tide that waits for no man, spare our

A. *ff largamente*

T. *ff largamente*

O tide that waits for no man, spare our

B. *ff largamente*

coasts!

coasts!

*sempre ff*

Perc.

В конце 1-й картины происходит новое переключение планов. Толпа спешит укрыться от непогоды в трактире. На берегу остаются лишь Балстроуд и Питер. Здесь дана первая развернутая характеристика Граймса. Многие существенные элементы из комплекса шторма постепенно "врастают" в тематизм Граймса. Так, например, квартетный "аккорд шторма" в диалоге Питера и Балстроуда приобретает явственно фатальный оттенок, так как Балстроуд предупреждает Питера о растущем к нему недоверии и враждебности.

Сцена Граймса построена контрастно<sup>25</sup>. Сложный, противоречивый внутренний мир героя получает музыкальное воплощение в двух темах. Одна из них (ее можно условно назвать темой мечтаний Граймса) раскрывает лирическую грань его образа. Она отмечена эмоциональной открытостью и непосредственностью, заключенной в самом мелодическом рисунке темы — напряженно-экспрессивном взлете на нону с последующим спадом:

25 [Allegro molto]

ПИТЕР

*mezza voce portamento*

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line with lyrics "We strained in - to the" and the piano accompaniment. The piano part has markings "Solo Vc. espr. marc." and "cresc.". The second system continues the vocal line with lyrics "wind, hea - vi - ly la - den." and the piano accompaniment, which includes a harp glissando marked "Harp. gliss." and a dynamic marking "f".

<sup>25</sup> Трехчастная репризная форма.

Вторая тема связана с упрямой решимостью Граймса разбогатеть и этим "заткнуть рот" толпе сплетников Бороу, интересующихся только деньгами. Короткие обостренные "агрессивные" интонации приобретают к концу центрального раздела исступленный характер:

26 **Vivace** (♩ = 152) ПИТЕР *pp leggiero*

They listen to mo-ney

*pp staccatissimo sempre*

Vc.

В репризе первая тема благодаря увеличению и новой ладовой окраске (мажорная пентатоника) становится еще более распевной и просветленной (Питер грезит о мирном приюте, далеком от бурь). В то же время в оркестре приглушенно звучит лейтгармония шторма (педаль труб и тромбонов), словно предрекая тщетность его надежд.

II интерлюдия ("Шторм") — архитектурный центр и вершина симфонического развития I акта. Она соединяет 1-ю и 2-ю картины и обобщает их тематизм. В то же время это вполне самостоятельная симфоническая картина, укладывающаяся в стройную и законченную форму семичастного рондо: A B A<sub>1</sub> C A<sub>2</sub> D A<sub>3</sub>.

С 1-й картиной интерлюдия связывает рефрен-лейттема бури, а также последний эпизод, в котором полностью повторена вся репризная часть сцены Граймса:

*espress.*

What har - bour shel - ters

*pp* Str.

*a tempo* *marcato*

peace, a way from ti - dal waves,

Fl. Cl. *pp*

Str. *ppp*

a way from storms,

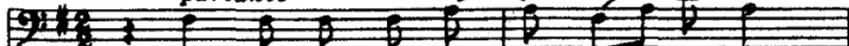
В еще большей степени интерлюдия "обращена в будущее". Все ее темы в том же порядке пройдут во 2-й картине в виде кратких оркестровых связок между сценами. Сохранится во 2-й картине и главная тональность интерлюдии (es-moll), и рондообразность композиции с той же темой в качестве рефрена.

2-я картина — в трактире "Кабан". В наэлектризованной, подогретой винными парами атмосфере то и дело вспыхивают конфликты. На этой основе Бриттен создает ряд драматургически сходно построенных сцен. Связующими звеньями между ними служат диалоги, оформленные в виде метроритмически свободного речитатива без тактовых черт, великолепно передающего напряженный темпоритм действия. Динамизирующую роль в картине играют контрасты, внезапные переключения, перебивки. В каждой сцене наиболее устойчивы завершающие эпизоды, призванные "разрядить" ситуацию. Такова, например, баллада Балстроуда с хоровым припевом, мелодия и строфическая форма которой близки народной песне:

28 Andante tranquillo (♩ = 40)

БАЛСТРОУД

*parlante*



Pub con-ver-sa-tion should de-pend

The image shows the piano accompaniment for the vocal line. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed above the first measure of the piano part. The instruction *Str. pizz.* (string pizzicato) is written below the piano part. The piano part is bracketed on the left side.

On this e\_tern.al moral; So long as

The first system of music consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a half note 'On', followed by a quarter note 'this', a half note 'e\_tern.al', a quarter note 'moral;', a quarter note 'So', a half note 'long', and a quarter note 'as'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests.

sa\_tire don't de\_s\_cend To fis\_ti\_cuff or

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note 'sa\_tire', a quarter note 'don't', a half note 'de\_s\_cend', a quarter note 'To', a half note 'fis\_ti\_cuff', and a quarter note 'or'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

**Allegro molto (come sopra) (♩ = 120)**

quar\_rel. We

Trpt. e sord.  
Fits

*pp* *espr.*  
Vc.

The third system of music includes a vocal line, a trumpet part, and a piano accompaniment. The vocal line has a half note 'quar\_rel.' and a half note 'We'. The trumpet part is marked 'Trpt. e sord.' and 'Fits', with a dynamic marking of *pp*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *pp* and a section marked 'espr. Vc.' with a dynamic marking of *pp*.

live and let live, and look

*cresc.*

We keep our hands to our - selves.

*dim.* *più pesante*

Драматургический центр картины — появление Граймса. Отрешенность от всего окружающего, погруженность в свои мысли воплощены в его ариозо "Теперь Большая Медведица" — тихой кульминации картины<sup>26</sup> (в вокальной партии преобладает речитация на одном

<sup>26</sup> Ариозо изложено в двухчастной репризной форме.

звуке). Тематической основой ариозо служит нисходящая мелодическая фраза. Вначале она проводится в оркестре четырехголосным каноном (в верхнюю октаву), захватывая крайние регистры:

29 Adagio (♩ = 33)  
 ПИТЕР *sostenuto*

*pp*

Now the Great Bear and Pleiades where

Vc.

*pp dolce*

*pp dolce*

D.B.  
*con Ped.*

*poco cresc.*

earth moves Are drawing up the clouds of human grief

*pp dolce*

Vla.

Vln. II *pp dolce*

r.h.

r.h.

l.h.

*cresc.*

(tenebroso)

*espress.*

Breath - ing so lem ni ty in the deep night.

8

*mp espress.*

*pppp*

30.

Возникает ощущение беспредельности пространства и одновременно внутренней замкнутости.

Бессвязная речь Граймса вызывает у окружающих глухую неприязнь (в разных партиях хора проходят канонические имитации коротких фраз: "Он безумен или пьян! Зачем он здесь? Вышвырните его!"). Боулс готов вступить в драку. Чтобы предотвратить ее, Кин по просьбе Анти запеваёт раунд<sup>27</sup>, вовлекающий всех присутствующих. Раунд — одна из самых ярких народно-жанровых сцен в оперном творчестве Бриттена. С замечательным мастерством композитор строит грандиозный канон на четыре самостоятельные темы в четверном вертикально-подвижном контрапункте:

30 *Con slancio!* (♩ + ♩ + ♩) (♩. = 266)

79 *leggiere*

тема А

Old Joe has gone fish\_ing and Young Joe has gone fish\_ing and

<sup>27</sup> Раунд (англ. — круг) — жанр английского народного полифонического пения (канон в приму). В партии каждого из участников проходит ряд тем, после чего возвращается начальная.

You know has gone fish\_ing and found them a shoal...

Pull them in in han<sup>2</sup>fuls and in can\_fuls and in pan\_fuls... тема В

Bring them in sweet\_ly, Gut them com\_ тема С

- plete\_ly, Pack them up neat\_ly, sell them dis\_creet\_ly.

O haul a\_way! O haul a\_way! тема D

### Схема экспозиционного раздела раунда

Две племянницы		A	A	Б	Б	В	Г	А	Б		
Миссис Седли					A	A	Б	В	Г	А	
Анти	A	A	Б	Б	В	В	Г	А	Б	В	
Боулс				A	A	Б	Б	В	Г	А	
Балстроуд			A	A	Б	Б	В	В	Г	А	Б
Кин	A	A	Б	Б	В	В	Г	Г	А	Б	В
Хор						A	A	Б	В	Г	

Раунд — важное звено в развитии конфликта. Граймс пытается присоединиться к общему ансамблю. Но его вступление ломает упорядоченность канона и разрушает четкую структурную периодичность. Противопоставление героя окружению подчеркнуто тональным сочетанием партий Граймса (As-dur) и остального ансамбля (E-dur). Наконец Граймс "вытолкнут" из круга. Реприза раунда представляет собой неуклонное динамическое нагнетание, которое внезапно обрывается на пороге трактира появляется Эллен с новым мальчиком-подручным. Не обращая внимания на рев бури

(тема шторма в оркестре) и ропот окружающих, Питер уводит мальчика с собой.

**II акт** — кульминация в развитии основного конфликта, решающая судьбу героя и вплотную подводящая к трагической развязке. В драматургическом плане акта есть несомненное сходство с композицией 1-й картины I действия. Здесь развитие также идет от объективных картин быта (1-я картина), за которой следует моносцена Граймса (2-я картина).

Открывает акт III интерлюдия ("Воскресное утро"). В основе ее две темы, чередование которых образует форму сонаты без разработки (реприза формы непосредственно вводит в 1-ю картину). Главная партия — праздничный колокольный перезвон. Побочная — светлая протяженная мелодия струнных. В репризе она становится темой лирического ариозо Эллен:

31 Allegro spiritoso (♩ = 80)

The musical score is for Act III Interlude, "Easter Morning". It is in G major and 2/4 time, marked "Allegro spiritoso" with a tempo of 80 beats per minute. The score is divided into two systems, each with three staves. The top staff is the piano part, the middle staff is the horn part (labeled "Hrns. sf"), and the bottom staff is the string part. The piano part begins with a series of chords and eighth notes, marked "f". The horn part plays a series of chords, also marked "sf". The string part plays a series of chords, marked "sf".

Musical score for piano, measures 29-31. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is present in the bass clef staves.

32 [Allegro spiritoso]

Vlc. u. Vla

Musical score for violin or viola, measures 32-34. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The dynamic marking *pp ma espr.* (pianissimo ma espressivo) is present in the bass clef staff.

*molto espr.*

Musical score for violin or viola, measures 35-37. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The dynamic marking *poco cresc.* (poco crescendo) is present in the bass clef staff.

*dim.*

Musical score for violin or viola, measures 38-40. The score is written for two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The dynamic marking *dim.* (diminuendo) is present in the bass clef staff.

В 1-й картине II акта Бриттен широко использует прием драматургической двуплановости. Значительная часть картины: сцена Эллиен с мальчиком-подрочным, приход Граймса и ссора его с Эллиен — протекают на фоне воскресной церковной службы (орган и хор). Этот, казалось бы, объективный фон на самом деле играет активную роль. Последовательность молитв и связанные с ней смены темпа, динамики, тональности, фактуры и даже текста гибко отражают изменения тонуса действия, разворачивающегося на переднем плане. Так, например, отчаянной реплике Питера "Поверь в меня" словно отвечает молитва хора "Верую во единого Бога". В кульминации сцены ссоры, когда Граймс, потеряв самообладание, ударяет Эллиен, хор словно подводит итог случившемуся громогласным "Amen". Последняя фраза Граймса "Да простит меня Бог" становится тематической основой ряда последующих сцен и в дальнейшем приобретает значение лейт-темы преследования Граймса:

[Adagio]

Largamente

33

ПИТЕР

God have mercy upon me!

Trpts.

Trombs.

ff

Hrns.

fff

Tuba u. Timp.

8

Во второй половине картины силы противодействия переходят в открытое наступление. Свидетели ссоры: Анти, Кин и Боулс — возмущены Граймсом. К ним постепенно присоединяется народ, выходящий из церкви. Толпа обступает Эллен, требуя объяснений. Вся эта динамичная сцена основана на развитии темы преследования.

Принцип нарастания общей массы звучания от соло к ансамблю и затем к хору лежит в основе и следующей сцены. Она начинается ариозным соло Эллен (Larghetto, a-moll). Постепенное подключение других действующих лиц приводит к грандиозному ансамблю из 11 участников, представляющему собой свободный канон на две контрастные темы. Присоединившийся хор вводит еще одну тему — лейтмотив преследования.

Возбуждение собравшихся достигло предела. Отдельные междометия и восклицания прорезаются мощными возгласами tutti: "Убийца!" Толпа под звуки барабанной дроби устремляется к жилищу Граймса. Яростный хор-марш постепенно замирает вдали. Завершающий картину женский квартет вносит успокоение и подготавливает IV интерлюдия.

IV интерлюдия (Пассакалия) — центральный не только по местоположению, но и по драматургической значимости симфонический эпизод оперы. Это углубленная психологическая характеристика героя в переломный момент драмы и одновременно обобщенное выражение его судьбы. Как уже отмечалось, Бриттен часто обращается в оперном творчестве к жанру пассакалии<sup>28</sup>. Подобно Шостаковичу, Бриттен тяготеет к философской и преимущественно трагедийной трактовке пассакалии.

В основу IV интерлюдии положена одна из важнейших тем оперы — тема преследования Граймса (см. пример 33). Медленный темп, "разорванность" мелодии паузами, приглушенное звучание низких струнных с литаврами придают теме суровость и особую зна-

---

<sup>28</sup> Здесь, возможно, сказываются не только связи с традиционной для английского искусства формой граунда, но и характерный для многих композиторов XX века интерес к этому жанру.

чительность. 39 ее проведений в басу образуют фон, на котором развивается совершенно самостоятельный тематический пласт. Этот верхний слой, независимый от баса ни в тональном, ни в метроритмическом, ни даже в структурном отношении, представляет собой десять свободных вариаций. Темой им служит первое противосложение к басу — скорбное соло альта.

Общий план пассакалии — две волны нагнетания динамики и темпа (от *Andante moderato, pp* — к *Allegro, fff*). Вторая из них непосредственно вливается во 2-ю картину.

2-я картина II акта (в хижине Граймса) — развернутая моносцена главного героя. Бриттен раскрывает в ней духовный мир затравленного человека с уже надломленной психикой.

Важнейшим средством музыкального воплощения в этой сцене становится речитатив, в котором речевые интонации иногда искажаются аффектированностью произнесения. Такова, например, первая же реплика Граймса, грубо вталкивающего мальчика в хижину. Раздражение, с которым Питер произносит единственное слово "Иди!", находит выход в широкой вокальной "каденции", охватывающей диапазон почти в две октавы.

В центре картины дробность и разомкнутость речитатива уступают место двум структурно оформленным эпизодам. Первый из них (*Vivace, D-dur*, цифра 58) представляет собой слегка видоизмененное повторение средней части монолога из 1-й картины I акта — Граймсом снова овладевает мысль о деньгах как единственном средстве пресечь сплетни и толки. Второй эпизод (*Adagio, A-dur*) — проникновенное лирическое ариозо. Питер погружается в мечты о безмятежном счастье с Эллиен, о собственном доме, окруженном садом. Вокальная партия, опирающаяся на мягко колышущийся аккомпанемент деревянных духовых, становится плавной и напевной, напоминая колыбельную.

Последний раздел сцены двупланов. В мир грез Питера вторгаются чуждые звуки — отдаленная дробь барабана и голоса приближающейся толпы (хор-марш из

предыдущей картины). В партии Граймса, звучащей "поверх" хора, вновь господствует драматический речитатив, в который вплетается обращенный лейтмотив преследования. Питер и подручный покидают хижину через дверь, выходящую на скалистый обрыв. "Осторожнее!" — предупреждает Граймс. Но поздно. Доносится отчаянный крик мальчика, сорвавшегося в пропасть.

В опустевшую хижину входят жители Бороу. Резким контрастом ко всему предшествующему звучит комически-торжественное соло судьи. Его вокальная партия, дублированная фаготом и опирающаяся на глухие басы тубы, напоминает легкомысленную песенку:

34  
71 Andante moderato (♩ = 68)  
своллоу *romposo*

The whole af-fair gives Bo-ro'talk it's

Bsn.

Tuba (pp)

shall I say qui-e-tus.

Detailed description: The image shows a musical score for a scene. It begins with a tempo marking of 'Andante moderato' and a quarter note equal to 68 beats per minute. The score is in 2/4 time. The first system features a vocal line (Soprano) with the lyrics 'The whole af-fair gives Bo-ro'talk it's' and a piano accompaniment. The piano part includes a Bassoon (Bsn.) and a Tuba (pp) part. The second system continues the vocal line with the lyrics 'shall I say qui-e-tus.' and the piano accompaniment. The score is written on a grand staff with a key signature of one flat (B-flat major/D minor).

Все уходят. Картину завершает большая мимическая сцена Балстроуда. Он внимательно осматривает хижину, обнаруживает дверь, ведущую к обрыву, и выходит в нее. Эту сцену сопровождает развернутая оркестровая постлюдия, в которой вновь звучит тема пассакалии.

**III акт** — развязка драмы. Его композиция сходна с предыдущим актом: две картины, первая из которых завершается динамичной массовой сценой, а в центре второй — монолог главного героя на фоне отдаленных криков преследующей его толпы.

Открывающая акт V интерлюдия ("Лунный свет"), в отличие от предшествующих, тематически не связана с последующим действием. Строгий хорал низких струнных и духовых со скупой мелодией в средних голосах создает образ бесстрастной, застывшей в полном покое природы.

1-я картина III акта — единственная, где не участвует главный герой. Она драматургически двупланова. Начальные сцены — еще одна зарисовка быта и нравов Бороу. Ночь. Из здания муниципалитета доносится танцевальная музыка (banda за сценой). Серия танцев: Barn dance<sup>29</sup>, лендлер, хорнпайп<sup>30</sup> и галоп служат одновременно и стержнем сюитной композиции, и фоном, на котором разворачивается собственно действие. Так, под звуки Barn dance судья Своллоу пытается неуклюже ухаживать за племянницами. Характеристика судьи приобретает здесь остросатирический оттенок. Тяжеловесное staccato, разухабистые скачки на дециму в его вокальной партии — концентрированное выражение развязности и самодовольной тупости. Под стать судье и обобщенный портрет племянниц с их вульгарным провинциальным кокетством. Они поют либо в унисон, либо каноном в приму на один и тот же текст.

Особая роль в развитии действия в этой картине принадлежит миссис Седли. Ее образ приобретает зловещие черты. Старая сплетница, одержимая манией расследования преступлений, убеждена, что подручный злодейски убит Граймсом. В ее диалоге с Кином (на фоне лендлера) появляется мрачная, змеящаяся "тема преступления", которая становится "местной" лейттемой:

---

<sup>29</sup> Танец типа польки.

<sup>30</sup> Английский матросский танец.

14

СЕДИМ

*p* portamento

Mur-der most foul it is, Eer- ie I find it

My skin's a prickly heat, Blood cold be- hind it!

*pp* *sfpp*

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics 'Mur-der most foul it is, Eer- ie I find it' and a piano accompaniment. The piano part includes a *pp* dynamic marking and a *sfpp* marking. The second system features a vocal line with lyrics 'My skin's a prickly heat, Blood cold be- hind it!' and a piano accompaniment. The piano part includes a *pp* dynamic marking.

Глубоко встревожены и друзья Питера, так как Элен нашла на берегу вышитый ею свитер мальчика. Воспоминания о светлых надеждах, с которыми она вышивала этот свитер, находят выражение в проникновенном ариозо Элен:

36 *Andante con moto tranquillo* (♩ = ♩)

23

ЭЛЕН

- broi de-ry in child - hood was a

*ten.* *cresc.*

Str. div. *pp* *ten.*

Harp.

Detailed description: This block contains a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics '- broi de-ry in child - hood was a' and includes a *ten.* marking and a *cresc.* marking. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and a *ten.* marking. The piano part is labeled 'Harp.' and 'Str. div.'

lu - xury of idleness. A coil of

*pp*

*cresc.*

sil - ken threadgiving dreams of a

*cresc.*

*espress.*

silk, of a silk and

*p*

Новая фаза в развитии действия совпадает с началом галопа. События на его фоне разворачиваются стремительно. Вбегающая миссис Седли зовет Своллоу, чтобы сообщить ему о возвращении лодки Питера. Судья принимает решение изловить Граймса. Хобсон сзывает народ. Вокальные партии Хобсона, Седли (тема преступления) и два оркестра — основной и *banda* — образуют сложное полиметрическое сочетание:

37 Andante (♩ = ♩ of preceding)

33 СЕДЛИ  
*lugubre*

Crime that's my hobby is by ci - ties hoard - ed.

ХОБСОН

*ff*

Hey, there!..

Hey!

Orchestra

Str.

*pp legato ed espr.*

33 Dance band (off stage)

Rare - ly are coun - ty minds

Come out and help! Grimes

В заключительной массовой сцене Бриттен использует уже знакомый прием неуклонного нарастания общей массы звучания (ансамбль, хор, оркестр). Завершают картину неистовые крики толпы: "Питер Граймс!", интервальной основой которых служит лейтгармония штурма (увеличенная и чистая кварта).

VI интерлюдия представляет собой небольшое введение в последнюю картину. Разорванная оркестровая ткань, отдельные выразительные интонации, разбросанные по разным регистрам и тембрам, приглушенная звучность с редкими вспышками (до *fff*), тональная и метроритмическая неопределенность — все это удивительно точно раскрывает состояние надломленной психики Граймса. Слово всплывающие в воспаленном мозгу несвязные мысли, влетают в ткань знакомые интонации. Так, например, короткие мотивы флейты в начале интерлюдии заимствованы из монологов Питера. В конце интерлюдии на гребне динамической волны появляется тема преследования.

Большой монолог Питера открывает 6-ю, последнюю картину. В нем господствует предельно детализированный свободный речитатив. Отсутствие оркестрового сопровождения словно подчеркивает полное одиночество Граймса. Окружающую Питера тишину нарушают лишь отдаленные звуки сирены и доносящиеся крики толпы: "Питер Граймс!"

В монологе Граймса Бриттен не только создает яркую и точную психологическую характеристику героя, но одновременно решает и важную композиционную задачу. В затуманенном сознании Питера мелькают бесвязные обрывки воспоминаний. Они вызывают появление в его партии ряда звучавших ранее тем<sup>31</sup>. Большинство из них — с прежним текстом. Ощущение концентрированной репризной завершенности усиливается благодаря последней сцене — эпилогу. Питер уплыл в море, чтобы затопить лодку вместе с собой. Светает. Улицы поселка постепенно заполняются народом. Вновь звучит музыка I интерлюдии ("Рассвет") и хор рыбаков, открывавший I действие. Жизнь продолжается...

"Питер Граймс" — ярко театральное произведение. Вместе с тем это законченная крупная музыкальная форма, отличающаяся редким интонационным и композиционным единством. Многие драматургические приемы, найденные композитором в его первой опере: рельефная индивидуальная характеристика всех, даже второстепенных, персонажей, динамичная трактовка ансамблевых и массовых сцен, обобщающая роль интерлюдий как узлов симфонического действия, концентрирующих основной тематизм, — все это и многое другое найдет свое продолжение в последующем оперном творчестве Бриттена, в котором "Питер Граймс" остается одной из ярких и высоких вершин.

---

<sup>31</sup> В порядке появления: лейттема Своллоу, фраза из ариозо Питера во 2-й картине I акта, начальная тема раунда, две фразы из диалога Питера и Эллен в 1-й картине II действия, "тема сплетен", тема преследования. Последней появляется тема мечты Граймса. Она проходит полностью и завершает его партию.

## ”ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ”

Первое исполнение ”Военного реквиема” Бриттена состоялось в мае 1962 года в английском городе Ковентри по случаю восстановления древнего собора, варварски разрушенного во время войны.

Посвященный памяти четырех погибших друзей композитора, ”Военный реквием” словно обращен к всему человечеству. Отсюда публицистическая заостренность сочинения, в котором звучит ненависть к войне, непримиримость к насилию. Наряду с симфониями Шостаковича и Онеггера, романами Ремарка и Хемингуэя ”Военный реквием” Бриттена стал выдающимся произведением современности о трагедии войны.

В обращении Бриттена к жанру реквиема, имеющему многовековую историю в европейской музыке, проявились некоторые тенденции, характерные для искусства XX века. Интерес к старинным ритуальным формам, ”вечным” темам заметен в творчестве Стравинского, Онеггера, Орфа, в притчах самого Бриттена. Оригинальность замысла ”Военного реквиема” в том, что параллельно развиваются ”сюжет” заупокойной мессы и ”отвечающий” ему современный<sup>32</sup>. Литературную основу произведения образуют старинный канонический текст и стихи поэта Уилфреда Оуэна<sup>33</sup>. Его поэзия впечатляет документальностью и образной экспрессией. Гражданская лирика Оуэна близка Бриттену страстным обличением войны, ее чудовищной и бессмысленной жестокости. ”Военный реквием” включает девять стихотворений Оуэна; на протяжении всего сочинения стихи соседствуют или перемежаются с литургическими строфами, как бы поясняя их или резко контрастируя им.

Сопоставление латинского и английского текстов придает большое своеобразие драматургии произведения. ”Действие” ”Военного реквиема” разворачивается как бы в двух параллельных планах. Один из них — литурги-

---

<sup>32</sup> Шесть частей ”Военного реквиема” соответствуют традиционным разделам заупокойной мессы.

<sup>33</sup> У. Оуэн (1893—1918). — английский поэт, участник первой мировой войны, погибший на фронте незадолго до ее окончания.

ческий, связанный с мессой. Другой — реальный, раскрывающий трагедию современного человека на войне. Образно-смысловое соотношение основных планов изменяется на протяжении произведения. Взаимосвязь между ними устанавливается разными способами: на основе острейшего контраста (I часть, ряд эпизодов II части), объединения ("Lacrymosa" — "Слезная", заключение финала) или противопоставления ("Sanctus" — "Свят").

Каждый из планов "действия" представлен отдельным исполнительским составом: в мессе участвуют смешанный и детский хоры, сопрано соло, большой оркестр и орган; музыку на слова Оуэна поют два солиста (тенор и баритон) в сопровождении камерного оркестра.

Композиции "Реквиема" присуща большая стройность и законченность. В музыкальной структуре целого очень ясно вырисовывается функция каждой из шести частей. I часть воспринимается как пролог, от которого тянутся нити к другим разделам цикла — ко второму и шестому: "Dies irae" ("День гнева") и "Libera me" ("Освободи меня"). В этих разделах "Военного реквиема", объединенных общностью тематизма и содержания, композитор воссоздает потрясающие образы разрушительной силы войны. Средние части произведения (III, IV и V) менее протяженны, составляют своего рода внутренний цикл. Они тесно примыкают друг к другу и передают глубокое и горестное раздумье человека по поводу страшных бедствий войны.

Особенности музыкального стиля "Военного реквиема" определяются художественным замыслом произведения. Подобно тому как латинский текст соседствует с поэзией XX века, так и в музыке осуществлен органичный синтез разных стилистических пластов — "архаического" и "современного". На их сопоставлении основана интонационная драматургия произведения.

В "Военном реквиеме" особенно заметно тяготение Бриттена к старой культовой музыке (к сочинениям Баха и его предшественников) с характерной для нее мелодикой, старинными ладами и приемами изложения. Это привносит в произведение ощущение суровой объектив-

ности, сосредоточенности. Вместе с тем музыкальный язык "Военного реквиема" глубоко современен, что проявляется в ладотональной основе произведения, тяготеющей к хроматическому двенадцатиступенному звуко-ряду, в частом нарушении тональной определенности, а также в оркестровых приемах. В смелом сочетании традиционного и современного проявляются глубокая оригинальность "Военного реквиема" и новаторство композитора.

I часть. "Requiem aeternam" ("Вечный покой"). Здесь дана экспозиция основных образно-смысловых планов произведения. В начале I части как бы возникает картина траурной процессии людей, подавленных горем. Это впечатление создают маршевый ритм, погребальный звон колоколов, молитва хора о вечном покое. У струнных возникает сумрачная, тонально неустойчивая и тревожная главная тема (см. 3 такта до ц. 1)<sup>34</sup>.

В основе псалмодии хора и ударов колокола лежит тритон (*c—fis*) — интервал, приобретающий важное образно-смысловое и конструктивное значение в "Военном реквиеме" (см. ц. 2 и далее). Тритон становится интонационным "зерном" напряженного тонального развития и воспринимается как символическое выражение трагического начала.

Нежная, удивительной чистоты мелодия хора мальчиков неожиданно прерывает мрачное шествие (ц. 3). Прозрачные, словно парящие в вышине детские голоса создают впечатление отрешенности. Но в просветленную мелодию, излагаемую по интервалам кварты и квинты, вкрапливается тритоновая лейтинтонация, вызывая ощущение тревожного ожидания.

Резкий контраст переключает развитие реквиема в иной образный план: слушателю открывается страшная картина бедствий войны. В погребальный обряд входит рассказ о смерти: стихотворение "Гимн обреченной юности" переосмысливает ритуал ("вместо рыданий над нами лишь вой гранат"). Музыка литургии трансформи-

---

<sup>34</sup> Все ссылки даются по изданию: Бриттен Б. Военный реквием. М., 1971.

руется. Вступает камерный оркестр (сопровожающий в реквиеме Бриттена "военный пласт" содержания, голоса тенора и баритона, которые поют по-английски текст стихотворений Оуэна, см. с. 24), сменяя симфонический. Резкое смещение "плана" содержания вызывает изменения в самой музыке. Экспрессия оркестровой темы, простирающейся на все регистры струнной группы (*mf* контроктавы до границы 4-й октавы), соединяется с подчеркнутой выразительностью партии тенора:

38 *Allegro molto ed agitato*  $\text{♩} = 88$  *cresc.*

He  
What

C.  
A.  
T.  
B.

*ppp*

Камерный орк.  
*p* Арфа

Стр. *f*

*con forza*

слу-жат мес-сы для мерт-вых кро-  
 pass-ing bells for these who

*cresc.*

*sim.*

*len.*

-ва- вой бой-ни;  
 die as (♩) cat-tle?

Фл.  
 Кл.  
 pp

*f* *gliss.* *ad lib.*

Б.бар.  
 К-б.  
 pp

И лишь светлая мелодия хора мальчиков, появляющаяся у гобоя (ц. 13), а дальше, в двойном увеличении, у тенора (ц. 15), снимает напряжение. Будто "вечный свет" озаряет павших. Тот же смысл "подтверждает" хорал смешанного хора, завершающего I часть (со словами "Kyrie eleison" — "Господи, помилуй", на *ppp*, а *cappella*, ц. 16, *Molto lento*).

Таким образом, в I части дано не только резкое сопоставление контрастных планов реквиема, но и устанавливается их взаимодействие<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> В композиции I части есть черты сложной двухчастности: первый раздел — хор "Requiem aeternam" (трехчастная форма), второй раздел — соло тенора, оуэновский эпизод; хорал "Kyrie eleison" — кода.

Заключительный хорал а cappella "Kyrie eleison" вновь строится на тритоновой лейтинтонации реквиема. Относительная устойчивость создается при переходе хорала из *fis-moll* в *F-dur*, но она лишь подчеркивает "неразрешенность" основного вопроса произведения.

II часть. "Dies irae" ("День гнева"). Эта часть самая монументальная и действенная в цикле. Своеобразие идейного замысла ее в том, что традиционные для заупокойной мессы картины Страшного суда и "конца света" ассоциируются с ужасами войны. Это сообщает образам особую силу воздействия и публицистическую остроту.

Драматургия части основана на динамическом противопоставлении литургического и "реального" планов. Между ними устанавливаются интонационно-тематические связи, используется прием трансформации тем, что придает большую цельность композиции. Так, начальные фанфары труб возникают несколько раз на протяжении части. Традиционный библейский образ "судного гласа" воспринимается сначала как военный сигнал (см. пример 39), а потом превращается в пасторальный наигрыш (см. с. ц. 24—25).

39 Allegro ♩ = 160

Развитие "Dies irae" проходит несколько этапов: нарастающему напряжению у хора отвечают усиливающаяся скорбь и трагическая ирония в партиях солистов (в оуэновских эпизодах). "Lacrymosa" — лирическая кульминация части.

В начальном разделе исполненный огромного драматического накала образ Страшного суда сопоставляется с картиной мирного вечера на фронте. Тема "Dies irae", пронизанная мощными сигналами труб и неумо-

лимая в своем наступательном движении, в кульминации обрушивается словно шквал ужаса и отчаяния (см. ц. 20, т. 1—15 или три такта до ц. 22).

В поэтическом тексте оуэновского эпизода говорится о тревожном отдыхе солдат во время затишья в бою — тень грядущего омрачает их сон. Его образный строй резко контрастирует началу части. Грозный "трубный глас" звучит теперь как спокойный и мирный зов пастушеского рожка. Бриттен создает здесь поэтическую зарисовку вечера, наполненную воздухом и тишиной (см. от ц. 24). Проникнут сдержанной печалью монолог баритона, основанный на той же фанфарной теме начала части: в виде пасторального наигрыша она излагается в оркестре у деревянных духовых (флейта, кларнет) и валторны. Лишь изредка, как зловещее напоминание, доносятся далекие отзвуки хоровой темы "Dies irae", сначала в оркестре, а затем в мелодии голоса (т. 7 после ц. 26).

Во втором разделе части (ц. 28) действие возвращается снова в литургический план "Liber scriptus" ("Свободное послание") и становится теперь внутренне контрастным. В латинском тексте говорится о гневе Высшего Судии и ничтожности человека. Грозно-повелительным возгласам сопрано, поддержанным аккордами меди, противопоставлены смятенные ответы хора "Quid sum miser" ("Который слабый", ц. 30).

Партия голоса приобретает характер заклинания. Скорбные хроматизированные фразы хора, полифонически наслаиваясь друг на друга, в кульминации объединяются с вокальной линией, достигая особого напряжения.

В "военном" эпизоде (ц. 33) та же тема покорности неумолимой судьбе раскрывается в ином, ироническом плане. Словно бравирюя перед смертью, солдаты (дуэт тенора и баритона) поют о неотвратимости гибели на войне. Залихватская солдатская песня, маршевая, с барабанной дробью, резким контрастом врывается в ритуальную сферу:

Дух.

Камерный орк.

Музыкальный фрагмент для камерного оркестра. Включает ноты для струнных (Стр.) и ударных (М. бар.). Динамики: *f*, *sim.*, *pesante*.

Тенор соло

Музыкальный фрагмент для тенора соло. Динамика: *f*. В конце ноты: Ha Out.

Баритон соло

Музыкальный фрагмент для баритона соло. Динамика: *f*. В конце ноты: Ha Out.

Кам. орк.

Музыкальный фрагмент для камерного оркестра. Динамика: *f*.

Т. соло

Музыкальный фрагмент для тенора соло с текстом: Смерть, мы не про-та-ли, there, we've walk'd quite friend-ly.

Бар. соло

Музыкальный фрагмент для баритона соло с текстом: Смерть... there.

Кам. орк.

Музыкальный фрагмент для камерного оркестра. Динамика: *f*.

ей слу- жа;  
up to Death;

бок o бок and  
Sat down and

Кам. орк.

Бар. соло

с ней ша-гә-ли, не ty- and  
ea-ten with him, cool and

Тем более просветленно звучит певучая мелодия женского хора ("Recordare" — "Пощади", с. 40). Таким образом, солдатская песня становится серединой своеобразной трехчастной формы. Мольба о спасении ("Recordare") сменяется ужасом и стоном отчаяния при мысли об адском пламени и проклятии грешников ("Confutatis" — "Когда возмущение, проклятие и месть будут искуплены в горячем пламени", с. 45). Мужской хор "Confutatis" образует с "Recordare" резкий образно-эмоциональный и стилевой контраст. Плавная кантилена уступает место скандированным фразам басов, диатоника "Recordare" сменяется диссонансирующими хроматизмами.

В момент драматической кульминации вступает реальный план действия (*Molto largamente*, с. 49). Ужас и отчаяние, воплощенные в ритуальной молитве, словно

обретают здесь конкретное выражение. Страшные проклятья войне шлет солдат в своем монологе (соло баритона, ц. 49). В отчаянии он призывает пушку покарать Небо, допустившее этот ад на земле. Гремят литавры, сопровождающие речь солдата; неоднократно вокальная партия прерывается фанфарами Страшного суда. И словно в ответ на кощунственные слова человека как шквал обрушивается реприза основной темы "Dies irae" — генеральная кульминация всей части (т. 3 после ц. 52).

"Lacrymosa" (сопрано и хор, ц. 54) — скорбный эпилог этой части, сильнейший по воздействию лирический эпизод произведения. Латинский текст содержит мольбу о пощаде для тех, кто воскреснет из праха и предстанет перед Божьим судом. Печально звучит голос сопрано, сопровождаемый мерным ритмом. Необычайная мелодическая красота темы заставляет вспомнить аналогичную часть моцартовского Реквиема. Очень типична для мелодического стиля Бриттена интервалика темы. Интонации ноны, большой септимы, уменьшенной кварты создают своеобразные "узлы напряжения", смягчаемые движением на сексту и терцию:

41 *Molto lento*  $\text{♩} = 56$  *pp*

C. соло *ppp* La - cry - mo - sa

C. *ppp*

A. *ppp* La - cry - mo - sa, La - cry - mo - sa

T. *ppp*

B. *ppp*

*pp dolce*

Стр. pizz. *ppp*

Ударные

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "di - es ir - la, La - cry - mo - sa,". The third staff is a vocal line with lyrics: "di - es ir - la, La - cry - mo - sa,". The bottom two staves are piano accompaniment, with markings "Гоб. pp" and "Кл. pp" above the staves. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Мысль о "воскресении из мертвых" по-своему воплощена в каждом из планов "Военного реквиема". В стихотворении Оуэна солдат скорбит о только что убитых товарищах. Так объединяются литургический и "реальный" планы произведения. Их внутренняя общность подчеркнута интонационным единством; фразы тенора основаны на тех же интонациях ноты, большой септимы, что и кантилена сопрано. Грандиозную II часть реквиема снова завершает хорал "Kyrie eleison" из I части; его окончание в Fis-dur, воплощающее тяготение к свету, успокоению, воспринимается как итог развития двух планов.

Композиция "Dies irae" приближается к сложной трехчастной форме с чертами рондообразности, где крайние разделы части — хор "Dies irae" и средний раздел "Liber scriptus" образуют трехчастную форму, где середина — солдатская песня и варьированная реприза — хор "Recordare". "Confutatis" — новый эпизод; монолог баритона как бы предыкт перед генеральной репризой всей части. "Lacrymosa" и хорал "Kyrie eleison" — кода-эпilog.

В III части — "Offertorium" ("Приношение") основные драматургические планы плавно сменяют друг друга, образуя непрерывную последовательность<sup>36</sup>. Светлая мелодия молитвы хора мальчиков "о спасении усопших праведников от мук адových" напоминает псалмодию (благодаря упорному возвращению к одному и тому же звуку), а хрупкое звучание детских голосов окрашивает ее в нежные тона. Прозрачные переливы органа в высоком регистре, сопровождающие хор, усиливают впечатление умиротворенности:

42 *Largamente*  $\text{♩} = 44$

I МАЛЬЧИКИ (в отдалении) *f* Do\_mi\_ne

II (с 4-футовым регистром)

Орган (или фисгары.) *f*

Je-su, Je-su, Je-su

<sup>36</sup> Форма III части напоминает сложную трехчастную; хоровая fuga с серединой ("сцена" жертвоприношения) и динамизированной репризой предваряется вступительным разделом — молитвой хора мальчиков.

В энергичной и монолитной хоровой фуге (с ц. 64) речь идет о спасении от смерти и о процветании, которое Бог обещал Аврааму и его потомкам. Это один из самых светлых эпизодов реквиема. Тема фуги отмечена диатоническим складом, отчетливо выраженным тональным устоем — G-dur<sup>37</sup>.

Как непосредственное продолжение фуги вступает "реальный" план действия. Библейской легенде об Аврааме Бриттен противопоставляет стихи Оуэна "Притча о старике и юноше". Это как бы ироническая версия истории жертвоприношения Авраама. По Библии, Бог, убедившись в верности Авраама, готового принести ему в жертву сына, в последний момент послал ангела и предотвратил убийство. У Оуэна Авраам не захотел слушать божественного указания и убил сына в угоду своей гордыне и тщеславию. "И пол-Европы пало вслед за ним" — такая концовка библейской притчи не случайна, она опирается на горький опыт человечества — массовое истребление во время войны.

Притча Оуэна в трактовке Бриттена близка оперной сцене. Два мужских голоса персонифицируют партии действующих лиц: здесь и дрожащий, плачущий Иссак (тенор), и мрачная фигура Авраама с его приготовлениями к убийству, и голос ангела (дуэт обоих солистов). Музыка этого эпизода основана главным образом на материале фуги; в конце рассказа, словно подчеркивая смысл слов "И пол-Европы пало вслед за ним" (ц. 77), тема фуги драматизируется — ее искажают хроматические интонации. Развязка притчи — жертвоприношение свершилось — отражена в репризе хоровой фуги, тема ее теперь излагается в обращении и звучит приглушенно, а затем и рассеивается.

IV часть. "Sanctus" ("Свят"). Здесь также своеобразно сопоставлены литургический и "реальный" планы. Первый — торжественное восхваление Творца, прославление его могущества. Второй, на стихи Оуэна, — горестные раздумья прошедшего через ужасы войны человека о бессилии Бога перед лицом зла и

---

<sup>37</sup> Тональность G-dur одноименна тональности трагедийных ценов реквиема — "Dies irae" и "Libera me".

смерти<sup>38</sup>. Во вступлении торжественно звучат призывные фразы сопрано на фоне раскатов колоколов<sup>39</sup>. Основанная на хроматическом двенадцатиступенном звукоряде, тема сопрано лишена тональной опоры. В то же время несомненна связь начального раздела "Sanctus" с кругом основных интонаций реквиема: тритон, появляющийся у колоколов, в вокальной партии — скачки на сексту, септиму (см. ц. 84, т. 1—13).

Нарастание радостного ликования, гул толпы, возносящей хвалу Господу, переданы в музыке: это псалмодирование вступающих поочередно групп хора (в основе опять двенадцатиступенный звукоряд).

Гимнически-торжественная тема следующего хора "Hosanna" ("Спасай нас"), сопровождаемая фанфарами труб, широкими шагами басов, заставляет вспомнить "Sanctus" из Мессы h-moll И. С. Баха<sup>40</sup>.

В среднем лирическом эпизоде "Benedictus" ("Благословен") вновь появляется тембр сопрано; нежно, словно ласковая просьба, звучит голос, которому вторит хор (ц. 89). Торжественная реприза "Hosanna" (ц. 92) завершает ритуальный раздел. Оуэновский эпизод резко сопоставляется со всем предыдущим: холодное прозрачное звучание камерного оркестра оттеняет речитатив баритона.

На мучительный вопрос: "Вернется ли жизнь к убитым?" поэт дает горестный ответ: "Не высохнут лишь слез моих моря". Монолог баритона контрастирует предшествующему хору. Партия солиста то достигает настоящей экспрессии благодаря широким скачкам, драматическим взлетам мелодии, то словно застывает в скорбном оцепенении на одном звуке. Монолог (раздел *Largamente*, ц. 95) интонационно и ритмически предвосхищает финал произведения.

V часть. "Agnus Dei" ("Агнец Божий"). Музыка этой части привносит настроение тихой печали, которая воспринимается как утешение после

<sup>38</sup> Форма IV части близка сложной двухчастной.

<sup>39</sup> В оркестре использованы также металлические ударные и рояль.

<sup>40</sup> Отметим и одинаковую тональность обоих хоров — D-dur.

мучительных сомнений финала "Sanctus". Единственный раз в реквиеме часть начинается с "реального" плана. В стихотворении Оуэн разоблачает ханжество и лицемерие священнослужителей, оправдывающих войну:

43

*Lento*  $\text{♩} = 80$

Тенор  
соло

На пе-ре-кре-стке  
One e-ver hangs where

Гоб.  
Кл.  
Фар.

Кам.  
орк.

Стр. *pp* legato

Т. соло

всех до-рог  
shelled roads part.

Он скре-ста на  
In this war He

Кам.  
орк.

The image shows a musical score for a section of a requiem. It features four staves. The top staff is for Tenor Solo, with lyrics in Russian and English. The second staff is for Chamber Orchestra (Кам. орк.), with a section for Flute, Clarinet, and Fagot (Гоб., Кл., Фар.) and a section for Strings (Стр.) marked *pp* legato. The third staff is for Tenor Solo (Т. соло) with lyrics in Russian and English. The bottom staff is for Chamber Orchestra (Кам. орк.). The tempo is marked *Lento* with a quarter note equal to 80 beats. The number 43 is written above the first staff.

Так в "Agnus Dei" гражданская тема приобретает обличительный смысл. В отличие от "Sanctus", основные планы реквиема не противопоставлены друг другу, а выступают в определенном музыкально-стилистическом единстве<sup>41</sup>. Соло тенора на текст Оуэна звучит, чередуясь с традиционной молитвой хора, обращенной к Христу ("О Агнец Божий, искупивший грехи мира, дай им покой"). Тема "Agnus Dei" остается неизменной на протяжении всей части: она постоянно передается от одного исполнительского состава другому, от "реального" плана — ритуальному, объединяя

<sup>41</sup> В композиции "Agnus Dei" есть черты вариантно-строфической формы.

их в единое целое. В ладовом отношении тема неразрывно связана с основным интонационным комплексом произведения (третий *fis* — *c* составляет ее опору). В конце соединяются оба драматургических плана: солист-тенор допевает молитву хора ("Даруй нам мир").

VI часть. "Libera me" ("Избавь меня") — финал цикла. По своему смыслу "Libera me" отвечает "Dies irae", связана с ней тематически и тем самым становится как бы ее продолжением. Это грандиозная оркестрово-хоровая фреска, заставляющая вспомнить траурное шествие I части реквиема и батальные картины II. Два больших раздела ("Libera me" и "In paradisum" — "Да поведут тебя ангелы в рай"), между которыми помещен оуэновский эпизод (диалог тенора и баритона), образуют резкий контраст<sup>42</sup>.

Страшная, разрушительная стихия войны, приносящая бедствия, потрясающая душу скорбь — вот образы первого раздела (собственно "Libera me"); настороженное *pianissimo* барабанов, открывающее финал, сразу же придает ему мрачный колорит. В оркестре разрабатывается "военная" тема из оуэновского эпизода I части, что подчеркивает интонационно-тематическое единство всего произведения. Основная тема фугато хора звучит тяжким стоном, это мольба об освобождении:

44 Lento

C. *pp*  
Li-be-ra-me,

A.

Хор  
T. *p*  
in die illa tremenda:

B. *p*  
Li-be-ra-me,

<sup>42</sup> Отметим двухчастность композиции финала: первый раздел — вступление и хор "Libera me"; второй — монолог тенора, затем баритона; дуэт солистов и хор "In paradisum" — кода-эпизод.

Траурное движение постепенно перерастает в марш, как и в I части. Неоднократно звучат грозные фанфары "трубного гласа" из II части реквиема, возникают видения Страшного суда (ц. 110, 111—112). Появление темы "Dies irae" (ц. 113) объясняет идейный замысел финала. Объединяя здесь обе темы — "военную" и "Dies irae", — композитор подчеркивает их тождественность; образ "светопреставления" ассоциируется с чудовищной стихией войны. Как будто разразилась всеобщая катастрофа — так воспринимается проведение темы "Dies irae", приводящее к главной кульминации "Военного реквиема". Поддержанный органом, впервые включающимся здесь, обрушивается мощный звуковой поток, и в последний раз с каким-то зловещим торжеством провозглашается "военная" тема, заглушая отдельные возгласы "Libera me" (ц. 116). Музыка растворяется в длительном *diminuendo*, гаснут стенания хора, постепенно замирает жуткая тема войны. Холодно-мертвенный колорит привносит звучание камерного оркестра, сопровождающего последний оуэновский эпизод "Военного реквиема" (ц. 118) и "застывшего" на секстаккорде *g-moll*.

Монолог тенора, а затем баритона на стихи Оуэна "Странная встреча" — потрясающая по трагизму сцена. Ее отличает простота и в то же время исключительная напряженность, вызванная необычностью ситуации. Это посмертный диалог двух солдат, один из которых убил другого. Встретившись, они разговаривают как друзья, с сочувствием друг к другу — ведь война сделала их врагами и заставила убивать. По сравнению с грандиозной трагической фреской "Libera me" диалог исполнен глубоко личного чувства, воспринимается как "тихая" кульминация сочинения. В монологе тенора, выросшем из темы-мольбы хора "Libera me", можно услышать характерные для мелодики реквиема интонации (ходы на нону, большую септиму, а также тритон *c-fis*, дважды повторенный в конце монолога, см. перед ц. 121). Последние слова дуэта "Теперь уснем, мой друг" (ц. 127) открывают просветленно-печальный эпилог финала. Оба солдата, засыпая вечным сном, напевают ласковую колыбельную. Светлая и проникновенная ее тема принад-

лежит к числу лирических откровений Бриттена. Использование жанра колыбельной как песни Смерти заставляет вспомнить Мусоргского. К колыбельной присоединяется светлая тема хора мальчиков на слова латинской молитвы по усопшим ("In paradisum deducan"), она переходит к большому хору и сопрано, камерный оркестр соединяется с симфоническим. Так в финале впервые полифонически объединяются оба плана реквиема, участвует весь исполнительский состав. Однако это не означает их примирения. По-прежнему тревожно звучит хорал на фоне тихого звона погребальных колоколов, завершая "Военный реквием". Тритон остается неразрешенным, как вопрос, обращенный к людям о дальнейшей судьбе их на земле.

Слова Оуэна, взятые Бриттеном в качестве эпиграфа к партитуре своего сочинения: "Все, что поэт может сделать сегодня, это предостеречь", — актуальны и в настоящее время.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА США

---

Развитие музыкальной культуры в США началось сравнительно недавно и шло крайне необычными путями. По сравнению с литературой и поэзией, имевшей к концу XIX века таких выдающихся художников, как М. Твен, У. Уитмен, О. Генри, музыка не выдвинула к этому времени ни одного равного им имени. Немногие композиторы-профессионалы придерживались европейских традиций, минуя фольклорные источники, вызревшие на американской земле. Поэтому становление национального направления происходило позднее, лишь в XX веке. Его опережала концертная жизнь, достигшая в это время невероятного размаха. Создание в больших городах симфонических оркестров мирового класса во главе с такими дирижерами, как Кусевицкий, Стоковский, гастролы Чайковского (1891), Малера (1908—1911), Рахманинова (1909)<sup>1</sup>, воспитывали американскую аудиторию на высоких образцах классической музыки. Однако опера долго не находила пути на сцену. Ее оттесняли театральные ревю и легкожанровая эстрада, ставшие излюбленным зрелищем в Америке. В условиях коммерческого бизнеса они выросли до целой "индустрии" музыкального Бродвея.

Между тем в глубинах страны происходили процессы, приведшие к рождению новых музыкальных явлений, открытие которых ошеломило как Старый, так и

---

<sup>1</sup> Малер жил и работал в США в 1908—1911 годах, Рахманинов — с 1918 года до конца жизни (1943).

Новый Свет. Особые исторические условия освоения Американского континента, колонизации большей части его территории Испанией, Англией сопровождались притоком различных видов фольклора и бытовых жанров из этих стран. С огромными массами негров-рабов, ввозимых в США, широко распространялись и образцы древней самобытной афро-негритянской музыки. Пересаженные на американскую почву песенно-танцевальные испанские жанры, английские духовные гимны, балладная опера, негритянская музыка пускают прочные корни. Постоянно соприкасаясь и взаимодействуя, они постепенно складываются в новые "чисто американские" жанры.

Негры, восприняв интонационный и поэтический строй англокельтского фольклора и суровый аскетизм духовного гимна Новой Англии, привнесли их в свои напевы и создали духовные хоровые песни — спиричуэлс. Близки им и сольные негритянские песни в сопровождении банджо или гитары — блюзы — своим нетемперированным интонированием и импровизационной манерой исполнения. Но они отличаются от спиричуэлс интимно-лирическим содержанием, сквозь которое проступают мотивы одиночества и бесправной судьбы. Интонационные и ритмические свойства блюзов были переосмыслены в джазе. Эта ставшая господствующей форма бытовой музыки Америки выросла в искусство со своей историей, множеством сменяющих друг друга течений, постепенно распространившееся во всем мире.

В стилистике джаза сплавлены выразительные средства разных национальных истоков. "Душою" его являются сложнейшие полиритмические сочетания, основанные на непрерывном сопоставлении "устойчивости и неразрешающейся неустойчивости" (В. Д. Конен), строгой четкости и отклонений от нее. В них афро-негритянские и испанские ритмы сочетаются с блюзовым строем, интонациями англокельтских песен. Такой сплав и создает взрывчатую экспрессию и поразительный колорит джаза. Одна из ранних его форм — регтайм ("рваный ритм") — представляет собой танцевальную

музыку для фортепиано соло, пронизанную остросинкопированным ритмом. Регтайм нашел широкое применение в "театре менестрелей". Эта разновидность американского спектакля воспринята от завезенной из Англии балладной оперы — чисто развлекательного комедийного представления, в котором шуточные диалоги перемежаются с песнями, танцами, акробатическими трюками. "Театр менестрелей", широко популярный в США с середины XIX века, в качестве главных персонажей под шаржированной маской представлял негров. Музыкальную основу песенок и танцев в спектакле составляли английские и американские эстрадные песни, негритянский фольклор, ранние формы джаза.

Эти разновидности народно-бытовой музыки явились подлинно национальными жанрами<sup>2</sup>. Расцветшие в сфере массового музыкального быта в течение первой половины XX века, они стали внедряться в творчество профессиональных композиторов, утверждавших национальное направление в музыке США.

Ранее всех по этому пути последовал *Чарльз Айвз* (1874—1954), фундаментальное наследие которого было создано еще на рубеже нашего века (1886—1916), но оставалось почти неизвестным вплоть до 50-х годов XX века. Его оригинальную и сильную творческую натуру отличали не только богатая фантазия, но и глубокий интеллект, направлявший композитора к масштабным художественным идеям (например, фортепианная соната "Конкорд", Четвертая и последняя, неоконченная, симфонии и другие). Искусство Айвза, уроженца маленького городка Новой Англии, складывалось под влиянием самых типичных явлений музыкального быта широкой народной среды Америки — духовых оркестров, ансамб-

---

<sup>2</sup> Напомним о том, что выдающиеся европейские композиторы начала века, познакомившись с этой самобытной музыкой, откликнулись на нее в творчестве. Одним из первых, находясь в 90-х годах в США, Антонин Дворжак претворил интонации спиричуэлс в своей Пятой симфонии ("Из Нового Света"). Под живым впечатлением гастролей менестрелей в Париже Дебюсси создал фортепианные прелюдии "Менестрели" и "Генерал Лявин-эксцентрик"; написаны "Регтайм" Стравинского, блюз в скрипичной сонате Равеля, "Негритянская рапсодия" Пуленка.

лей, хоров, массовых народных празднеств. Богатейший фольклор разных народов, населявших Америку, множество национально-бытовых жанров — хоровых гимнов, псалмов, популярных песен, танцевальных ритмов, музыка менестрельного театра — явились не только источниками тематизма Айвза. Они включились в виде многочисленных цитат в различные его сочинения. В то же время Айвз был удивительно смелым экспериментатором, опередившим крупнейших новаторов XX века — Шёнберга, Вебера, Бартока, Стравинского. Он применял сложнейшие способы организации музыкальной ткани — политональные, полимелодические, полиритмические, полистилистические приемы, фонические эффекты, которые в дальнейшем постепенно стали появляться в музыке нашего века.

В творческом наследии Айвза представлено пять симфоний, множество камерных ансамблей своеобразного состава (один из самых известных — "Вопрос, оставшийся без ответа" — для трубы, четырех флейт и струнных), сонаты для фортепиано (среди них Вторая соната "Конкорд"), много хоров, около 200 песен на стихи Лонгфелло, Уитмена. Хотя творчество Айвза обрело известность лишь в 50-е годы, по глубине и широкоохватности национального стиля он может быть признан основоположателем американской музыки.

Значительный перелом в судьбах профессиональной музыки Америки наступает к 30-м годам нашего века. В среде композиторов активизируется интерес к национальному фольклору. Развернувшееся в эти годы рабочее движение объединяет прогрессивные музыкальные силы — образуются Рабочая музыкальная Лига, Клуб им. Дегейтера. В этом русле разворачивается деятельность некоторых видных музыкантов. Среди них — *Рой Харрис* (1898) — автор многих хоровых сочинений (например, "Песня профессий" на слова Уитмена), симфонии (Пятая, 1942, посвящена героическому народу СССР). В хоровых сочинениях Харрис ориентируется на англо-кельтский фольклор.

В сочинениях *Аарона Коппленда* (р. 1900) проявились преимущественно англокельтские и мексиканские исто-

ки, особенно сказавшиеся в его балетах "Парень Библи" и "Аппалачская весна", опере "Ласковая земля".

Творчество *Сэмуэла Барбера* (1910—1981), выросшее в основном на европейских романтических традициях, восприняло также и некоторые выразительные средства современной музыки (что особенно заметно в его экспрессивной фортепианной сонате). Но более присущий ему лирический строй, изящное мастерство отличают многие песни и романсы на стихи английских и американских поэтов, симфонии, триаду концертов для фортепиано, скрипки и виолончели. Сочинения Барбера давно признаны американской аудиторией, они вошли в концертный репертуар самых крупных исполнителей.

Возросший интерес к опере проявился в интенсивной работе в этой области *Джана Карло Менотти* (р. 1911). У него встречаются разные типы оперы: трагедия "Медиум", музыкальная драма "Консул", комическая опера "Телефон". Однако ближе всего к национальному стилю стоит сочинение негритянского композитора *Уильяма Гранта Стила* (1895—1978) "Беспokoйный остров" на либретто Хьюза. Наибольшим достижением в этом направлении явился мюзикл "Вестсайдская история" *Леонарда Бернстайна* (1918—1990). Один из самых ярких американских музыкантов более позднего поколения, блестящий дирижер и одаренный композитор, он устремлялся к актуальным темам современности (например, в симфонии "Век тревоги", в Реквиеме). Многие его работы для музыкального театра ("Кандидат", "Волнение на Таити") стали вехами на пути к созданию мюзикла "Вестсайдская история". По содержанию это современная версия "Ромео и Джульетты", перенесенная в Америку XX века с ее жестокими условиями расовой дискриминации и социального угнетения. Обостренная конфликтность действия, сочетаемая с щедро претворенными национальными музыкальными средствами — мелодикой мексиканских и негритянских напевов, ритмами современных танцев, красками джаза, — сообщила мюзиклу характер актуального драматического спектакля глубоко гуманной направленности.

Творчество композиторов США в его наиболее приметных явлениях к середине XX века постепенно входит в концертную и театральную жизнь Америки и за ее пределами.

Первым из американских композиторов, чье творчество достигло мировой известности и признания, был Джордж Гершвин.

## **ДЖОРДЖ ГЕРШВИН**

**1898—1937**

### **ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ**

**Годы юности.** Гершвин принадлежал к бедной семье эмигрантов из России, отправившихся искать счастья и богатства в Америке. В Бруклине (районе Нью-Йорка) вслед за старшим сыном, Айрой (впоследствии литературным сотрудником Гершвина), 26 сентября 1898 года родился Джордж, будущий композитор. С самого юного возраста он был полон впечатлений, которые со всей щедростью открывались ему в кипучем своеобразии массового музыкального быта.

Особенно глубокое воздействие оказали на него услышанные в негритянских кварталах Гарлема самобытные народные напевы и инструментальные импровизации негров. Именно эта демократическая среда заменила Джорджу недостижимые для него в ту пору академические формы воспитания музыканта.

Первые профессиональные музыкальные шаги юноша смог сделать лишь с 12-ти лет, когда в доме впервые появилось фортепиано. Он начал заниматься с Чарлзом Хамбитцером — известным пианистом и композитором, приобщившим Джорджа к классической музыке, а также преподавшим ему навыки в области гармонии и контрапункта. С 15-ти лет Гершвин поступает на службу в крупную музыкально-издательскую фирму. Это не мешает юноше серьезно изучать Баха, Бетховена и особенно близких его натуре романтиков — Шопена,

Шумана. Молодой музыкант приходит к твердому убеждению, что классика — это основа, необходимая для творчества в любом жанре. Именно поэтому Гершвину удалось выйти за рамки "коммерческой" легкой музыки. В 16 лет, бросив коммерческую школу, юноша целиком отдается музыке.

Начав с должности музыкального продавца новинок легкожанровой эстрады, Гершвин по долгу службы исполняет их на фортепиано в кафе, клубах. В такой обстановке начинает формироваться его неистощимый дар импровизатора. Он становится концертмейстером известных эстрадных певцов. Постепенно им до тонкостей осваивается область театральной музыки — ревю, мюзиклов.

С 1916 года композитор входит в круг музыкантов, пишущих для театра Бродвея. Одна за другой его песни зазвучали во многих мюзиклах — жанре, сразу же нашедшем признание.

Вскоре композитор становится звездой Бродвея, его слава пересекает и океан. Так, песенка "Лестницу в рай строю я" — своеобразный дебют двух братьев (она написана на слова Айры Гершвина), положивший начало их постоянному творческому содружеству, — была включена в спектакль, шедший в "Мулен Руж" в Париже.

Импровизаторский дар Гершвина расцветает с небывалой силой. В. Д. Конен воссоздает в своей книге удивительно живой творческий портрет композитора: "Импровизирование было его излюбленным времяпрепровождением до конца жизни. Он обладал замечательным исполнительским даром, буквально гипнотизировавшим аудиторию, и главное — неисчерпаемым художественным воображением"<sup>3</sup>. В течение только последующих восьми лет композитор создал музыку к 40 различным театральным постановкам, 16 музыкальным комедиям и сотни песен, а также крупные симфонические работы.

Композитор легко преодолевал шаблонные и бедные мыслью поэтические тексты. Достаточно обратиться к

---

<sup>3</sup> Конен В. Пути американской музыки. М., 1965. С. 267.

нескольким песням Гершвина, чтобы ощутить их мелодическое обаяние, изящество, изобретательность гармонического убранства, удивительную тонкость передачи эмоциональных нюансов. Конен пишет о его песнях: «...этот „легкожанровый“ композитор овладел поистине мастерством классиков. Его отношение к аккомпанементу как к психологическому подтексту песни, умение индивидуализировать при помощи гармонии отдельные поэтические обороты напоминает о традициях Шуберта и Шумана. А использование красочных диссонансов и смелых сопоставлений роднит музыку Гершвина с новейшими течениями»<sup>4</sup>.

**Путь к вершинам.** Композитором написано около 300 песен. Большинство из них являются центральными номерами мюзиклов и имеют часто общее с ними название. Одна из первых, составивших славу автору, — уже упоминавшаяся остроумно-дерзкая "Лестницу в рай строю я". В ней пародирован религиозный текст, типичный для спиричуэлс ("Эй, святоши, что за отношение, танцы тоже суть души спасение!"), соответственно и музыка "играет" синкопами в плане регтайма. Остроту выраженной в ней иронии усиливает стилистический контраст, заключенный в песне: напев, приближенный к спиричуэлс (своеобразный ладовый строй мажора с низкой септимой), оттеняется в сопровождении пикантными хроматизированными синкопами:



<sup>4</sup> Конен В. Пути американской музыки. С. 269.

Эй, свя\_то\_ши, что за\_отноше\_ние!

Тан\_цы то\_же суть ду\_ши спасе\_ние, с ни\_

Песня ярко выявляет преобладание с расцветшими в эти годы жанрами раннего джаза, откуда во многом идут и национальные истоки стиля песен Гершвина.

Песня "Любимый мой" может быть смело названа маленькой лирической поэмой, так плавно и широко льется ее мелодия, гармонично слитая с гибким ритмом сопровождения. Рефрен выражен маленькой повторяющейся попевкой, но он весь "переливается" радужными красками в скользящих по полутонам секвенциях:

46a Andantino semplice (Не спеша, просто)

*a tempo*

Мяг\_кий свет стру\_ит лу\_на в окно,

*p molto semplice*

в каж\_дом сне мне снит\_ся уж дав\_но принц из сказ\_ки;

вид\_но, суж\_де\_но мне ждать,

меч\_тать.

Хо\_

466 [*Andantino semplice*]

Придет однажды он,

люби\_мый мой,

*p molto semplice e dolce*

высок и строен он,                      лю-би-мый мой,

не нуж-но ни че-го                      мне в жи-зни э-той                      без [него]

Подлинным признанием ценности песен Гершвина было включение их известной французской певицей Евой Готье в ее камерные концерты. С этой поры Гершвин становится одной из самых значительных фигур в музыкальной жизни США. У него завязываются творческие связи с выдающимися деятелями искусства — Чарли Чаплином, скрипачом Яшей Хейфецем, дирижером Полом Уайтменом. Последний предложил в 1923 году Гершвину написать экспериментального рода концертную пьесу в плане симфоджаза, то есть предполагалось создание произведения, в котором сделана была бы попытка разработки тематизма джазового типа для солиста-пианиста и симфонического оркестра. Эта идея была поддержана Рахманиновым, Крейслером. Таким сочинением явилась "Рапсодия в стиле блюз", блестяще исполненная автором 12 февраля 1924 года в концерте.

Сенсационная карьера не увела Гершвина с главной дороги, ведущей в серьезную "большую" музыку. "Рапсодия" была первым крупным шагом в этом направлении. В годы самых больших триумфов Гершвин упорно продолжает занятия композицией, с 1923 года берет уроки у Рубина Гольдмарка — видного композитора, ученика Дворжака.

**Расцвет творчества.** Вслед за "Рапсодией" в 1925 году композитор пишет Фортепианный концерт, с огромным успехом исполненный автором и симфоническим оркестром Нью-Йоркской филармонии в "Карнеги-холле" под управлением В. Дамроша. В этом сочинении углублена идея симфоджаза, реализованная в рамках концертного цикла. Наиболее широко в партитуре представлена группа ударных: большой и малый барабаны (последний местами приближен по звучанию к джазовому ударнику, играющему металлическими щетками), гонг, ксилофон, колокола и чисто эстрадный инструмент "Charlston stick" — деревянный брусок, по которому ударяют палочкой. Автор наполнил концерт самобытным тематизмом, оригинальными оркестровыми колористическими находками. Конен определяет жанр сочинения как "концерт на джазовые темы".

Тема главной партии I части — своеобразный эпиграф сочинения, как бы выхваченный где-то из середины импровизации на блюзовую тему:

47 *meno mosso*

II

*ff m. d.*

*p*

*m. s.*

*Poco meno mosso* (♩=104)

I solo

*m. d.*

*p*

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system features a melodic line in the treble with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes. The second system continues the melodic development in the treble, with some slurs and accents. The third system includes a dynamic marking 'm. s.' (mezzo-forte) in the bass staff and features more complex rhythmic patterns and slurs across both staves.

Вступление — настоящая маленькая симфония ударных (соло литавр в каскаде синкоп в партии солиста) — задает тон всему произведению. Близка лирическим джазовым картинкам (в духе "Каравана" Дюка Эллингтона) II часть концерта:

48

*Andante con moto*

*sola Tr-ba (con sord.)*

The image shows the beginning of a musical score for two pianos. The top system is for Piano I, with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *pp* and a *V-c.* (crescendo) marking. The bottom system is for Piano II, with a treble staff and a bass staff. The treble staff has a dynamic marking of *pp* and a *B. Cl.* (clarinet) marking. The bass staff has a dynamic marking of *pp* and a *bb* (double flat) marking. The score includes various notes, rests, and slurs.

I  
 II

*m. d.*

Ее задумчивую мелодию ведет труба с сурдиной, поддержанная то тремя кларнетами, то струнными, следующими в мягком скользящем движении секст- и септаккордов.

Напев среднего раздела характерен специфическим "детонированием" (в тональности Des-dur использованы опевающие основные мелодические звуки *a*, *e*, *g*):

49 [Andante con moto]

I  
 II

*stacc.*

*C.ingl.*  
*Fag.*  
*V-c.*

Più mosso

The image shows a musical score for a piece titled "Più mosso". It consists of three staves. The top two staves are labeled "I" and contain melodic lines for two voices or instruments. The bottom two staves are labeled "II" and are grouped by a brace, labeled "Archi", representing the string section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "stacc.".

Различные замысловатые комбинации ритма, неизменное его движение насыщает весь концерт динамическими всплесками джазовых каденций — так называемых "брейков".

Создав концерт, Гершвин вырос в крупного национального симфониста, одним из первых приблизившего местный фольклор к высокоразвитым профессиональным видам музыки (напомним о том, что симфонии Ч. Айвза в 20-х годах XX века были еще неизвестны в США).

Во время поездки в Париж молодой, уже ставший знаменитым музыкант общается с М. Равелем, представителями "Шестерки" — Ф. Пуленком, Ж. Ориком, Д. Мийо, а также с С. Прокофьевым и И. Стравинским — властителями дум того поколения. Эти встречи оказали сильное воздействие на композитора.

В 1928 году им была написана оркестровая программная пьеса "Американец в Париже" — сочинение, отмеченное добродушным юмором, простотой выразительных средств, воспринятых из привычной уже для композитора джазовой сферы. Образностью пьеса перекликается с характерными типажам демократической среды США в описании современных композитору писателей — Л. Хьюза, Ш. Андерсона и других, герои которых — такие же простодушные, жизнерадостные парни, как персонаж симфонического сочинения их современника.

В 1931 году Гершвином была сочинена Вторая рапсодия для фортепиано с оркестром, а в следующем году, под впечатлением поездки на Кубу — "Кубинская увертюра", жанрово-национальной основой которой явилась афро-испанская музыка. Тем самым композитор охватил в своем творчестве почти все слои американского фольклора.

К 30-м годам творчество Гершвина приходит к высшему расцвету и в области музыкального театра. После ряда блестящих, но поверхностных по духу мюзиклов написан последний — "О тебе я пою". Название мюзикла взято из строки патриотического гимна "Америка": "Моя родина, страна свободы, о тебе я пою". Жанр мюзикла в этом сочинении оказался резко переосмыслен. Авторы текста (М. Рискинд и Дж. Кауфман) подняли обычно поверхностный и легковесный спектакль до уровня политической сатиры. В сюжете подвергнуты язвительной критике кампании президентских выборов в США, несоответствие кандидатов высоким политическим постам. В музыке Гершвину удалось дать меткие характеристики персонажам, решенным в остроироничном плане. Эта работа была "генеральной репетицией" перед последним, крупнейшим трудом Гершвина — оперой "Порги и Бесс". Ее премьера, состоявшаяся в Бостоне в 1935 году, стала днем рождения национальной оперы США.

Опера была горячо принята прогрессивной общественностью, но ее всеобщее признание наступило позднее, лишь после смерти Гершвина, последовавшей в 1937 году и отмеченной в Америке национальным трауром. При жизни композитора оперу чаще всего ставили в искаженном виде, сильно сокращая текст. Только в 1952 году режиссером Р. Брином и дирижером А. Смоленсом она была восстановлена в своем подлинном виде.

Илья Ильф в "Письмах из Америки" достойно оценил национальную природу сочинения: «Только что пришел со спектакля „Порги и Бесс“. Эта опера на негритянский сюжет. Спектакль чудный. Там столько негритянского мистицизма, страхов, доброты и доверчиво-

сти, что я испытывал большую радость»<sup>5</sup>. В этой живой характеристике убедительно выражена мысль о глубокой жизненной и художественной правде последнего творчества Гершвина.

### ОПЕРА "ПОРГИ И БЕСС"

Творческий путь Гершвина достиг своей вершины в последней его работе — опере "Порги и Бесс". Композитор приступил к этому труду уже будучи прославленным автором многих широко популярных эстрадных песен, музыкальных комедий и ревью. Он достиг серьезного успеха на пути симфонизации бытовых национальных жанров. Яркий талант композитора, обогащенный не только опытом, но и органичным постижением американского фольклора, обусловил удачное завершение задуманного Гершвином капитального труда. Композитор настойчиво искал материал для либретто оперы. Посещая драматические театры, он однажды увидел спектакль, необычайно увлекший его. Это была пьеса Д. Хейварда<sup>6</sup> "Порги", драма из жизни негритянской бедноты.

Чтобы глубже узнать жизнь среды, которую ему предстояло воплотить в опере, а главное, ощутить первозданную стихию национальной негритянской музыки, Гершвин прожил несколько месяцев в бедном негритянском местечке Фолли Айленд, где он вдумчиво изучал местные нравы, музыкальные традиции.

В пьесе Хейварда представлена драма обитателей нищего негритянского захолустья. Она со всей откровенностью рисует картину бедственного положения негров, составляющих значительную часть населения США, разоблачает губительное воздействие на их судьбы духа коммерческой Америки. Прекрасное либретто, выпол-

---

<sup>5</sup> Нью-Йорк, 4 ноября 1935 года.

<sup>6</sup> Уроженец Чарльстона — города, где происходит действие оперы, Хейвард был хорошо знаком с жизнью негров в Америке. Характеры и быт негритянских кварталов он часто описывал в своих произведениях. Гершвина глубоко заинтересовал мир портовых грузчиков, рыбаков и нищих.

ненное автором в содружестве с Хейвардом и Айрой Гершвином, бережно сохранило сочный народный язык пьесы, наивную прелесть простодушных понятий, смесь набожности, суеверия и азарта, присущую психологии этой среды.

**Краткое содержание оперы.** Действие происходит в бедном негритянском квартале одного из южных городов США. Его обитатели — рыбаки, портовые грузчики, уличные торговцы, нищие.

**Картина 1-я.** Летний вечер. Молодая негритянка Клара баякает ребенка. Из окон доносятся звуки танцевальной музыки и беспечный напев "ди-ду-да". Мужчины затевают игру в кости. Среди них — грузчик Роббинс (муж набожной Сирины), нищий калека Порги. С появлением грузчика Кроуна игра достигает азарта. Уличенный Роббинсом в нечистой игре, Кроун убивает его. Все жители двора в страхе прячутся; остается красотка Бесс, которую любит Порги. Перед ней закрываются все двери. Живущий здесь торговец наркотиками по прозвищу Спортин-Лайф, которому приглянулась Бесс, пытается обольстить ее и увлечь за собой, но Бесс его отвергает. Порги сердечно предлагает ей свое убогое жилище, и Бесс уходит к нему.

**Картина 2-я.** Ночь в комнатке Сирины. Прощаясь с покойным Роббинсом, соседи бросают в чашку последние гроши, чтобы можно было его похоронить. Сирина заводит плач по умершему, негры присоединяются к погребальному пению. Свершив обряд, они подтягивают за Бесс радостный "железнодорожный" псалом о поезде, уносящем их в "обетованный рай".

**Картина 3-я.** Прошло несколько недель. Мирное утро во дворе. Рыбаки собирают сети для завтрашнего лова. Порги поет об обретенном им счастье. Дешевый адвокат совершает нехитрый свадебный обряд и закрепляет союз Порги с Бесс. Веселое шествие направляется на остров. Великодушный Порги убеждает Бесс поехать со всеми.

**Картина 4-я.** Пикник на острове. Спортин-Лайф поет песенки, полные издевки над библейскими притчами.

Под его влиянием пикник приобретает разнузданный характер. По звуку сирены все гуляющие спешат на паром, за исключением замешкавшейся Бесс. Внезапно возникает из зарослей Кроун. Незыряя на мольбы Бесс, он уводит ее за собой.

**Картина 5-я.** Минула неделя. Порги, безмолвно принявший вернувшуюся в горячечном бреду Бесс, полон отчаяния. Сирина пытается его утешить и вселить веру в исцеление больной. Жизнь следует своим чередом. Джек с товарищами отправляется на лов, напутствуемый женой Кларой.

Бесс приходит в себя, но радость омрачена страхом, что Кроун может вернуться. Порги обещает ей защиту. Тревожный сигнал колокола возвещает о приближении урагана.

**Картина 6-я.** В комнатке Сирины спасаются от бури испуганные жители Кетфиш Роу; они молятся об избавлении и укрощении стихии. Внезапно в комнатку врывается Кроун. Он богохульствует и

своей циничной песенке. Клара в ужасе видит, что лодка ее мужа перевернулась. Бросив на руки Бесс дитя, она убегает.

Картина 7-я. Ночь. Буря стихает. У дома Бесс качает дитя Клары. Воровато подкрадывающийся Спортин-Лайф злорадно предсказывает стычку Порги с Кроуном. Подбирается вскоре к жилищу Порги и сам Кроун. Но калеке удается перехватить занесенный Кроуном нож, и Порги его убивает.

Картина 8-я. Утро во дворе. Жители торопятся замести следы ночного происшествия. На вопросы сыщика, следователя и полицейского они ничего толком не отвечают. Зная их доверчивую наивность, следователь представляется другом Порги, и тогда они ему показывают жилище калеки. Порги уводят в качестве свидетеля для опознания убитого. Воспользовавшись отчаянием страдающей Бесс, Спортин-Лайф убеждает ее для успокоения взять порошок коканна. Одураченная, почти в бессознательном состоянии, Бесс уходит с сулящим ей "шикарную" и легкую жизнь Спортин-Лайфом.

Картина 9-я. Через неделю, радостно встреченный всеми жителями двора, возвращается Порги. Для каждого он припас желанные подарки. Лучший — красивое платье — приготовлено для Бесс. Долго не решаясь, соседи с грустью вынуждены рассказать Порги горькую правду о ней. Однако Порги не предается бессильному горю. Исполненный решимости защищать свое счастье, он берет свою тележку, запряженную козой, и отправляется в далекий путь, в Нью-Йорк на поиски горячо любимой им Бесс.

В работе над оперой композитор основывался на обширном круге национально-бытовых жанров: песенок из ревю, комедий, джаза. Но ведущая роль в ней принадлежит блюзам, псалмам, спиричуэлс — оригинальным образцам афро-негритянского фольклора.

В опере достигнуто точное воплощение разных народных характеров, типических образов, сложился естественный, истинно национальный музыкальный стиль. Музыка оперы сама по себе не способна была бы поднять спектакль до уровня народной драмы, если бы автором не была найдена нетрадиционная, особого типа драматургия, коренным образом связанная с национальными традициями. Прежде всего, спектакль привлекает своей великолепной театральностью, полной свободой от условностей оперного жанра, так как он воспринял свойства не только музыкального, но и драматического спектакля. "Создается впечатление, — пишет В. Д. Конен, — что мы слушаем не оперу, сочиненную на основе либретто, а театральную пьесу, воплощенную в музыкальные звуки... В опере сохранены самые характерные черты драматического театра: динамика и целеустрем-

ленность в развитии сюжета, сценичность ситуаций и прежде всего — огромная роль диалогов в раскрытии образов”<sup>7</sup>.

Гершвин выстраивал драматургию своей оперы, минуя европейские оперные традиции. Опытный мастер разных массовых жанров национального театра, Гершвин тонко осознал их привлекательность и доступность для широких кругов американских зрителей. Поэтому композитор формировал музыкально-сценическое действие своей оперы, основываясь на таких его разновидностях, как театр менестрелей, отчасти легкожанровая комедия, балладная опера. Аналогично им в опере Гершвина преобладают небольшие песенные формы, большей частью оттененные танцевальными ритмами. Здесь они стали одним из решающе важных элементов драматургии народной драмы. Наконец, в чисто выразительных сценических приемах композитор сохранил связь с народными музыкальными спектаклями, в которых переплетены трагедия и фарс, — в целом ряде эпизодов оперы серьезные смысловые моменты выражены в комической форме, как это типично для театра менестрелей (например, завершение сцены похорон Роббинса вызывающе веселым спиритизмом).

Компактная композиция оперы складывается из девяти картин, действие которых замкнуто в одном пространстве, — весь бурный разворот событий происходит неизменно в месте, именуемом ”двор в Кетфиш Роу”.

Автор сохранил в сценическом действии спектакля типичное для национального американского театра сочетание разговорной речи с музыкальными номерами. При этом он решительно преобразил речевые фрагменты; до тончайших деталей изучив и восприняв манеру негритянского говора, он нашел специфическое интонационное и ритмическое выражение. Оно воплотилось в многообразных, ярко индивидуализированных попевках, на которых основаны партии многочисленных действующих лиц (таковы эпизодические партии Минго, Роббинса, Лили и другие). Из свободного взаимодействия

---

<sup>7</sup> Конен В. Пути американской музыки. С. 282.

коротких музыкальных реплик нескольких участников оперы рождаются и многие колоритные бытовые сценки (игра в кости в 1-й картине, комическая стычка женщин с полицейским в 8-й или сборы на пикник в 3-й картине). Пестрый каскад реплик героев оперы складывается в диалогические сцены. Они составляют главный план музыкально-сценического действия и становятся его нервом, движущей силой.

Вторым драматургическим планом оперы стали песни. Они явились жанровой основой как сольных партий действующих лиц, так и больших хоровых сцен. Благодаря им образы приобретают завершенность, становятся выразителями определенных характеров (таковы, например, песенки Порги, Кроуна, Джека или Спортин-Лайфа). Характеристики действующих лиц, рельефно и четко выписанные на широкой канве массовых и диалогических сцен, рождаются как бы в гуще жизни и потому так жизненно убедительны. Подчас небольшая песня в эпизодической партии обретает серьезный образный смысл для всей оперы.

Такова колыбельная Клары в 1-й картине, являющаяся своеобразной лирической экспозицией спектакля. Ее томный, задумчивый напев в стиле блюза, окруженный хрупкими, "звенящими" гармониями, привносит в произведение образ, исполненный нежности материнства, чистой человечности, сбереженной среди нищеты и порока (песня звучит в контрасте с беспечно-фривольными танцевальными мелодиями и лихорадочным ритмом игры в кости):

50 КЛАРА rit.  
P

Лет\_ ний

(Пр.р.)

17 Moderato (♩ = 96)

день, ле- том жизнь лег-ка, ба- би! Пля-шут

*espr.*  
ppp  
R.H. 4

*poco rit.* *a tempo*

рыб-ки, ско- ро хло-лок си- мать.

Значение подлинной драматической вершины в опере приобретает плач Сирины в сцене похорон Роббинса, обобщенно символизирующий народное горе.

В скромную партию эпизодического действующего лица Джека введены две песни. В одной из них — рыбачьей — олицетворены способность и воля к суровому труду, в другой, в строе блюза ("Да, у женщин неверна любовь" в 1-й картине), — умение в редкие минуты веселиться от души. Вся небольшая партия Сирины, решенная на основе негритянских молитвенных напевов, поэтизирует такие свойства психологии бедняков-негров, как вера и кроткое терпение.

С особенной полнотой воплощены автором образы главных героев драмы. Для них оказались тщательно отобраны не только круг интонаций, жанровые средства, но и драматургические приемы. Искусно введены в оперу лейтмотивы. Для главного персонажа Порги

лейтмотивом является выразительная певучая фраза, будто заимствованная из подлинных спиричуэлс:

51  
70 Moderato pomposo ( $\text{♩} = 88$ )

ДЖЕК

Вот игрок славный!

dim.

Сопутствуя Порги в разных перипетиях драмы, лейтмотив трансформируется применительно к ним, оттеняя различные психологические нюансы образа. Характеристики резко противоположных Порги образов Кроуна и Спортин-Лайфа отмечены лейтмотивами иного типа. Для Кроуна композитор вводит специфический резкий синкопированный лейтрим, отвечающий свойствам его грубой бездушной натуры:

52

Allegro ( $\text{♩} = 88$ )

83

*f martellato*

МИНГО (говорит)

Вот вер-зи-ла!

ДЖЕК

(говорит)

А, Краун!

(говорит)

ДЖИМ

А, Бесс!

*deciso*

Круг развязно и назойливо звучащих интонаций сосредоточен в песенке Спортин-Лайфа на пикнике (см. с. 274)<sup>8</sup>.

Несмотря на то что в партии Бесс почти отсутствуют завершённые вокальные формы, ее образ рельефно очерчен и исполнен яркой эмоциональностью. Выразительная сила облика Бесс заключена в точно найденном типе вокального изложения: мелодическая линия ее партии складывается из кратких, интонационно обостренных речитативных фраз, отвечающих ее мятущемуся, неустойчивому характеру. Единственное в ее партии ариозо звучит в 4-й картине, где во внезапной встрече с Кроном Бесс пытается защитить обретенное ею с Порги истинное человеческое счастье. Прихотливо изломанная линия мелодического рисунка ариозо в сочетании с судорожно отрывистым синкопированным оркестровым сопровождением тонко выражает мучительную сложность испытываемых эмоций:

53 Moderato sempre ritmato ( $\text{♩} = 88$ )  
БЕСС

*f ben marcato*

Бесс не для те-бя! Она ста-ре-ет...

*P ma sempre marcato*

<sup>8</sup> Ссылки на страницы даны по изданию: Гершвин Дж. Порги и Бесс. Клавир. М., 1965.

Лишь в проникновенном, мелодически ярком ее дуэте с Порги как бы растворяется и исчезает резкая угловатость партии Бесс, по-своему воплощая происшедшее с ней душевное преобразование (см. с. 245).

Отталкивающе грубый облик Кроуна начертан четко при помощи коротких, мелодически скудных, "рваных" реплик, преимущественно составляющих его вокальную партию. Характеристика Кроуна усилена введенной в его партию циничного смысла песенкой, вызывающе вульгарная мелодия которой создает разительный контраст со строгими песнопениями, на фоне которых, глумясь над молящимися, ее поет Кроун — воплощение тупой и необузданной силы (см. с. 399).

Особой остротой и меткостью музыкально-сценического рисунка отмечен образ Спортин-Лайфа. Его лейтмотив становится началом первой фразы в его шоу-песенке, приобретая, в зависимости от ситуации, то циничный, то вкрадчивый или иронический оттенок. Музыкальной завершенности образ достигает в двух песенках: блистательно написанной пародии на библейскую притчу — острошаржированный текст библейской истории великолепно проинтонирован будто "кривляющейся" мелодической линией песни:

54 [Moderato]  
СПОРТИН ЛАЙФ

*mp* *3* *3*

Про\_сти\_те мне дер\_зость мо\_

ЖЕНЩИНЫ

МУЖЧИНЫ

*p*

- ю, о Библии вам я спо- ю,  
 Спо- ет он нам песню сво- ю!

Другая песенка (в 8-й картине) — томный, пошло-ватый танцевальный напев в духе музыки ревью, которым Спортин-Лайф манит за собой Бесс, рисуя ей призрачные картины "шикарной" жизни в Нью-Йорке (см. с. 466).

Этой группе действующих лиц противостоит центральная фигура оперы — бедняк калека Порги. Образ Порги — цельной и чистой природы, сохранившей даже на самом дне социальной жизни человечность и щедрость, автором воплощен наиболее полно и гармонично. Музыкальная природа его образа лежит в народных негритянских жанрах, более всего спиричуэлс, псалмах. На попевках, органично претворивших эти исконно национальные разновидности американской музыки, выстроена вся партия Порги — его лейтмотив, многочисленные речитативные фразы и особенно песни (как сольные, так и исполняемые им в ритуальных сценах). В песнях открываются разные грани его природы. Так, в простодушной веселой песенке из 3-й картины ("Богат я только нуждой"), мелодически ясной и свежей, с наивно-

радостным напевом в стиле спиричуэлс-славлений, выражены открытость и тепло его души. Мелодия песни с ее характерным ритмическим синкопированием оттенена элементарной гармонизацией, украшенной изящными мимолетными отклонениями из основного G-dur, придающими ей живость и задор:

55 Moderato con gioia (Banjo Song)  
 ПОРГИ *mf*

Бо-гат я толь-ко нуж-дою, че-

*P leggero*

- го толь-ко уме-ня нет! Нет ни ав-то, ни паль-то, а

В другой, напоминающей тревожно-сумрачным напряженным строем балладу, выражены волевые черты характера Порги (см. с. 231).

Партия Порги выделена в сольную в ряде хоровых сцен. Так, в сцене похорон он возносит молитву (в клавире ремарка — "поет как псалом"). Венчающий оперу торжественный спиричуэл ("Господь, я на пути в твой небесный рай...") в устах Порги звучит подлинным гимном душевной стойкости народа, его веры в жизнь:

ПОРГИ

Гос - подь!

*mp*

*p*

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and continues with a melodic line. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Я на пу - ти. Я на пу -

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Detailed description: This system features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts are in a soprano clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. They all sing the lyrics "Я на пу - ти. Я на пу -". The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

- ти в твой не-бес-ный

Облик Порги с его одухотворенной самоотверженной любовью к Бесс воплощен в их дуэте (3-я картина), исполненном лирической воодушевленности.

Самобытна природа мелоса оперы: его характеристические свойства остро подчеркнуты специфическим ладоинтонационным строем, отличающим всю музыку произведения: таковы пентатонические попевки в песенке-марше сборов на пикник (см. с. 251) или "железнодорожный псалом" в конце похоронной сцены (см. с. 163). Натуральный минорный строй с опорой на звуки септаккорда I ступени (мажорная гамма с пониженными терцией и квинтой — типично джазовое ладовое наклонение) проступает во множестве тем оперы (см. плач Сирины или рыбацью песню Джека — с. 185).

Оригинален прием "скольжения" натуральной и хроматической ступеней, воссоздающий своеобразную манеру детонирования в негритянском пении, а также

характерное для него глиссандирование (см., например, окончание плача Сирины на с. 156, т. 1 — 7, хоровую песню в этой же сцене — с. 130, т. 2 — 3).

Особенно широко применен Гершвином мажор-минор с низкой септимой. Именно он окрашивает так называемый "блюзовый" строй большинства напевов оперы. Таковы, например, дуэт Порги и Бесс в 3-й картине или заключительный спиричуэл в том же E-dug с низкой септимой.

Специфика ладового строя музыки негров проступает и в структуре аккордов музыкальной ткани оперы. Почти во всей партитуре преобладает аккордика особого строения, отмеченная терпкостью колорита благодаря применению кварто-квинтовой или квинто-секстовой структуры в сочетании с интервалами септимы, секунды. Достаточно вслушаться в музыку вступления к 1-й картине оперы или в оркестровое сопровождение хоровой песни (с. 162), чтобы со всей остротой ощутить эту глубоко оригинальную ладово-аккордовую сферу.

Национальную самобытность стиля Гершвина во многом определяет и метроритмика. Можно без преувеличения сказать, что богатейше разработанный ритм, со всей достоверностью воссоздавший этот едва ли не самый характерный элемент афро-негритянской музыки, становится подлинным, непрерывно пульсирующим "нервом" музыки оперы. Он воспринят Гершвином через разные стилевые каналы, в том числе и элементы джаза, но главный из них — негритянская народная музыка с ее поразительной изобретательностью ритмического рисунка, особым искусством синкопирования, острой пульсацией и захватывающей стремительностью темпа.

По существу, вся партитура оперы, большинство ее вокальных форм, симфоническая канва многих сцен пронизаны подобной ритмикой, способствующей остроте и рельефности характеристик народно-бытовых образов.

Многообразная выразительная роль ритма ощутима буквально с первых страниц оперы. Так, во вступлении и 1-й картине, еще задолго до драматической завязки

оперы, звучит легкий блюзовый напев, "задающий тон" беспечной атмосфере начала действия, — под его звуки танцуют несколько пар. Далее, в колыбельной Клары он становится пластичным и плавным. В последующей сцене игры в кости лихорадочный дух азарта выражен, главным образом, через обрывисто острый ритм оркестровой ткани, искусно сочетаемый с судорожно краткими фразами ансамбля игроков. Здесь резко усложнена ритмическая организация — вся партитура прочерчена различными по ритму, вторгающимися на разные доли такта репликами участников игры, переходящей в потасовку (см. с. 85—86). Именно поразительная динамика ритма обуславливает драматический накал этой сцены.

Подлинным апогеем виртуозного владения Гершвином стихией ритма является сцена пикника (4-я картина): вступление к сцене исполняют три африканских барабана, партии которых сплетены в затейливой полиритмии. Их дополняют губная гармошка и гребенки (см. с. 266—267). Самозабвенное, все нарастающее веселье выражено здесь посредством непрерывных буйных вспышек ритма, совершенно вытесняющих значение мелодии.

В другом случае, в так называемом "железнодорожном" спиричуэле (песенка о поезде, увозящем в рай), постепенное учащение ритмической пульсации в оркестровой партии в сочетании с равномерным ускорением темпа создает почти зрительно осязаемое впечатление движения поезда (см. с. 162—183).

Наивысшей концентрации самобытных выразительных средств музыки Гершвин достигает в хоровых сценах. Они стали мощной опорой всего драматургического здания оперы, его идейно-смысловыми "узлами". Обширный диапазон чувств, мыслей, тонких психологических нюансов, заключенных в них, помогает автору воплотить редкий по индивидуализации и силе обобщения облик народа.

Наивное, детски непосредственное выражение маленьких жизненных радостей (сценка сборов на пикник или утренняя сцена предпоследней картины с детским хором), отчаянный азарт в надежде на чудо-выигрыш (1-я

картина), суеверный страх перед бушующей стихией (молитва в бурю) и наперекор горю — мужественная вера в жизнь (заключительный гимн) — таковы грани нравственно-этического и эмоционально-смыслового раскрытия натуры народа.

В песнях, лежащих в основе хоровых сцен, с особой рельефностью проступают жанровые свойства ритуальных напевов, особенно псалмов, духовных гимнов, спичуэлс. Благодаря им бытовой сюжет оперы приобретает значение драмы. Автору удалось также раскрыть таящиеся в этих жанрах драматургические возможности; с удивительной точностью он уловил национальную специфику их интерпретации, проявляющуюся склонность к театрализованной игре.

Драматургические функции хоровых сцен разнообразны. В одном случае это беспечные сценки досуга, в которых звучат песенки в танцевальном ритме (с рефреном "ди-ду-да" в начале оперы) или — страстно-экстатические, с дикими возгласами "Ха-а-да!", напоминающими выкрики ("шаутс") в древних афро-негритянских напевах. Размер  $5/4$ , непрерывная острая ритмическая акцентировка в партии оркестра, гармонический язык, складывающийся из "гроздьев" жестких аккордов с кварто-квинтовыми басами, способствуют воссозданию духа экстатической массовой сцены (см. с. 270, т. 5 — 8).

В противовес ей наполнен светом радости утреннего пробуждения напев детской хоровой сцены (см. с. 482, т. 5 — 14). Бездумно светел пентатонический разлет ее мелодии, синкопированный рисунок которой создает с оркестровой партией оригинальную полиритмию (метро-ритм оркестра переменный:  $3/4$  —  $2/4$ ). Звучание африканских барабанов в оркестре еще более усиливает специфически негритянский строй песни.

Наибольшего драматического накала достигает автор в массовых сценах, выстроенных на ритуальных песнях. Они и по своему содержанию возвышаются над всеми другими хорами. Первая из них — негритянский похоронный обряд, выросший до уровня воплощения социальной трагедии народа. Тематический и жанровый костяк сцены — разнообразные напевы в стиле негритянского песенного фольклора — от попевок-причитаний

до спиричуэлс. При этом автором претворены чисто народные исполнительские традиции (как, например, диалог солиста и хора).

Три песни, на которых строится сцена, соответствуют последованию свершаемого ритуала. Первая из песен — траурное оплакивание друзьями покойного, где свободная речитация солиста сопоставляется со строгими печальными "колоннами" аккордов хора, следующих в медленной поступи траурного шествия (см. с. 111). Хоровой напев (как бы музыка отпевания) проходит несколько раз, становясь рефреном всей сцены.

Здесь применена своеобразная манера исполнения хора с закрытым ртом с эффектом намеренного детонирования, похожего на жалобное завывание.

Вторая песня-псалом — воззвание к сбору денег на похороны, стилистически претворившая элементы спиричуэлс, особенно в ее ладотональных красках (вначале она звучит в Es-dur-moll с миксолидийской септимой, переходя затем в g-moll с "мерцающей" натуральной и низкой квинтой лада). Прежняя аккордовая аранжировка хора сменяется сочетанием в нем нескольких мелодически самостоятельных его партий. Возникает полимелодическая ткань, развитие в которой неуклонно следует к своей кульминационной точке — воплю, отчаянному возгласу, резко обрывающему песню на хроматическом скольжении всех партий хора, сливающихся в аккорд (IV ступени лада с почти всеми альтерированными звуками, натуральной и высокой секстой, низкой I ступенью). Усиливает драматическую экспрессию псалма звучащая на его фоне молитва Порги о спасении души убитого Роббинса, "возносящейся в небеса", — выражение не столько религиозного экстаза, сколько чистого чувства негров, находивших в вере опору и надежду на спасение (см. с. 130).

Подавленно-скорбная атмосфера, на некоторое время несколько приглушенная, с новой силой возрождается во второй кульминации сцены — плаче Сирины над покойным мужем. Это песня-причитание, достигающая своего предельного эмоционального накала в заключении, где восходящее *glissando* всех партий хора звучит на фоне нисходящего хроматического встречного движения оркестра:

57a Allegretto ben ritmato (♩ = 108)

СИРИНА

*f*

Муж мой у-мер, и теперь не слышу

*poco sostenuto* *fp*

*fp sempre ritmato* *fp*

я ша-гов у-ста-лых у своих две-рей.

*fp*

192

*rall.*

*A!* *A!*

576 [Allegretto ben ritmato]

*p gliss.* *poco cresc.* *mf*

C. (примерные ноты) (плача)

A. (примерные ноты) (плача)

T. (примерные ноты) (плача)

B. (примерные ноты)

*p gliss.* *poco cresc.* *mf*

*mp* *poco cresc.*

СИРИНА

*rit.*

*rit.*

*mp* *rit.* *fp*

Здесь — высшая драматическая точка сцены, за которой наступает естественная разрядка, выраженная, на первый взгляд, наивно, но очень точно для психологии данной среды. Неожиданный призыв Бесс "занять места в поезде, везущем в рай" и следующий за ним "железнодорожный" псалом, подхваченный хором, подобны взрыву. Но как закономерен этот внезапный переход и неожиданная эмоциональная модуляция для людей, наивных и трогательных в своем простодушном порыве, верящих хоть в "призрачный рай" и потому способных мгновенно сменить печаль искренней вспышкой радости.

В масштабной хоровой сцене во время бури действие достигает наивысшего трагического накала. Она призвана передать суеверный страх и чувство незащитности негров-бедняков перед лицом разбушевавшейся стихии природы.

Гершвин достигает здесь колоссального мастерства в претворении стиля народного негритянского пения. Он вводит новые разновидности негритянских песнопений

со сложно разветвленной полифонией в одних или нарочито жестким и строгим стилем — в других. Страх, мольба, душевное смятение, убежденная страстная вера — такова обширная эмоциональная гамма, выраженная в хорах, истоки которых лежат в ритуальных духовных жанрах-псалмах, гимнах, речитациях. Песня-хорал "Землю Бог сотрясает" своей аскетичной суровой простотой и пафосом (она изложена в пустых интервалах на тоническом органном пункте, с унисонами в хоровых партиях) близка по стилю пуританским гимнам Новой Англии, элементы которых претворены в спиричуэлс (см. с. 359, т. 2 — 4). Изложение второго "О, кто там стучится у дверей" еще более драматично. Он оттенен картиной бушующей грозы в партии оркестра, напряженным диалогом Порги и охваченной мрачными предчувствиями Бесс. Примечательно, что полная грубой издевки над чистой верой песня Кроуна исполняется параллельно со звучанием хора в духе гимна ("Бог, спаси нас, и наказан будет грешник Кроун"). Такой тип многопланового действия здесь создает наивысшее его трагическое обострение, переключая содержание оперы из бытового плана в социальный.

Хоровая песня, обрамляющая сцену, — коллективная молитва-плач. Ее стиль — свободная псалмодия, стройно сплетающаяся в партиях шести солистов при полной их ритмической раскованности. Каждый голос представляет собой молитвенную речитацию, не стесняемую тактовыми чертами, ритмикой. Партии представляют собой различные варианты полевки одной мелодико-интонационной тематической канвы. Специфический ладовый колорит (мажоро-минор с мерцающими натуральными и низкими терциями, квинтами и септимами) придает молитве яркую эмоциональную насыщенность; трогателен в своей наивности текст ("Профессор Иисус", "Доктор Иисус", "Начальник Иисус"), усиливающий в сцене выражение непосредственности народной психологии. Оперная сцена здесь приобретает смысл и характер запечатленной со всей достоверностью живой картины из народной жизни (см. с. 345).

Значение оперы "Порги и Бесс" не ограничивается только рамками наследия Гершвина. Найденное им ярко самобытное музыкально-драматическое решение помогло создать истинно национальный, органичный по духу и музыке спектакль, поднявшийся до значения первой народной музыкальной драмы США.

### "РАПСОДИЯ В БЛЮЗОВЫХ ТОНАХ" ("ГОЛУБАЯ РАПСОДИЯ")<sup>9</sup>

Название "Рапсодия" точно определяет жанровую природу этого первого из крупных инструментальных сочинений Гершвина, принесшего ему широкую известность. Рапсодия — пьеса, непременными свойствами которой являются опора на фольклорный тематизм, импровизационные формы и принципы его разработки.

"Рапсодия", впервые появившаяся в европейской музыке в творчестве Листа, сложилась у него как разновидность свободной романтической формы, в которой венгерский народный мелос, претворенный в естественных для него приемах развития, многообразно выразил народно-национальный дух<sup>10</sup>.

Создавая свою "Рапсодию", Гершвин претворил композиционные приемы, сложившиеся на протяжении многих лет в этом жанре. Он применил их к неизведанной области фольклора, вызвавшей горячий интерес не только на родине, в Америке, но и в Европе. Создание

---

<sup>9</sup> Первоначальное название пьесы "Рапсодия в блюзовых тонах" было найдено благодаря совету брата — Айры Гершвина, нашедшего его возможным аналогично художественным этюдам (картинам) "в серых тонах", "в зеленых тонах" и т. д., увиденным им на выставке. Гершвину понравилась возникающая в таком названии игра слов: по-английски "in blue" означает "в голубых тонах". Вариант "в блюзовых тонах" соответствует стилевой природе сочинения. Поэтому существует и вполне оправданное наименование "Рапсодия в стиле блюз", но иногда в переводе с английского данное в варианте "Голубая рапсодия".

<sup>10</sup> Многие композиторы XIX и XX веков, в дальнейшем проявлявшие интерес к рапсодии, при всем различии в интерпретации жанра сохраняли его специфику. Таковы, например, рапсодии Брамса, "Испанская рапсодия" и "Цыганка" Равеля, "Венгерская рапсодия" Бартока, болгарская рапсодия "Вардар" Владигерова, "Негритянская рапсодия" Пуленка и другие.

Гершвином "Рапсодии" совпадает с порой расцвета раннего джаза (регтайма, диксиленда и других).

Молодой композитор, увлеченно изучавший творчество романтиков (Шопена, Листа), своих современников (Рахманинова, Равеля, де Фальи), творчески воспринял и "переплавил" в "Рапсодии" многие приемы их письма в области концертного пианизма. Он глубоко постиг ряд тонально-колористических и виртуозных новшеств фортепианной музыки XX века, средства тематического развития, особенности формы концертных жанров и превратил их в "Рапсодии". Но до конца постичь ее природу возможно лишь, рассматривая это сочинение на пересечении народной и эстрадной музыки США, концертного фортепианного стиля XX века и отчасти некоторых явлений романтизма XIX века. В результате соединения колоритного, близкого фольклору тематизма и ряда стилистических, точно отобранных приемов удалось достичь в пьесе высокопрофессионального уровня. "Рапсодия" — первое крупное сочинение, основанное на мелодико-интонационном строе спиричуэлс, блюзов, ритмов и импровизационных приемов регтайма, определяющих национальную характерность стиля Гершвина.

Композитор привнес в сочинение особенности крупных концертных форм: динамичный диалог солиста и оркестра при сохранении самостоятельности партий каждого, интенсивность тематического развития, целостную стройность композиции, не нарушаемую обилием каденций-импровизаций.

В пьесе четко выявляется связь с пианизмом века в акценте на красочно-колористической стороне звучания фортепиано (типичной для Равеля, де Фальи) или с более близкой джазу сферой свежей, острой токатности фортепианного стиля концертов молодого Прокофьева и Стравинского.

Композиционная структура сочинения ближе всего к рапсодиям Листа. Аналогично им Гершвин выстраивает произведение из нескольких разделов, сопоставляемых по принципу образно-динамического контраста. Темы рапсодии отличаются столь острой национальной и жанровой характерностью, что это одно уже создает повод для яркого сопоставления. Так, первая и вторая темы (см. примеры 58а, б) очень походят на блюзовые напевы, отчасти и на спиричуэлс. Их живо оттеняет третья (см. пример 58в), в которой четко вырисовывается ритм регтайма:

58a Molto moderato (♩ = 80)

Musical score for measures 58-60. The piece is in 3/4 time and marked 'Molto moderato' with a tempo of 80 beats per minute. Measure 58 features a trill in the right hand and a clarinet part marked 'mf (Clar.)' in the left hand. Measure 59 contains a dense sixteenth-note passage in the right hand, marked with a fermata and the number '17'. Measure 60 shows a continuation of the right-hand melody with a fermata.

Musical score for measures 61-63. Measure 61 continues the right-hand melody with a fermata. Measure 62 features a complex rhythmic pattern in the right hand. Measure 63 shows a continuation of the right-hand melody with a fermata.

Musical score for measures 64-66. Measure 64 features a trill in the right hand. Measure 65 continues the right-hand melody with a fermata. Measure 66 shows a continuation of the right-hand melody with a fermata.

586

poco rit.

Musical score for measures 67-69. Measure 67 features a trill in the right hand. Measure 68 continues the right-hand melody with a fermata. Measure 69 shows a continuation of the right-hand melody with a fermata.

Musical score for measures 70-72. Measure 70 features a trill in the right hand. Measure 71 continues the right-hand melody with a fermata. Measure 72 shows a continuation of the right-hand melody with a fermata.

2

*p*

This system contains a treble and bass staff. The treble staff begins with a circled number '2' above the first measure. The music is written in a minor key and features a complex, flowing melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The dynamic marking *p* (piano) is placed in the first measure of the treble staff.

58a

Moderato assai

(Solo)

*ten.*

*mf deciso*

*ten.*

This system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a circled number '7' above the first measure. It contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is a bass clef staff with a circled number '7' above the first measure, containing a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf deciso* is in the first measure of the upper staff, and *ten.* (ritardando) is in the first measure of the lower staff.

*energico*

3

*f*

This system consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a circled number '3' above the first measure. It contains a complex, energetic melodic line with many beamed notes. The lower staff is a bass clef staff with a circled number '3' above the first measure, containing a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is in the first measure of the lower staff.



Все три темы — основной тематизм рапсодии, они обладают специфической ладотональной окрашенностью, типичной для негритянских народных напевов (так называемый "блюзовый" строй — мажор с низкой VII ступенью, создающий эффект и миксолидийского ладового наклона). Они отмечены и спецификой синкопированной ритмики, придающей их изложению и развитию характер импровизации.

Создав одночастную пьесу, развертывание которой следует на едином дыхании, композитор четко обозначил ее разделы, не нарушив при этом ощущения единства формы всей композиции.

В рапсодии применены различные приемы симфонизации. Они проявились в тематических арках, протянувшихся через всю пьесу, обрамляющих ее и спаивающих воедино несколько разных, составляющих рапсодию, частей. Во втором разделе развернута подлинно симфоническая разработка с динамичным взаимодействием-диалогом солиста и оркестра, их искусным контрапунктированием. Последовательно осуществлена тематическая трансформация. Таков большой токкатный эпизод *fis-moll*, основанный на преобразенной певучей мелодии напева в *E-dur*, или скерцозный вариант второй темы, в котором напевная блюзовая мелодия стала шутивно-острой, прочерченной регтаймовыми синкопами:



Из слияния тематической разработки, свойственной симфоническому приему письма, и самобытных форм джазовой импровизации, по существу, и рождается в "Рапсодии" индивидуальный стиль пьесы. Вслед за изложением темы сразу же дается импровизация на ее тему; следуют, один другого оригинальнее, изобретательные каскады пассажей, украшенные блестками колоритных аккордов, их непрерывный динамичный звуковой поток, как бы рождающийся из своего истока-темы, ее многочисленных остроумных ритмических вариантов. Вся музыкальная ткань "Рапсодии" насыщена экспрессией, ярким темпераментом, она живет и "играет" в

непрерывно сменяющихся ритмических вариантах, красочных аккордовых сочетаниях.

"Блюзовый" ладовый строй основного тематизма рапсодии "расцвечен" разнообразными альтерациями, вносящими новые красочные штрихи, как, например, сочетаемый с блюзовым ладом мелодический мажор во второй теме произведения или эффект "мерцания" натуральных и пониженных ступеней, создающий игру натурального и мелодического мажора-минора, или прием затайливого опевания мелодии хроматическими полутонами, сохраняющий национальную специфику даже в теме европейского плана (в эпизоде E-dur 4-я тема пьесы, см. с. 30, такты 3—4)<sup>11</sup>.

Весь аккордовый строй музыки "Рапсодии" отличается особой красочностью звуковых комплексов, преимущественно вырастающих из народных ладов. В гармонии пьесы широко применены параллельные встречные движения аккордов, восходящие и нисходящие, от простых трезвучий до хроматических цепочек неонаккордов, терпко и свежо оттеняющих простой мелодический оборот (см. с. 6, т. 2) или цепочку аккордов, гармонизирующих одновременное следование восходящей (в мелодии) и нисходящей (в басах) гаммы (см. предыкт к коде, с. 41, т. 1—6).

Сквозь непрерывно происходящие в "Рапсодии" тональные смены четко проступает ее стройный тональный план: с тональным центром B-dur, резким удалением от него в разработке и возвращением в коде:

I экспозиция	II разработка	III эпизод	IV реприза-кода
B-dur	A—g—c—G	E-dur — fis-moll	Es—B

Тональный план цементирует форму, придает ей завершенность, увенчивая пьесу тематической и тональной репризой-кодой:

---

<sup>11</sup> Ссылки даны по изданию: *Гершвин Дж.* Голубая рапсодия. М., 1973.

poco a poco rit.

Musical score for two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves with dense, rapid sixteenth-note passages. The second system also consists of two staves, with the upper staff containing two boxed-in chords and the lower staff containing a simple bass line. The tempo marking "poco a poco rit." is present above both systems.

Molto allargando

Musical score for two systems of piano accompaniment. The first system starts with a box containing the number "40". It features a complex passage with a fermata, dynamic markings "ff" and "np. p.", and a "ritardando" section. The second system also starts with a box containing "40" and features a "Molto allargando" marking and a "fff" dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

8

L.H.

*molto rit.*

8

*fff*

*ff*

*molto rit.*

Колоритный тематизм "Рапсодии" Гершвина, масштабность и целостность ее композиции, сочетающиеся с естественной импровизационной свободой, блестящий фортепианный стиль обусловили мировое признание этого сочинения, устойчиво сохраняющего свое значение в концертной жизни века.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕХИИ И СЛОВАКИИ

---

На грани XIX и XX веков и Чехия и Словакия были частями Австро-Венгерской монархии. Независимое государство — Чехословацкая республика — появилось на карте Европы лишь в результате первой мировой войны в 1918 году. Тогда, в 20-е годы, в полную силу заявила о себе национальная идея в культуре, в искусстве чехов и словаков, хотя эти две части нового государства развивались неодинаково (поскольку начальные позиции были очень разными). В Чехии и Моравии существовали уже в XIX веке классические искусство и литература. Словакии же лишь предстояло пройти весь тот путь, который ведет к "своей" классике. Так или иначе, а 20-е и начало 30-х годов — время больших надежд, большого национального подъема, многообразных новых явлений в искусстве всей страны. Вторая половина 30-х годов принесла перемены отнюдь не к лучшему. Утверждение нацистского режима в Германии вскоре сказалось и на судьбе небольшого государства в Центральной Европе, на земли которого немецкие властители претендовали в прошлом всегда.

По Мюнхенскому соглашению 1938 года между премьер-министрами Великобритании (Н. Чемберленом), Франции (Э. Даладье) и фашистскими диктаторами Германии (А. Гитлером) и Италии (Б. Муссолини) страна была расчленена: часть ее территории, фактически оккупированная немецко-фашистскими войсками, объявлена "Протекторатом гитлеровского рейха", а на земле Словакии образовано марионеточное фашистское

государство, не поддержанное ее народом. Во время второй мировой войны и чехи и словаки боролись против нацизма<sup>1</sup>.

Полная победа над фашизмом в Европе вернула национальную и государственную независимость Чехословакии. После 1945 года начался новый период ее истории; новыми путями шло и развитие музыкальной культуры.

Никогда не угасавшая и не прерывавшаяся национальная традиция определяла жизнь музыки и в годы Соппротивления, и в сложные, насыщенные событиями послевоенные десятилетия.

Для чешского народа, впрочем как и для всякого народа, музыка — часть национальной истории. Его духовная цельность и сила запечатлена в одном из неумирающих символов народного сознания — старинном гуситском хорале "Кто же вы, Божьи воины". Вновь и вновь обращались к нему музыканты и в 40-е военные и в послевоенные годы.

Одна из важных черт музыкального творчества чешских композиторов XX века — интерес к серьезной литературе, как национальной, так и — особенно — русской. У композиторов, живших на "стыке" веков, часто встречаются сюжеты, темы, почерпнутые в произведениях Гоголя, Лермонтова и Достоевского, Л. Толстого и А. Островского. Из чешских авторов чаще других обращаются к К. Чапеку, С. Чеху, Я. Врхлицкому. Об этом можно судить и по творчеству И. Б. Фёрстера, и — с еще большим основанием — Л. Яначека.

В канун нового века прочными были связи чешских композиторов и с русской музыкой. В Праге — с концертами и для подготовки премьер "Евгения Онегина" и "Пиковой дамы" — не раз бывал Чайковский. Чешские музыковеды пишут о воздействии его творчества на национальных композиторов той эпохи. Это, кроме

---

<sup>1</sup> В 1943 году на советской земле вступила в бой вместе с войсками нашей страны "Первая отдельная чехословацкая бригада" (которой командовал генерал Л. Свобода). Освобождение словаков от навязанного им фашистского режима ускорило словацкое восстание 1944 года.

А. Дворжака, еще и И. Б. Фёрстер (1858—1951), чье творчество Чайковский высоко ценил, И. В. Новак (1870—1949), ученик Дворжака, сам воспитавший плеяду композиторов следующего поколения. *Леопольд Яначек* (1854—1928), самая яркая творческая фигура в музыке Чехии первых десятилетий XX века, искал самобытные пути в творчестве, вслушиваясь в моравский фольклор, размышляя о новых возможностях музыки своей страны в столь переломную эпоху.

Исканиями нового проникнуто творчество и одного из более молодых (после Яначека) чешского композитора — *Алоиса Хабы* (1893—1973), которого соотечественники считают выразителем "авангардных" тенденций чешской музыки 20—30-х годов. Он сочинял не только в полутоновой, но и в микроинтервальной системах<sup>2</sup>. Многие чешские композиторы учились у А. Хабы и всегда считали себя его последователями (М. Иштван, Й. Пауэр, Й. Крейчи и другие), хотя никто из них, как и сам Хаба, не замыкался в рамках одной лишь микроинтервальной системы. Чешская музыка нашего века вообще как бы открыта вовне, постоянно впитывая то, что исходит от музыкантов "соседних" школ — польской, советской, германской.

К поколению А. Хабы принадлежит и *Богуслав Мартину* (1890—1959), один из самых крупных чешских музыкантов XX века. Судьба его сложилась так, что большую часть жизни он провел вне Чехии, однако никогда не переставал ощущать себя национальным композитором и не терял глубинных связей с родиной, с ее культурой, традициями, музыкой. Творчество Мартину многосоставно, разножанрово, полнокровно; оно стало гордостью национальной чешской музыки.

---

<sup>2</sup> Микроинтервальная звуковая система использует интервалы меньше полутона (1/3 тона, 1/4 тона, 1/5, 1/6 тона и т. д.). Распространенная в древней музыке и в музыке стран Востока, эта система возрождается в начале XX века в творчестве некоторых европейских и североамериканских композиторов. Она встречается в записях народной музыки — в Югославии, Болгарии, в Моравии (у Яначека). Во второй половине нашего века к микроинтервалике обращаются многие композиторы разных школ (в том числе и советской).

Условия для полноценного развития музыки Словакии<sup>3</sup> сложились лишь после первой мировой войны. Начавшийся интенсивный процесс затормозила вторая мировая война; тогда почти все музыкальное творчество сосредоточилось на темах Сопротивления<sup>4</sup>. И наконец, уже после 1945 года словацкая музыка вышла на свой путь, словно бы наверстывая то, чего не могла успеть прежде.

Еще в XIX веке словацкая музыкальная культура дала композиторов "первого поколения", среди которых выделяется *Ян Левослав Белла* (1843—1936) — автор многих сочинений, мастер разных жанров. Но его добротная профессиональная подготовка основывалась на немецких национальных традициях. Словацкой же музыке необходимо было иное — национальный мир образов и соответствующий ему язык. Только собрание народного творчества (как бы это и ни было важно) не могло решить проблемы. Должна была появиться творческая личность — музыкант подлинно национального склада, владеющий современным профессионализмом, — чтобы воплотить давно вызревавшие идеи. Такой личностью явился *Эуген Сухонь* (р. 1908), композитор крупного масштаба, в чьем творчестве музыка Словакии вышла за пределы только "национальной школы", стала интересной и понятной всякому слушателю<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> В 1990 году Чехословакия получила новое название — Чешская и Словацкая федеративная республика (ЧСФР), а в 1992 разделилась на два самостоятельных государства — Чехию и Словакию.

<sup>4</sup> Память о тех годах осталась в партизанских песнях.

<sup>5</sup> Э. Сухонь учился в Братиславе, затем в Праге, прошел сложный путь композиторских поисков, увлекаясь и "крайностями" новых течений. Направленность его творчества определила народно-национальная основа. Хоровой цикл "О горах", увертюра "Король Святоплек", "Псалом земли подкарпатской" (произведения 30-х годов) подготовили работу Сухоня над созданием национальной оперы — "Крутява" (поставлена в 1949 году) и "Святоплек" (закончена в 1959 году). В 60-е годы композитор обращается к современным темам; определяется его индивидуальный стиль, синтезирующий неоклассические и неоромантические традиции, сплавливающие воедино интеллектуальное и эмоциональное. Обновления языка композитора достигает свежим применением фольклорных элементов. Сухонь — автор теоретических трудов, педагог, дирижер, общественный деятель, публицист.

Среди произведений Сухоня выделяется жанр оперы, в работе над которым сформировались его эстетика и стиль. Опера традиционно была основополагающим жанром для формирования национальной культуры — об этом можно судить по опыту и чешской и русской школ XIX века. Словацкая музыка шла этим же путем. С появлением оперы Сухоня "Крутнява" ("Водоворот") в конце 40-х годов можно говорить о словацкой музыкальной классике. Естественно, что в Словакии, где большинство населения составляло крестьянство, сюжет первой национальной оперы — "Крутнява" — был связан с жизнью деревни. В интервью 1970 года Сухонь говорил: «Так уже повелось у нас, что первая национальная опера показывает деревенскую жизнь. Достаточно сопоставить чешскую оперу („Проданная невеста“) и первую моравскую оперу („Ее падчерица“), чтобы увидеть, что „Крутнява“ как первая словацкая опера должна была стать в этот ряд»<sup>6</sup>.

Бытовой сюжет (по новелле словацкого писателя М. Урбана "За верхней мельницей") Сухонь трактовал остродраматически и обличительно. Социальный подтекст связывает "Крутняву" с оперой Яначека "Ее падчерица". В опере утверждается сила народного искусства, его очищающее действие на человека.

Драматургия оперы основана на сопоставлении бытового и драматического планов. Законченные музыкальные формы чужды Сухоню — в "Крутняве" преобладают речитативная речь героев и непрерывность развития. Основой музыкального языка стало сочетание народной песни и современных гармонических средств, идущих от Скрябина и Бартока, Прокофьева и Яначека. Сухоню удалось достичь естественного сплава этих элементов. Словацкие музыковеды и по сей день считают "Крутняву" своего рода идеалом народности. К достоинствам оперы следует отнести правдивый показ жизни словацкой деревни (без условности и идеализации) и высокий уровень профессионализма, которого так недоставало предшественникам Сухоня — словацким ком-

---

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Полякова Л. Чешская и словацкая опера XX века. М., 1983. С. 120.

позиторам начала XX века. Музыка Словакии постепенно обрела авторитет в самой Чехии и теперь перешагнула границы страны. Уровень профессионализма и самобытность художественных решений отличают творчество не только Э. Сухона, но и Я. Циккера и А. Мойзеса — ведущих словацких композиторов.

Музыкальная культура Чехии и Словакии наших дней многогранна. Высокое профессиональное мастерство ее исполнительских коллективов знают в различных странах — по гастрольным поездкам, по записям фирм "Супрафон" и "Пантон". Прага, Брно, Братислава каждый год становятся центрами международных фестивалей музыки: регулярно проходят музыковедческие симпозиумы, коллоквиумы, в которых участвуют музыковеды многих стран. И в Чехии, и в Словакии бережно хранят народно-национальные традиции прошедших веков: их фольклорные ансамбли знакомят слушателей с музыкой Средневековья и Возрождения (XIV—XVII веков).

За четыре с лишним послевоенных десятилетия музыка чешских композиторов накопила большой и значительный творческий багаж. Воздействие европейского авангарда 50-х — начала 60-х годов было довольно сильным в творчестве музыкантов "среднего" поколения, но у всех больших мастеров усвоенная ими техника никогда не становилась самоцелью. Конкретные художественные решения быстро меняются не только от одного десятилетия к другому, но и внутри каждого десятилетия. Музыку Чехии сегодня представляют композиторы В. Калабис и Й. Крейчи, Ч. Грэгор и Й. Пауэр, В. Соммер и Й. Матей, "новое" поколение — Л. Кубик, Й. Курц, Я. Клусак и многие, многие другие.

Изменения в общественной жизни предопределяют и формы творчества и жанровые акценты. В творчестве выявляются более глубинные связи с традициями XIX века, значение психологического содержания, нравственной проблематики. В работах чешских музыковедов ставятся вопросы социального функционирования искусства, его доступности публике и многие другие, не менее острые. Искания чешско-моравских и словацких

композиторов интересны своей интенсивностью и многогранностью. Сегодня ничто не сковывает индивидуальные манеры, и в этом — залог новых достижений национальной музыкальной культуры.

## ЛЕОШ ЯНАЧЕК 1854—1928

Деятельность и творчество Яначека связаны с городом Брно, где он постоянно жил с 1865 года.

Брно — центр Моравии, одной из исконно чешских земель. К концу века выросли в Моравии и другие города — Острава, Оломоуц, куда устремились жители соседних земель: Моравской Словакии, Силезии, Валахии. В моравских городах возникали художественные учреждения: филармоническое общество "Брновска Беседа", Моравский музей, учительские институты (с музыкальными отделениями), Национальный театр с оперной и драматической труппами, Органная школа. У начала многих из них стоял Яначек — как основатель, глава или как преподаватель. Мировая слава пришла к композитору благодаря, прежде всего, его оперному творчеству. В десятилетия, трудные, по существу кризисные для оперного жанра, Яначек обновил его идейно, содержательно; язык оперы получил у композитора новое, современное осмысление.

В обновлении языка велико значение моравской песни. Ее оригинальный склад "отпугивал" тех чешских музыкантов, для которых уже давно самыми привлекательными стали традиции "венской школы" (XVIII — начала XIX века). Старинная же моравская песня не укладывалась в нормы европейской профессиональной гармонии. Поэтому старинные наигрыши и напевы моравских музыкантов и в конце XIX века воспринимались как нечто "дикое" или — во всяком случае — "примитивное". Быть может, один лишь Дворжак (до Яначека) интересовался этой "необычной" музыкой. Но тогда собиранием и изучением моравского фольклора занимались малоизвестные музыканты, жители этого

края. Такой своего рода "моравский сепаратизм" осуждали те композиторы Чехии, которые шли традиционными путями (в основном пражане). Между тем именно благодаря ему "в Моравии постепенно подспудно возникает новый стиль музыкального мышления"<sup>7</sup>. Яначек, уроженец Лашского края (в Моравии), стал одним из творцов этого нового стиля. Мир музыки Яначека драматичен, полон экспрессии и острой конфликтности. Объектами художественного отображения становятся жизненные драмы людей различных сословий, разной национальной принадлежности: жителей чешской деревни и большого города, героев русской литературы ("Тарас Бульба" Гоголя, "Гроза" А. Островского, "Записки из мертвого дома" Достоевского). Особенно выделяет Яначека как художника нового времени (после Сметаны и Дворжака) социально-критическая направленность его творчества. Современник таких художественных течений, как символизм и импрессионизм, экспрессионизм и неоклассицизм, он не встал на позиции ни одного из них. При этом в характере чувствований оперных героев Яначека, в типе динамики и в некоторой мере в его музыкальном языке существует влияние экспрессионизма, а отчасти и импрессионизма. Но совершенно иная исходная позиция, стойкий интерес к социально значимому содержанию и — с другой стороны — непоколебимая вера в положительные нравственные идеалы существенно отличают его искусство от экспрессионистического, да и от импрессионистического.

Путь Яначека в музыке самобытен и глубоко национален. Истоки его творчества находятся и в традициях чешской классики; но они — и в оригинальном искусстве моравских певцов, танцоров, инструменталистов, в народном говоре, который Яначек услышал и воспринял как новый компонент национальной музыки. С конца XIX века он и сам записывал, обрабатывал и

---

<sup>7</sup> Эти слова одного из брненских музыковедов приведены в книге: *Полякова Л.* Чешская и словацкая опера XX века. С. 76.

теоретически изучал народные песни, танцы, игру гудцов и цимбалистов. На этой основе выросли его статьи о народной музыке, в которых он излагает и свою теорию творчества. Согласно этой теории, в речи, говоре человека заключено не только нечто национально-своеобразное, но и психологически-конкретное состояние, более того, сама речь, переведенная в музыкальный (мелодический) мотив, является показателем и культурной, и социальной принадлежности говорящего<sup>8</sup>. Такое истолкование и применение народной музыки привело Яначека к созданию музыкального языка, отличного от сметановского. Романтический идеал национальной речи в музыке Яначека сменяется более современным: в этой речи народные, фольклорные обороты ("идиомы", как называют их чешские музыковеды наших дней), происходящие из моравской песенности, подвергнуты свободной интонационной, ладогармонической переработке. Богатство народных ладов позволило композитору оперировать "хроматическим мажоро-минором" (термин Яначека), то есть ладами ионическим, лидийским, миксолидийским, эолийским, дорийским и их модификациями (в результате чего возникает, например, минорный лидийский) — "моравскими" фольклорными ладами, а также целотонными звукорядами. В целях достижения максимальной выразительности Яначек широко пользуется хроматизацией, дополнительной альтерацией, придавая подчас очень дифференцированный характер этой выразительности. И на этом пути, подобно Стравинскому, Бартоку или Шимановскому, его фольклорный материал в интерпретации тонко слышащего свое время композитора смыкается с новаторскими исканиями музыкантов Запада, с тенденциями времени. Яначек потому и был положительно воспринят своими современниками,

---

<sup>8</sup> И в теоретическом изложении в статьях, и в художественном воплощении этой теории нельзя не увидеть связи с методом Мусоргского. Но Яначек не был подражателем — он пришел к своим выводам совершенно самостоятельно, в поисках альтернативы позднеромантическому музыкальному языку, особенно же — вагнеровскому (влияния которого не избежал в самом начале творчества).

менниками, что содержание, почерпнутое из национальных чешских, шире — славянских — источников, он выражал языком не только самобытным и новым, но и созвучным эпохе (10—20-х годов), а его профессионализм перешагнул национальные рамки, вобрав в себя характерные черты исканий первых десятилетий XX века. Так Яначек достиг желанного результата: оставаясь национальным чешским музыкантом, ни в чем не поступившись народно-национальным, он стал композитором европейского уровня и масштаба.

### ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Творческий путь Яначека был целеустремленным и последовательным: он вел его от усвоения и преодоления влияний позднего немецкого и национального романтизма к самостоятельным художественным открытиям. Они приходятся, главным образом, на последнее десятилетие жизни, хотя свое, новое слово композитор сказал много раньше, в 1903 году, закончив "моравскую деревенскую драму" — оперу "Ее падчерица". Внутренний процесс созревания не согласовывался с внешними приметами биографии: признания пришлось ждать мучительно долго. Критика упорно преследовала композитора, отказывая ему в оригинальности мыслей и языка, отвергая остросоциальное содержание его произведений. Годы учения Яначека были недолгими, но очень насыщенными: музыкальный интернат при монастыре августинцев, учительский институт, Моравская земская академия, занятия с моравским композитором П. Кржижановским (все это приходится на годы 1865—1874, то есть с 11-летнего по 20-летний возраст). Затем — окончание Органной школы в Праге (эстерном) в 1875 году и позже — короткий период занятий в Лейпцигской и Венской консерваториях<sup>9</sup>. Зато вся жизнь Яначека заполнена самообразованием.

---

<sup>9</sup> И та, и другая консерватория не отвечали его требованиям к занятиям композицией, поэтому Яначек быстро покинул эти учебные заведения.

ем — параллельно творчеству и во имя его. Он изучал эстетику и психологию, фонетику народной песни, родной язык и литературу.

80—90-е годы — время пробы сил в композиции, поисков тематики. Этот период творчества Яначека называют "романтическим". И действительно, именно в романтической драме Вагнера он нашел образец для своей ранней оперы "Шарка" (1887), в которой есть следы воздействия и национального романтизма Сметаны и Дворжака. В духе романтизма "общается" композитор в это время и с фольклором, "подражая" народным по материалу сочинениям своих предшественников, — в балете "Ракош Ракочи" (1891), в опере "Начало романа" (1891—1894, со многими подлинными моравскими песнями), в симфонических "Лашских танцах" (1890) и в многочисленных обработках песен для фортепиано и для голоса с фортепиано. Значение этого периода велико. Начав собирать и обрабатывать народную музыку, Яначек нашел в ней больше чем материал для собственных композиций — идейную и профессионально-техническую опору своего стиля. С конца 90-х годов (и до конца жизни) он записывал те "речевые попевки", которые легли в основание композиционного метода композитора.

Тогда же в Яначеке пробудился и музыкальный деятель, педагог, критик. В 1881 году он основал Органную школу в Брно<sup>10</sup>, став ее профессором, правда, много позже; работал хормейстером, дирижером филармонического концертного общества (в 1881—1888 годы), редактором музыкального журнала, был автором многих критических статей о музыке в газетах Брно. В сущности, именно благодаря ему Брно стал тем музыкальным центром, который сегодня известен во многих странах Европы как город фестивалей, как центр чешской музыковедческой мысли и музыкальной фольклористики.

Тогда же определился стойкий интерес Яначека к русской литературе и музыке. Он стал организатором

---

<sup>10</sup> В 1947 году школа была преобразована в Академию изящных искусств имени Яначека. Имя композитора носят и многие другие музыкальные организации и учреждения в Брно.

”Русского кружка”, изучавшего язык и литературу России. В 1896 и 1902 годах Яначек побывал в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде. В этом, первом, периоде творчества была заложена и основа его знаний русской культуры. Яначек любил творчество Чайковского, знал драмы Островского и романы Достоевского, повести Гоголя и рассказы Л. Толстого не меньше, чем произведения чешских писателей и поэтов К. Чапека, С. Чеха, Я. Врхлицкого, П. Безруча, Г. Прейсовой (все эти имена встречаются в его творчестве — сочинения этих русских и чешских авторов послужили Яначеку основой для множества произведений).

Этапным сочинением Яначека стала опера ”Ее падчерица” (окончена в 1903 году) на сюжет ”крестьянской драмы” Г. Прейсовой. В этой опере определился поворот чешской музыки от романтически-идеализирующего искусства XIX века к новому, социально острому искусству, обращенному к современным проблемам и выражающему их без прикрас — прямо, живо, в эмоционально взрывчатой манере (близкой отчасти итальянскому веризму). Опера долго ждала своего признания — лишь после премьеры в Праге в 1916 году (композитору было уже за 60) к Яначеку пришел успех, и его творчество получило распространение за пределами его родных мест.

После ”Ее падчерицы” Яначек одно за другим пишет сочинения, связанные с тематикой пролетарской борьбы. Это фортепианная соната ”С улицы” (1905), иначе названная ”Первое октября 1905 года”, мужские хоры а саррелла на слова С. Чеха, среди которых особенно известным стал хор ”Марычка Магданова” (1906), хор ”70 тысяч” на стихи рабочего поэта П. Безруча<sup>11</sup>.

В этот период — с 1903 по 1916 (между созданием и премьерой ”Ее падчерицы”) — Яначек пишет очень разные сочинения. Глубоко личный характер имеет фортепианный цикл ”По заросшей тропе”; автобиографична

---

<sup>11</sup> ”С улицы” — произведение, посвященное памяти рабочего, погибшего в Брно при разгоне демонстрации. Хор ”Марычка Магданова” — драматическая картина, полная протеста против социального гнета, так же как и ”70 тысяч”.

по содержанию опера "Судьба". Совсем иная — "Путешествия пана Броучека" на сюжет С. Чеха (работа над ней продолжалась с 1908 по 1917 год). Здесь Яначек пришел к жанру сатиры. Смысл и идея произведения раскрываются в противопоставлении образа современного мещанина (пана Броучека), который олицетворяет настроения общественного упадка 1910-х годов, героическому образу народа. Однако эта героика возникает лишь как результат фантастического путешествия в давно прошедшие времена — гуситских войн (XVI век). Музыка Яначека хорошо доносит до слушателя главную идею. Все, что связано с мещанским существованием пана Броучека, дано в сатирически утрированной манере, тогда как в сценах народа музыка проста и серьезна — ее пафос выражен в гуситском гимне. Столь своеобразное сочетание социально-обличительных и народно-героических мотивов — уникальный пример в музыке этого времени.

Свое отношение к событиям первой мировой войны Яначек выразил в симфонической рапсодии "Тарас Бульба" (1914—1918). В трех ее частях ("Смерть Андрея", "Смерть Остапа", "Пророчество и смерть Тараса"), остродраматичных по музыке, звучит вера в славянское братство.

Успех "Ее падчерицы" вызвал прилив новых творческих сил у немолодого уже композитора. В последнее десятилетие его жизни созданы многие крупные произведения, особенно оперы. Их жанровые разновидности поражают необычностью. Лирическая опера-сказка "Приключения лисички-плутовки" (1923) на сюжет моравского писателя Р. Тесноглидека соседствует с психологической драмой "Катя Кабанова" (1919—1921) по "Грозе" Островского; лирико-философская драма "Средство Макропулоса" (1923—1925) по Чапеку — с трагедией-повествованием "Из мертвого дома" по Достоевскому, одним из самых "черных" по колориту произведений Яначека. Повсюду композитор — сам и автор либретто (притом эти либретто — прозаические, а не стихотворные). В каждой из этих совершенно раз-

ных опер Яначек обнаруживает и горячее сострадание к людям, каковы бы они ни были, к какому бы общественному слою ни принадлежали, глубочайшее проникновение в душевный строй действующих лиц, наконец, мастерство композитора-мыслителя, философски обобщающего картины жизни в ее самых порой неожиданных проявлениях. Яначек утвердил в этих вершинных произведениях особую форму оперы — сюитно-циклическую, отойдя от устарелых традиционных композиций опер XIX века.

Высокий взлет творчества композитора на этом, позднем, этапе его жизни был связан и с общественно-политической ситуацией, вытекавшей из образования в 1918 году независимой Чехословацкой республики.

Среди произведений последнего десятилетия выделяется "Глаголическая месса" (1926), патриотическая оратория философско-нравственного содержания, воспевающая непобедимость нации. В наследии Яначека немало произведений и других жанров. Из поздних надо назвать Симфониетту для духового оркестра, часто исполняемую в концертах, Концертино, хоровые и сольные сочинения на стихи чешских авторов и другие.

Плодотворная композиторская работа Яначека сочеталась в 20-е годы с научной и педагогической. Его труд был отмечен несколькими почетными наградами. На родине и за рубежом каждое новое сочинение композитора расценивали как значительнейшее культурное событие. До конца дней Яначек оставался неутомимым тружеником, беспредельно преданным искусству музыки.

### ОПЕРА "ЕЕ ПАДЧЕРИЦА"

"Есть произведения, — говорил Яначек, — которые требуют долгих лет работы. Это оперы. Они дают возможность лучше всего познать народ, каков он есть"<sup>12</sup>. В откликах критики на постановку оперы "Ее падчерица"

---

<sup>12</sup> Цит. по кн.: *Шеда Я. Леош Яначек*. Прага, 1957. С. 57.

говорилось, что в ней показан "кусочек подлинной жизни во всей ее естественности и правдивости".

Яначеку, не раз обращавшемуся к писателям направления критического реализма (Гоголь, А. Островский, Достоевский, С. Чех), драма Г. Прейсовой оказалась чрезвычайно близкой. Основанная на действительных событиях, она запечатлела человеческие переживания в их естественности и неповторимости. Традиционная для Чехии конца XIX — начала XX века крестьянская тематика трактована в драме и опере остро современно: акцентируются социальные противоречия, обличаются косные нравы деревни, старые предрассудки, нет ничего от романтической идеализации народного быта.

Содержание драмы Прейсовой концентрированно раскрыто в трех актах либретто не с внешнесюжетной стороны, а глубоко психологически. Органично совмещаются народно-бытовое — широкая панорама жизни, данная очень лаконично, и психологическое, и в этом — главная особенность трактовки Яначеком жанра оперы. За реалистическими приметами крестьянской жизни композитор всегда видит благородство и силу чувствований, верность и преданность. Темный деревенский быт, гнет обычаев и привычек не смогли сломить душевной чистоты героев: Яначек утверждает добро и человечность вопреки ситуации.

**Содержание.** Йенуфа, приемная дочь Дьячихи (прозванной так за свою набожность и строгость)<sup>13</sup>, ждет ребенка. Штева, ее возлюбленный, сын богатых крестьян, раздумал жениться — теперь его привлекает Каролька, дочь деревенского старосты. Йенуфу уже давно преданно любит Лаца. Он пытается убедить ее в непостоянстве Штевы. Йенуфа дразнит, отталкивает его, и тогда в приступе ревности Лаца ранит ее ножом в лицо.

Между I и II действиями проходит полгода. Дьячиха скрывает Йенуфу с сыном от односельчан, и только Лаце рассказывает правду. Рецив, что спасти будущее Йенуфы может лишь смерть ребенка, Дьячиха идет на крайний шаг: она дает дочери сонного питья и бросает ребенка в прорубь. Очнувшейся Йенуфе она говорит, что он умер

---

<sup>13</sup> Более точный перевод чешского слова "костельничка" — "праведница".

и уже похоронен. В состоянии отчаяния и безразличия Йенуфа дает согласие выйти замуж за Лацу.

III действие происходит через два месяца. В разгар свадьбы пастушок приносит весть о том, что в реке найден труп младенца, — по его чепчику Йенуфа узнает сына. Все отшатываются от нее, считая убийцей. Тогда приемная мать рассказывает правду. Ее ждет суд; жители села покидают дом. Лишь Лаца остается с Йенуфой — он будет с ней, что бы ни случилось.

Динамичному действию оперы соответствует структурная и тональная разомкнутость сцен, отсутствие статичных форм оперы XX века. Многочисленные соло, включенные в сцены, сжаты, сконцентрированы. Даже хоровые эпизоды лишены столь частой в них картинности, пространности. Яначек "нарушает" традиционную форму хоровых сцен репликами действующих лиц, свободным несимметричным развитием тем, многими разнотемными эпизодами, сменяющимися друг друга.

Язык героев вырос в большой мере из интонаций речи, которые, как уже говорилось, Яначек записывал в ее "омузыкаленном" выражении. Опера, впервые в Чехии, написана на прозаический текст. Преобладающим типом высказывания действующих лиц стала разомкнутая по форме, свободная в тонально-гармоническом отношении декламация. Ее мелодической основой — интонации, строй моравской песни. Яначек широко использует лидийский тетрахорд и как элемент моравской песенности, и как приметку современного ладового мышления. Это часть целотонного звукоряда. Кроме лидийского в опере нередко звучат и дорийский, и миксолидийский, и фригийский лады (или их тетрахорды). В языке оперы оказываются сплавленными народно-архаическое и современное, и это сближает Яначека и с Бартоком, и со Стравинским.

В "Ее падчерице" господствует вокальная партия. Каждое произносимое слово эмоционально окрашено. Оно звучит живо, выпукло. Роль оркестра в большинстве сцен вспомогательная: лишь изредка он выходит на первый план (так, выделяется скрипич-

ное соло в сцене Йенуфы из II действия). Самостоятельное выразительное значение оркестр приобретает в кульминациях.

Опера разворачивается без ощутимых цезур, от одной крупной сцены к другой. Каждая сцена — либо психологическая обрисовка внутреннего мира героев, либо раскрытие определенной ситуации; дважды появляются в опере жанрово-бытовые сцены (в I действии — пляски и хоры рекрутов, в III — свадебный обряд).

Сцена с рекрутами (4-я и 5-я в I действии) объединена общим тематическим материалом — двумя песнями, близкими друг другу метrorитмически и интонационно. Куплетная форма первой песни разомкнута репликами Штевы, подхватывающего слова песни Йенуфы (она обращается к парню), Старика и Лацы. Полифонические соединения голосов, секвентное развитие, фактурные вариации мелодии песни — все это "снимает" с народно-жанровой сцены черты оперной статичности, и она обретает сценически-действенный характер. Вторая песня рекрутов вместе с танцем ("одземек") своим разудалым характером противостоит психологическому строю 1-й сцены: Йенуфа пытается поговорить со Штевой, но он навеселе и не склонен к серьезным разговорам. Три куплета песни постепенно переходят в пляску, сама же пляска обрывается будто на полуслове, стихийно (так же, как и возникла):

61a Più mosso

vojny sa bo-ji-ja, a ja se ne-že-nim,

vojny sa bo-ji-ja,

7

616

Sopr. Alt. *Con moto* (♩ = 152)

33 *mf*

1. Da - le - ko si - ro - ko do těch No -  
 2. Mo - je - ho mi - le - ho na sam vr -

Bas. I. II.

3. Zla - tá ma - ko - věn - ka du - le zve -

H.

*mf dolce*  
 Fg.

vých zám - ku; sta - vi - ja  
 sěk da - li; zla - tu ma -

ze spad - la, mo - ja ga -

61a

*Vivace*

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef).  
 - The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *sf* and *sf Tutti sf*.  
 - The second system features a more active bass line with *sf accel.* markings.  
 - The third system includes triplets and a *ff cresc.* marking.

Две последние сцены I действия полны нарастающего драматизма. Остропсихологически очерчены участники двух встреч — Штевы и Йенуфы, Йенуфы и Лацы. Развитие ведет к бурной кульминации в конце акта (когда Лаца ударяет Йенуфу ножом).

В 6-й сцене (Йенуфы со Штевой) Яначек выразительно дифференцирует речь действующих лиц — это определяется и их человеческими качествами, и ситуацией. Музыкальная характеристика Йенуфы в опере очень многогранна. Здесь же она обрисована мягко, через напевные интонации народного происхождения. У Штевы, гуляки и сердцеда, в сцене с Йенуфой два типа интонаций — удалые, настойчиво напористые (второй раздел сцены) и полные нежности и томности, когда парень любит красоч-

той Йенуфы (третий раздел сцены). Душевное волнение девушки "разрешается" в певучем ариозо *Andante*, близком к народной музыке по общему мелодическому строю:

62 *Andante*  $\text{♩} = 66$   
 ЙЕНУФА *mf* *espress.*

Bez to ho bu - de od ma mi - čky

*pp* *Sm.*

těch v ý - č i - tek dost, dost!

Ob. Kl.

Fg.

Ариозо присущи те же черты, что и лирическим ариозо "Проданной невесты" Сметаны: те же славянский ладогармонический колорит, созерцательно-лирический строй. Но мелодия ариозо складывается из кратких попевок, сохраняющих связь с речевым высказыванием и вариантно повторяемых. Постоянные колебания между H-dur, E-dur, gis-moll и Gis-dur (As-

dur) сообщают простой по интонационному составу мелодии большое богатство оттенков; начало каждой попевки со второй восьмой придает ей характер неуверенности, вопросительности. Множество оттенков во внешне простой мелодии — одна из черт моравской песенности.

Речь Штевы облечена в упругие, четкие по ритму мелодические интонации. Инструментальная линия подчеркивает акцентировку каждого слова. Моравский колорит музыки выражен в ладовой переменности, в квартových органных пунктах оркестра, в остановках на II ступени. Эмоционально повышенный тон речи передается и Йенуфе, раздраженно "обороняющейся" от слов Штевы (во втором разделе сцены):

63 a

**Allegro**  
ШТЕВА

*mf*

a to za moji lás-ki kto-bě,

*Sm, mf*  
*Dr, R.*

*f*

za mo-ji lás-ku kto-bě. Moh-ly by-ste se

*p*

636

Allegro  $\text{♩} = 176$ 

ШТЕБА

Vždyt' v'idiš, tet\_ka Kastelnička mne pro te\_be

do\_pa.lu\_je - Ob.Kl.

637

Presto

ШЕУФА

můj ty mi ta\_ko\_vý nesmiš být, Bo\_že

muj, sla-by, směš-ný, ta-ko-vy,  
 67  
 f p

Moderato dolce — третий эпизод. Внезапный порыв нежности Штевы выражен в широкой мелодии. Темп и склад речи изменился, преобразилась и оркестровая фактура. Таким образом, сцена складывается из нескольких этапов, соответствующих непрерывно меняющимся психологическим состояниям действующих лиц.

Последняя сцена I акта (сцена Йенуфы с Лацой), полная нарастающего драматизма, вся устремлена к заключительной кульминации. Вокальная партия вместе с репликами оркестра, как обычно у Яначека, чутко следует за каждой, даже малой сменой эмоциональных оттенков.

II акт открывает оркестровая интродукция. Ее назначение — создать психологическую основу для следующей за ней сцены (где в оркестре использована и та же тема). Полны обостренной выразительности фразы Дьячихи, предающейся тяжелым раздумьям о судьбе падчерицы:

64  
 Allegro  
 ДЬЯЧИХА  
 A co cha-diš se kte o-keniě ce ma-dlit  
 Fg.

ja-ko blud\_ná du\_še?

Fg.

Особой психологической глубиной отличаются 5-я (монолог Дьячихи) и 6-я (Йенуфа) сцены II акта. Комплекс переживаний, одолевающих Дьячиху, — страх, сомнения, отчаянная решимость — выражен в динамичной сольной сцене. Развитие ее идет от душевного оцепенения к крайнему возбуждению. Краткая попевка определяет интонационное содержание партий голоса и оркестра, дополняющих друг друга. В кульминационных вершинах сцены главную нагрузку берет на себя оркестр. Повторение мотивов (с некоторыми интонационными вариантами) — одно из средств обострения экспрессии:

65

Largo  $\text{♩} = 69$

*pp dolce, legatissimo*

ДЬЯЧИХА

Co

*♩ = 150*

56

chví - la...

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase marked with a slur and an accent, corresponding to the lyrics "chví - la...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand.

co chví - la...

The second system continues the musical piece. The vocal line has a similar melodic structure to the first system, with the lyrics "co chví - la...". The piano accompaniment maintains its rhythmic character, with a consistent eighth-note pattern in the right hand.

*dolcissimo*  
a já si mám

The third system is marked with the dynamic instruction *dolcissimo*. The vocal line features a long, sweeping melodic line with a slur, corresponding to the lyrics "a já si mám". The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment, providing a steady accompaniment for the vocal line.

za tím pře - - jít

The fourth system concludes the musical phrase shown. The vocal line has a final melodic note with a slur, corresponding to the lyrics "za tím pře - - jít". The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment.

ce - lou věč - nost,

*cresc.*

Высочайшая тесситура голоса, разомкнутое тональное развитие, динамичная форма, лишенная закругленности, создают образ крайнего напряжения душевных сил и внутренней борьбы.

Появление Йенуфы после ухода Дьячихи — новый, контрастный эпизод. Горестно-проникновенная мелодия солирующей скрипки в высоком регистре становится носителем основного содержания сцены, ее музыкальным обобщением:

66 Moderato  $\text{♩} = 69$

61 *espr.*

*ff*

*rit.*

Лирический строй всех сцен девушки выделяется в опере относительной песенной закругленностью и просветленным колоритом звучания. Тональности, гармо-

нии, тембры — все в музыке Йенуфы отлично от музыки других героев. В этой сцене Яначек пользуется особенно острыми средствами, вплоть до говорка и выкрика в кульминации:

67 Più mosso

ЙЕНУФА 70

ne\_o\_pú.stěj\_te ho! Da.kajje!

Já ho\_pří\_jdu brá\_nit

*cresc.*

Мелодии Яначека, даже напевные, часто заключены в диапазон септимы или ноны, опираются на тритон и сохраняют незавершенный характер. Эта важная черта стиля Яначека соответствует его стремлению показать жизнь чувств, по возможности без условностей традиционных оперных форм, всегда — в динамике.

Оркестровое вступление к III акту вновь рисует образ Дьячихи. В музыке возвращается тот комплекс инто-

наций, который лежал в основе ее монолога во II акте (таким образом, он приобретает в известной мере лейт-мотивное значение):

68

Andante  $\text{♩} = 76$

Musical score for Kl. Vc. (Klavier) and Kb. Fg. (Kontrabaß). The score is in 2/4 time, marked Andante with a tempo of 76 beats per minute. The Kl. Vc. part is in the upper staff, and the Kb. Fg. part is in the lower staff. The music features a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Continuation of the musical score for Kl. Vc. and Kb. Fg. from the previous system. The notation and instrumentation remain the same, showing the ongoing rhythmic and melodic development.

Musical score for H. Ob. (Horn) and Fl. (Flute). The score is in 2/4 time, marked Andante. The H. Ob. part is in the upper staff, and the Fl. part is in the lower staff. The music features a melodic line in the horn and a more rhythmic line in the flute.

Действие развивается со все нарастающей экспрессией, устремляясь к кульминационным сценам в конце акта. Лишь девичий свадебный хор вносит контраст своим ярко выраженным национальным складом мелодии (в лидийском ладу), ее светлым покоем, "объективностью":

35

S. 1. Ej, mam\_ko, mam - ko,

A. 1. Ej, mam\_ko, mam - ko,

Ob.

H. Fl., Kl.

V. piz.

ma\_měn\_ko mo\_ ja! Ej, mam\_ko, mam\_ko, maměn\_ko mo\_ ja!

Драматическая кульминация приходится на массовую сцену (возмущение народа, гнев, обращенный на неповинную Йенуфу). Но в 10-й сцене действие переключается в психологический план (Adagio, Дьячиха открывает людям всю правду). Яначек находит здесь совсем новые интонации для выражения душевной боли и скорбной просветленности:

70

Quasi Recit.

ДЬЯЧИХА

Je\_ště jsem tu já! Vy ni\_če\_ho ne\_ví\_te!

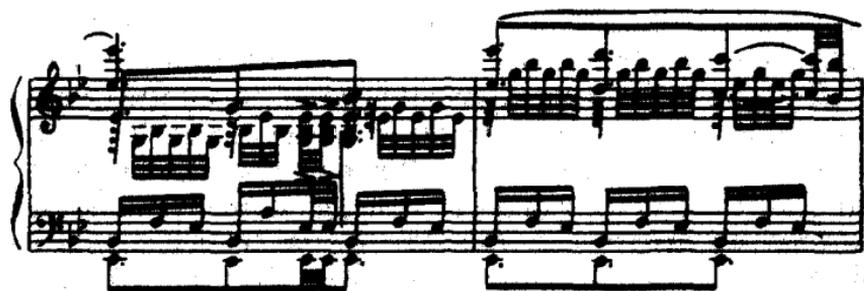
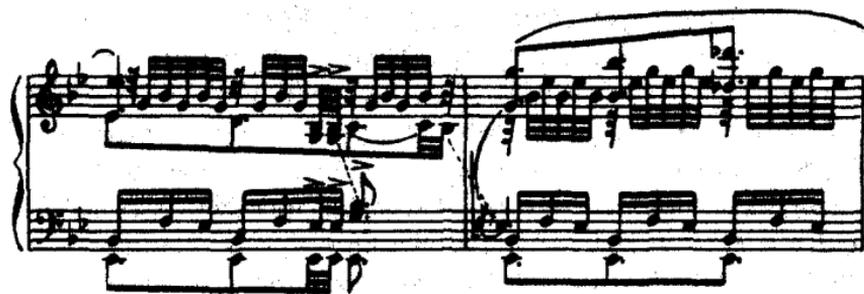
f  
 Já jsem dí\_tě Je\_nůf\_či \_no u\_ni\_či\_la,  
 T. Ko\_stel\_nič\_ka!  
 B. Ka\_stel\_ně\_ka!  
 f

По форме — это монолог, непосредственно переходящий в ансамбль. Объединяющим началом становится оркестр — он вбирает все реплики, все речевые обороты и тем самым придает им более обобщенное выражение. Эта сцена — один из красноречивых примеров сочетания в мелодике композитора обобщенности с психологической детализацией. Потому в массовой сцене каждый из главных персонажей остается выпуклым и индивидуальным.

Заключительная сцена оперы — любовный дуэт Йенуфы и Лацы. Сформировавшаяся в окрестре певучая, полная затаенной нежности тема звучит в конце произведения как итог всех драматических перипетий драмы, как утверждение человечности и добра:

Maestoso con moto

71 86



В чешской музыке "Ее падчерица" ознаменовала завоевание новых вершин реализма и народности — после романтизма Сметаны и Дворжака. Вместе с нею чешская музыка вступила в новый этап развития, а Яначек связал свое творчество с исканиями в области оперы, придав им национально-неповторимый характер. Чешские композиторы и сегодня многому учатся у Яначека. Можно говорить даже об особом, возросшем в 70-е годы интересе к его творчеству. Особенности языка Яначека: модальность вместе с тональностью, эпизодически встречающаяся атональность, микроинтервалы, свободная вариантность попевок (и многое другое) — связывают находки Яначека с музыкальным мышлением современности. Творчество Яначека понимается сегодня как живое явление, оно осмысливается в контексте развития европейской музыки XX века. Его имя стоит в одном ряду с Энеску и Кодаем, Бартоком и Прокофьевым, Владигеровым и Шимановским.

## БОГУСЛАВ МАРТИНУ 1890—1959

Мартину принадлежит к поколению Онеггера и Бартока, Хиндемита и Орфа — тех, кому довелось пережить две мировые войны, трудные межвоенные десятилетия и завершить свой творческий путь в послевоенную эпоху. Естественно, что и его творчество несет в себе отзвуки этих лет — с напряженностью их духовных исканий, частыми изменениями ориентиров, со сложными сплетениями тенденций, направлений, школ, техник и — с убежденностью в высоком нравственном предназначении искусства. Чешский музыкант, уроженец Моравии (как и Яначек), Мартину, подобно многим художникам своего времени, оказался за пределами родины и вынужден был прожить вне Чехии большую часть жизни. Сначала необходимость совершенствования композиторского мастерства привела его в Париж — там он учился у глубоко почитаемого им музыканта Альбера Русселя, наставника многих композиторов разных стран. Это был акт свободного выбора. Но когда, почувствовав себя зрелым, сложившимся мастером, Мартину принял решение вернуться в Чехию (связей с которой не порывал никогда)<sup>14</sup>, произошли события 1938 года — Мюнхенский сговор, за чем последовала оккупация Чехословакии фашистскими войсками Гитлера. Так Мартину стал эмигрантом, хотя и не считал себя им — он чувствовал себя чешским художником и вдали от родины. В 1941 году композитор покинул Европу, спасаясь от немецкой оккупации Франции.

Мартину не был борцом-антифашистом; в 20—30-е годы его позиция скорее аполитична, чем политически определена. Он жил в сфере искусства, до поры до времени не вполне отдавая себе отчет в серьезности надвигавшихся событий. Но когда "грязнул гром", его отно-

---

<sup>14</sup> "Я чувствую такое страстное желание вернуться в Чехию, что каждый проведенный здесь день для меня потерян — мое место только на родине", — писал Мартину в марте 1939 года, незадолго до начала второй мировой войны (цит. по кн.: *Гаврилова Н. Богуслав Мартину*. М., 1974. С. 102).

шение к трагедии Европы было совершенно недвусмысленным. Мартину писал в те дни: "Бессмысленность и бесцельность каких-либо действий давила сознание... другая ценность стала теперь яснее, ценность, над которой мы прежде мало задумывались, принимая ее как само собой разумеющееся данное, и оценили ее, лишь утратив, — это чувство свободы"<sup>15</sup>. Тогда-то в музыку Мартину вошла тема войны и мира. Она выражена в его антивоенной по идее "Полевой мессе" (1939), написанной на чешском языке. Позднее самым непосредственным откликом на трагические события войны стал инструментальный реквием — "Памятник Лидице" (1943)<sup>16</sup>. Образы войны продолжали волновать композитора и после ее окончания; они выразились (правда, гораздо более опосредованно, чем в двух названных сочинениях) в некоторых его симфониях.

Мартину по преимуществу лирик. Ему глубоко присуще оптимистическое восприятие мира. Идеал бытия человека в мире жестокости, войн, человеконенавистничества для него находится в сфере морали, в гармонии и красоте. Он искал возможности воплотить этот идеал в музыке. Как и многих западных художников того времени, это привело его к классике, особенно к тем ее явлениям, в которых царит ясность духа и формы, а эмоциональное убедительно сплавлено с рациональным.

После чешского национального искусства и литературы ему ближе всего французский художественный идеал. Всю жизнь симпатии Мартину склонялись в сторону импрессионизма; в немецкой музыке он ценил Брамса — в то время, когда увлечение Вагнером еще было очень сильным. Мартину — противник формального, технического новаторства. "У меня часто складывается впечатление, когда я ухожу с концерта, что, несмотря на самые добрые намерения, на свете произошло какое-то недоразумение... что красота музыки предана забвению"<sup>17</sup>. Мартину испытал многообразные влияния, ув-

---

<sup>15</sup> Цит. по кн.: *Гаврилова Н.* Богуслав Мартину. С. 103.

<sup>16</sup> В 1942 году фашисты дотла разрушили чешское село Лидице, уничтожив и его жителей.

<sup>17</sup> Цит. по кн.: *Гаврилова Н.* Богуслав Мартину. С. 9.

лекаясь разными стилями, в том числе и Стравинского, и композиторов "Шестерки". Из общения с современными ему направлениями он принял лишь то, что отвечало самому складу его натуры художника, которого отличали любовь к поэзии и красоте, поэтическая одухотворенность и вместе с тем стремление к лаконизму, самоограничению, неприязнь ко всему преувеличенному, ложнопатетическому. Сильнее всего в его искусстве звучит "чешская интонация" — традициям национальной музыки он не изменил нигде. И в оригинальном сочетании этих национальных истоков со стилевыми чертами импрессионизма и неоклассицизма заключено своеобразие индивидуальности композитора.

Мартину писал во всех жанрах, какие только можно представить в музыке; что-либо выделить из его наследия как главное нелегко. Но именно поэтому, быть может, каждое произведение зрелых лет способно стать "представителем" его творчества. Узнаваемость почерка Мартину даже в небольшом, камерном сочинении лучше всего говорит о самобытной индивидуальности композитора.

### ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Творческий путь Мартину предстает в отчетливо расчлененных периодах, хотя, как чаще всего бывает, развитие композитора шло неравномерно, "пересекающимися линиями".

Детские годы в родной Поличке, среди любимой им моравской природы, с впечатлениями от просторов полей, колокольного звона, готических строений (1890—1906 годы).

Годы учения на родине (Прага, затем снова Поличка и снова Прага — 1906—1923 годы).

Париж, обретение зрелого мастерства — 20-е годы (с 1923). Затем — предвоенное десятилетие и первые военные годы, обращение к более серьезным темам, расширение творческого кругозора (до отъезда в США в 1941 году).

Следующий период — годы пребывания в США — биографически и творчески сложен (1942—1953 годы).

Наконец, по возвращении в Европу, — последние годы (1953—1959), период высокого мастерства и больших творческих свершений.

Из детства и ранней юности Мартину вынес первые художественные впечатления: народные пословицы, сказки, песни, хоралы, и все они многое определяют в его будущем творческом развитии. Прага, где он с 1906 по 1910 год учился в консерватории, дала молодому музыканту множество новых стимулов для творческого роста. В пестрой, многосоставной художественной жизни Праги скрещивались влияния национальных традиций с немецкими, французского импрессионизма и символизма — с чешским критическим реализмом (уже появились произведения Яначека на сюжеты Прейсовой, на слова Врхлицкого и другие, но Прага их еще не услышала). В театрах шли и "Проданная невеста" Сметаны, и "Пеллеас и Мелизанда" Дебюсси, а в 1913 году пражан поразили гастролы балета Дягилева — Фокина. Мартину в эти годы был захвачен музыкой Дебюсси (отчасти Равеля), но также и Р. Штрауса. Уехав во время первой мировой войны в родной город Поличку, он изучает музыку многих крупнейших композиторов, от Гайдна и Моцарта до Малера и Брамса. Его первые произведения (их очень много!) — балеты и камерные вокальные циклы, программные фортепианные пьесы ("Марионетки"). В них уже проявились признаки своего, еще только формирующегося стиля. В это время Мартину еще во власти тонких импрессионистических красок гармонии, но его музыке не чужды уже и активность ритма, диссонантные созвучия.

Последние годы, проведенные на родине (вновь в Праге), были очень важны для созревания композитора. Культурная, художественная жизнь Праги, ставшей теперь, после 1918 года, столицей независимого чешского государства, значительно оживилась. Мартину слышал здесь многие сочинения, которые раньше знал только по партитурам; были впервые исполнены и его произведения (например, балет "Иштар"). Композитор сближается

с Й. Суком, маститым чешским музыкантом, последователем Дворжака. Последнее произведение этого периода — комедийный балет-притча "Кто самый сильный на свете?", музыка которого изобилует остроумно "поданными" бытовыми жанрами (в их числе и современные танцы — фокстрот и бостон). Это был шаг композитора к новому этапу — в 1923 году, получив Государственную стипендию, Мартину уезжает в Париж.

Париж 20-х годов... Здесь одна сенсация следует за другой — их порождают едкие и остроумные выступления в печати Кокто, картины Пикассо, экстравагантные музыкальные новинки Мийо, Онеггера, Орика. В Париже исполняются "русские балеты", "История солдата" и "Свадебка" Стравинского, звучат новые сочинения Бартока, Хиндемита, Прокофьева, Кодая, Шимановского. Мартину ошеломлен потоком новых впечатлений. Сильнейшее — все же музыка Стравинского. Надолго его воздействие на Мартину становится определяющим. Оно ощущается в его театральной музыке, в понимании специфики театральности ("произведение, которое играет, а не стремится вызвать впечатление реальности происходящего на сцене" — слова композитора<sup>18</sup>. Мартину вполне принимал и то, что делал Онеггер (тогда как творчество других представителей "Шестерки" в те годы встречал настороженно).

Как композитор, музыкант Мартину многим обязан А. Русселю, который умно и тонко направлял его к новому современному стилю. Руссель высоко ценил своего ученика (уже отнюдь не начинающего композитора), о чем можно судить по его словам: "Моей славой будет Мартину"<sup>19</sup>.

В 20-е годы Мартину — весь в исканиях, в пробах нового, он экспериментирует, в чем-то подражая композиторам "Шестерки": симфонические пьесы "Хавтайм" (под впечатлением от футбольного матча) и "Суматоха"

---

<sup>18</sup> В этих словах нельзя не увидеть близости к своего рода "столбовой дорожке" театра тех лет. Именно с таких позиций подходил к театру и Б. Брехт — только с другим идейным содержанием, нежели французы, Стравинский и Мартину.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: *Гаврилова Н.* Богуслав Мартину. С. 34.

(посвященная пилоту Линдбергу, чей первый беспосадочный перелет через Атлантический океан в 1927 году вызвал бурную реакцию любителей сенсаций). Легко улавливается связь с такими произведениями той же поры, как "Регтайм" Стравинского или "Пасифик 231" Онеггера: динамическая и формообразующая роль метра и ритма, токкатность, возрастание роли ударных в оркестре. Среди сочинений этих лет — много балетов и опер, небольших по размерам и своеобразных по жанру (балет-скетч "Мятеж", опера-фильм "Превратности жизни" и целый ряд других оперно-балетных сочинений). Общие стилистические черты их — использование элементов джаза и подчеркнутая жанровость (с оттенком иронии, но без гротеска, который характерен для некоторых современников Мартину).

Иное направление принимает творчество Мартину в 30-е годы: композитор вновь обращается к чешской национальной традиции, к народным темам и образам. Сюжеты, часто почерпнутые из народных баллад, сказаний, поэтических преданий, давали возможность писать музыку в народном стиле. Таков балет "Шпаличек"<sup>20</sup>, кантата "Букет", радиооперы (Мартину стал родоначальником этого жанра) "Голос леса", "Комедия на мосту". Старинные формы театра возрождает Мартину в опере "Легенды о Марии" (1934) — и это сближает его с Орфом ("Триумф Афродиты"), Онеггером ("Жанна д'Арк на костре"). Из театральных произведений этих лет самое значительное — опера "Жюльетта" (1938) на сюжет сюрреалистического характера. Действие оперы происходит в некоем вневременном и нереальном мире, в мире снов. Абстрагированность от реальности не лишает оперу Мартину конфликтной основы. Ее герой остро ощущает враждебность всего окружающего, он отчужден от этого мира, он тщетно ищет ответа на философские по своей сути вопросы о том, что такое истина и что такое сам человек. Опера благодаря музыке Мартину приобрела лирико-психологическую окраску, но в ее стиле немало и от импрессионизма, и от новой

---

<sup>20</sup> Словом "шпаличек" в Чехии называют записи старинных обрядов, танцев, песен, которыми пользовались чешские канторы.

лирической оперы XX века (Пуччини, Барток, Равель); при этом из музыки оперы не исчезли и национальные, чешские черты. Это сложное произведение синтезирует различные искания композитора в предвоенные годы. "Жюльетта" осталась любимым сочинением автора. В "Жюльетте" "...Мартину впервые шагнул на уровень оперного искусства XX века, отвечающего высоким литературным требованиям, ставящим серьезные философские и психологические проблемы своего времени"<sup>21</sup>.

В 30-е годы Мартину стал автором множества произведений инструментальных жанров — сольных и ансамблевых, пришедших из XVII—XVIII веков и современных. В этой сфере особенно ясно выражена его связь с неоклассицизмом — направлением, одним из самых типичных для музыки предвоенных лет. Уже один перечень жанров говорит о широте охвата композитором временных пластов: мадригалы, ричеркары, инвенции, канцоны, затем *concerto grosso* (особенно любимый жанр), привлекавший Мартину сдержанностью эмоций, строгой логикой развития, тонкой градацией звучаний, организованностью и дисциплиной в формообразовании. Мартину пишет и "классические" струнные квартеты, однако Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и ударных (тип *concerto grosso*) превосходит своей значительностью и мастерством все другие сочинения 30-х годов. Наконец, произведения для хора, и среди них "Полевая месса", концепционно особенно актуальное сочинение, прямой отклик на трагические события предвоенной поры (месса написана в 1939 году).

Тема войны в "Полевой мессе" раскрыта в обобщенной форме — как вневременная. Это не традиционная литургия, а особый жанр, скорее кантата, чем собственно месса, где соединяются отдельные строфы католической службы, поэтические псалмы (на чешском языке), части реквиема. Мольба о помиловании и думы о жизни и смерти... Музыка то сурова, архаична, приближаясь к гуситским гимнам, то тепла и лирична, как чеш-

---

<sup>21</sup> Полякова Л. Чешская и словацкая опера XX века. Кн. I. М., 1978. С. 371.

ская песня; а между вокальными (сольными и хоровыми) эпизодами — оркестровые фрагменты, тоже разноплановые, от "зримости" шествия с фанфарными интонациями до просветленной хоральной отрешенности. "Полевая месса" Мартину стоит в ряду аналогичных ей сочинений XX века: "Глаголическая месса" Яначека, "Военный реквием" Бриттена, "Месса" Стравинского и многие (теперь уже многие!) другие.

До 1938 года ("до Мюнхена") Мартину не порывал связей с родиной. Ежегодно он проводил лето в Поличке; в Чехии исполнялись его сочинения. Все оборвалось, когда гитлеровцы оккупировали страну. Небезопасно стало и в Париже — после начала "странной войны". С трудом удалось получить визу и билеты на теплоход, отправлявшийся из Лиссабона. В 1941 году, перед войной Германии с СССР, семья Мартину покинула Европу.

Двенадцать лет, проведенных в США, были для Мартину нелегкими, но они стали годами творческой зрелости художника. Их итог внушителен — пять (из шести) симфоний, симфоническая поэма "Памятник Лидице", сольные и ансамблевые концерты (среди них — Третий фортепианный, одно из показательных произведений композитора, а также виолончельный и скрипичный), радиооперы "Чем люди живы" и "Женитьба", множество камерных сочинений — для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и т. п., вокальная музыка, сольная и хоровая. В США Мартину осознал себя симфонистом, когда ему было уже больше 50 лет.

Не сразу сложилась композиторская жизнь на чужбине. Слишком многое было чуждо, в отличие от Парижа, который стал для Мартину второй родиной. Однако композитора в США знали и встречали тепло. Сыграло роль и то, что многие друзья и коллеги, как и Мартину, переселились в годы войны за океан. Композитор общается с Ш. Мюншем и С. Кусевицким — дирижерами, исполнявшими его произведения в разных странах; со своими соотечественниками, также оказавшимися в США. Здесь Мартину заинтересовала педагогика — он не оставлял ее и позже, уже вернувшись в Европу.

В далекой от войны Америке до Мартину дошла весть о трагедии чешской деревни Лидице. В 1943 году появилось одно из самых значительных произведений композитора, связанных с национально-патриотической линией его творчества. Симфоническая поэма "Памятник Лидице" исполнена величавой скорби и возвышенной лирической патетики. Мартину вновь обратился здесь к старинным эпическим песням и хоралам. Широко применяет он средства и приемы народной музыки (трихордные попевки с ассиметричной ритмикой, траурную речитацию на отдельных звуках, неповторяемость постоянно обновляемого тематизма). Программные симфонические поэмы Мартину писал и позже, но уже на иные темы (например, "Фрески Пьеро делла Франческа"<sup>22</sup>, 1955; "Притчи", 1957).

Особенно важным творческим событием была работа над симфониями. Пять из них созданы в США, шестая — уже по возвращении в Европу. Шесть симфоний Мартину — серьезный вклад в развитие этого жанра в западной музыке XX века. Симфония — исконно концепционный жанр, способный давать высокообобщенные образы действительности, — в 40-е годы стала самым убедительным в музыке выражением "военной тематики". Не остался чужд ей и Мартину. Для него слились в некое концепционное единство образы войны, Родины, мира. Героико-трагическая Третья симфония (1944) — высшее воплощение этих образов. Национальный колорит, чешский склад лиризма отличает Четвертую, Пятую и Шестую симфонии. Но ни в одной из них нельзя выделить какую-либо одну, преобладающую сферу. Мартину — лирик-созерцатель, но и художник драматического склада, склонный к остроэкспрессивным реакциям, — выявил себя в симфониях с большой полнотой. Его ориентирами в симфоническом творчестве были Девятая симфония Бетховена, симфонии Брамса. Но в конструкциях, в формообразовании его симфоний отразился и опыт романтической симфониче-

---

<sup>22</sup> Пьеро делла Франческа — художник раннего итальянского Возрождения. С его живописью Мартину познакомился в 1954 году во время путешествия по Италии.

ской поэмы. Шестую симфонию (одночастную) Мартину назвал "Симфонические фантазии" и определял (несколько утрируя сущность того, о чем говорил) как "произведение без формы".

В симфониях композитора слились все его искания прошлых лет. Их мелодизм часто несет в себе черты народной песенности, их ладотональное развитие отличается той свободой, какая присуща музыке многих его современников (но не порывает с тональностью); в красочности гармоний и тембров мы слышим отзвуки импрессионизма, в формообразовании — романтической поэмности. И все это, тем не менее, едино по стилю, потому что Мартину, как крупный, самобытно мыслящий музыкант, впитывал многое, не "теряя себя". И особенно обаятельно звучит у него истинно "чешская интонация" музыкальной речи, даже для того, кто не знаком с музыкой этого народа. К симфониям примыкают и концерты 40 — 50-х годов, образуя как бы "вторую ступень" высокого пьедестала, на который поднялось творчество композитора.

Последние годы (с 1953 по 1959) Мартину прожил в разных городах и странах Европы (вернуться на родину он так и не смог). Как признанный мастер современной музыки, он много работал в жюри конкурсов, в учебных заведениях, не переставая сочинять.

Обращает на себя внимание интерес композитора в эти последние годы к программности. Поэтическое настроение, словесно выраженная основная мысль сочинения, ассоциация с живописным образом — все это связывается у Мартину со стремлением к философскому и аллегорическому выражению сущности мира. И недаром одним из любимых его писателей в это время становится А. де Сент-Экзюпери. Симфонические поэмы "Фрески Пьеро делла Франческа", "Скала" (1957), "Притчи", "Три эстампа" (1958) продолжают по образности, методу художественного выражения, красочности музыки Шестую симфонию. Характерно, что программа "Притч" (в поэме три части) выражена в эпиграфах из Сент-Экзюпери и Ж. Невё (автора пьесы "Жюльетта, или Ключ к снам", по которой была написана в 1938 году

опера "Жюльетта") и каждая из трех притч имеет фило-софско-аллегорический смысл.

К последним симфоническим произведениям при-мыкают вокальные — они часто написаны на народные чешские тексты (например, цикл "Ключи от неба", кантаты с поэтичными названиями "Романс одуванчиков" или "Легенда, возникшая из дыма картофельной бот-вы"). Очевидны личные мотивы, обусловившие появле-ние подобных произведений. А рядом — иные аспекты содержания, библейские и мифологические сюжеты. Таков Мартину в зрелые годы — он многогранен, его интересы широки.

Из опер последних лет самая значительная — "Греческие страсти" на социальный сюжет из времен греко-турецких войн 1919—1922 годов. Это произведение и сегодня живет на сценах оперных театров, в том числе и в Праге.

Наконец, не изменяет Мартину и своему пристра-стию к инструментальным жанрам. В последнее шести-летие таких сочинений немного, но это крупные и со-вершенные произведения, среди которых альтовая и кларнетовая сонаты, "Чешский нонет" (для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и квартета струнных), написанный в год смерти.

Творчество Мартину синтезировало многие слагае-мые музыки его эпохи. Быть может, оно и не проклады-вает каких-либо совершенно новых путей. Но то сочета-ние общеевропейского с народно-национальным, какое было возведено им в определенный принцип, оказалось оригинальным и перспективным. Мартину из тех худож-ников XX века, которые доказали, что понятие "на-циональный" не ушло и не может уйти из творчества. В этом, а также в неиссякаемой вере в человечность и доб-ро — его сила.

### ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Представление о масштабах творческих достижений, характере связей Мартину с музыкой своего времени дает лишь совокупность многих произведений разных

лет. Выбор одного сочинения из множества непросто. Тем не менее одним из значительных созданий зрелых лет, в котором выражен облик Мартину-композитора, можно считать Третий фортепианный концерт.

Понимание концерта как жанра, масштабного по идейному замыслу, драматического или возвышенно-патетического склада, с безусловным подчинением виртуозности серьезному и углубленному строю образов, сближает Мартину с Бетховеном и Брамсом, с Рахманиновым, Равелем и Бартоком. Концерты Мартину и по сей день входят в репертуар исполнителей-инструменталистов, сохраняют свою популярность.

Несомненна автобиографическая основа драматического содержания Третьего концерта. Как у Шопена и Бартока, вынужденных провести многие годы жизни вне родины, так и у Мартину мысли о Чехии, ее образы составляли иногда явную, но чаще скрытую программу многих инструментальных сочинений.

Трехчастный цикл концерта пронизан сквозной музыкальной мыслью-лейтмотивом, из которого вырастает весь тематизм I части. Он появляется и в переломных моментах развития других частей. Психологическая коллизия концерта острее всего выражена во II части, ставшей центром композиции.

I часть — *Allegro* — экспозиция главной "действующей силы": здесь всесторонне развит лейтмотив. *Allegro* лишено контрастных тематических противопоставлений: это, по существу, однотемная сонатная форма без разработки, где все тематические элементы выросли из начальных зерен. Каждая тема *Allegro* дана в становлении — ни одна из них не обретает устойчиво-закрепленного облика. И мелодические, и ритмические, и ладотональные элементы, и фактура постоянно предстают в новых связях. Тематизм I части имеет чисто инструментальную природу и почти лишен жанровой конкретности. При такой тематической обобщенности особенно выделяются эпизодически звучащие обостренно-мелодические попевки индивидуализированного характера.

Вступление определяет динамичный тон всего Allegro. Здесь контуром обозначен и будущий лейтмотив — в начале главной партии он оформляется в попевку *f-ges - f, f - ges - es*:

72  
Allegro

I

II

Cl.

Legni *p*

*p*

*pp*

*p*

2a.

\*

*p*

Виртуозность этого концерта экономна, лаконична, без всякого стремления показать солиста. Поэтому и пассажность постоянно вовлекается в развитие, она становится тематически значимой.

В каждой из партий экспозиции все более выявляются внутренние возможности лейтмотива: тревога и смятение, лирическая мягкость, воодушевленность и подъем, протестующий пафос.

В кратком связующем разделе (оркестровое tutti), заменяющем разработку, интенсивно развивается тематизм вступления и экспозиции. Здесь выражена драматическая сущность ведущей темы Allegro. В таком контексте реприза становится новым этапом — главная партия теперь воспринимается как попытка обрести почти утраченное равновесие. Но стремительное нарастание, захватившее и побочную партию, вновь ведет к вершине: она приходится на заключительную партию. Пассажное движение, как и в других разделах концерта, лишь на время снимает напряжение.

Вся I часть, таким образом, — единая волна, устремленная к конечной кульминации. Нарастание патетики, воодушевления, накопление внутренних сил не находят выхода в Allegro: его конец будто нарочито сжат. Неисчерпанный конфликт с необходимостью требует продолжения. Подобное "драматургическое сцепление" частей цикла часто встречается и в классических, и в романтических инструментальных сочинениях.

В сложном музыкальном содержании II части — Andante — постоянно сосуществуют трагедийность и волевая мужественность, сдержанное спокойствие и просветленность. "Носители" этих образных сторон не разграничены в тематизме II части: обычный в жанре концерта диалог партий здесь приобрел, скорее, характер непрерывного их взаимодействия, взаимодополнения одной из них — другой. Музыкальный образ приобретает многосоставность, иногда двойственность. Но общая направленность развития, тем не менее, ясна: от трагического "сгущения" скорби, через отчаяние (кульминация Andante) к эмоциональному "очищению". Лирический по своей сути образ поднимается до масштабов философского размышления, до общечеловеческого смысла.

Andante тонально разомкнуто (g-moll — F-dur, который является доминантой для B-dur финала концерта). Широко развернутая трехчастная форма Andante предстает беспрестанно "растущей", подвижной; мобиль-

ность и стабильность в ней не уравновешены, динамизм преобладает.

Никнушими интонациями, тональной неопределенностью и неожиданными оборотами вступление ко II части контрастирует Allegro, но одновременно и углубляет смысл только что отзвучавшей музыки. Основная тема дана солисту (ее слегка поддерживают скрипки). Мелодия в стиле первой половины XVIII века заключает в себе баховскую самоуглубленность; высокий покой созерцания, ее этическая глубина вызывает в сознании "дух эпохи барокко":

73

Andante poco moderato

I

Viol.

II

pp

pp



Однако во всей логике развития в ней выражено и новое, "современное": динамизация темы сразу же приводит к мощной кульминации; в одном потоке соединяются (или сменяются) то полнозвучные аккорды ("брамсовские"), то "растворяющиеся" пассажи колористического характера. Уже в экспозиционном изложении музыкальный образ заключает в себе многогранность и внутренний контраст.

Новый подъем с высокой эмоциональной вершиной содержится в среднем разделе, основанном на развитии начальных тем *Andante*. Первая тема в переключках флейты, гобоя, кларнета, скрипок звучит более напряженно; звуковая ткань уплотняется, новые тематические варианты возникают в оркестре и у солиста. В момент кульминации начинается реприза. Она идет новыми путями, отнюдь не возвращаясь к экспозиционному изложению тем.

Драматический центр *Andante* — звучание трансформированного лейтмотива концерта у трубы (и далее у валторны):

74

*Andante poco moderato*

Это момент предельного напряжения сил и вместе с тем "голос отчаяния". Сразу затем следует "преодоление" и, наконец, постепенное просветление, наступающее в коде. Оно и предопределяет содержательную направленность финала.

III часть — *Moderato* — создает увлекательный образ внешнего мира, полный радости жизни. Тема рефрена<sup>23</sup> близка польке:

75

*Allegro (poco)*

I

Ей вторит скерцозная по духу тема первого эпизода. Музыкальное содержание второго эпизода сложнее — он многотемен, динамичен, в него входит и проведение лейтмотива (у tutti и у солиста):

76

*Moderato*

I

Viol.

II

Vlc. Сб.

<sup>23</sup> Финал написан в форме рондо с двумя эпизодами.

Это последнее напоминание о конфликтной сущности образов концерта, последние отзвуки трагедийности. Последующее звучание рефрена утверждает "положительный" образ, воплощенный в танцевальных, народных по духу темах.

В Третьем фортепианном концерте немало черт, типичных для мышления и стиля композитора. Прежде всего это национально-чешская основа художественного замысла и "современность" его воплощения. В тематизме концерта сочетается обобщенно-инструментальное, "неоклассическое" и народно-жанровое, характеристическое, что так присуще стилю Мартину вообще. Существенно также тяготение к непрерывному развитию, размыкающему рамки композиционной конструкции при четкости основных опор для восприятия. Ладовая и мелодическая природа музыки связана с чешским фольклором, однако это сочетается с авторским претворением многообразных тенденций европейской музыки XX века.

Мартину обогатил музыку эпохи многими художественными достижениями. Говоря о музыкальной классике нашего века, его имя называют рядом с именами Шимановского и Яначека, Бартока и Онеггера.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНГРИИ

---

В начале XX века венгерская музыкальная школа выходит в ряд ведущих национальных музыкальных школ Европы. Как и во многих других странах, ее развитие было сопряжено с серьезной ломкой устоявшихся художественных представлений: молодая школа утверждала свои творческие позиции в борьбе с приверженцами уже изживавшего себя романтизма, в упорных поисках новых художественных идеалов. Своеобразие ее развития в XX веке в большой степени определялось спецификой музыкальных традиций, сложной и противоречивой картиной музыкально-художественной жизни, существенную роль играла и общественно-политическая обстановка, которая сложилась в стране к началу XX века.

Большая двуединая Австро-Венгерская монархия уже в конце XIX века испытывала признаки серьезного кризиса, особенно усилившегося в начале XX века в связи с общим экономическим кризисом, разразившимся в Европе в 1902—1903 годах. Зависимость венгерской крупной буржуазии от австрийского и германского капитала, сохранение в стране феодальных пережитков побуждают буржуазную оппозицию выступить против политики правительства. Растет движение за национальную независимость Венгрии, ее полное отделение от Австрийской монархии. Все более массовый характер в начале XX века приобретает и рабочее движение. Оно особенно активизируется под влиянием русской революции 1905—1907 годов. В обстановке борьбы, острых классов-

вых и национальных столкновений развивалось венгерское искусство в первые десятилетия XX века.

Волна национального движения, направленного против господства Габсбургов, захватившая разные слои венгерского общества, вызывает особый интерес к национальному и в венгерском искусстве. Патриотическая тематика, обращение к историческому прошлому Венгрии типичны для творчества венгерских художников этих лет. Проявление национального чувства тесно связывалось с идеей борьбы за свободу Родины, за права человеческой личности. Именно в этом русле развивается творчество поэта Э. Ади, ставшего настоящим властителем дум молодого поколения, прозаика и драматурга Ж. Морица, бытописателя венгерской деревни. Те же черты отличают венгерскую живопись начала XX века. Пристальное внимание к человеку из народа, стремление воплотить его внутренний мир характерны для жанровых композиций А. Феньеша, Л. Меднянского; социальные мотивы раскрыты в работах портретиста и жанриста Й. Рипл-Ронаи и других.

Показательно, что интерес к народному, национальному сочетался с подчеркнутым вниманием к современной проблематике. Причем "современное" в содержании тесно связывалось в творчестве художников этих лет с пытливым интересом ко всему новому в выразительных средствах искусства Востока и Запада. Разрыв с академизмом, поиски новых форм творчества — характерная черта венгерского искусства начала XX века. Особенно ярко она проявляется в предвоенные годы и годы войны — в творчестве писателя и драматурга Б. Балажа, уже упоминавшегося Й. Рипл-Ронаи, живописцев и скульпторов, объединившихся в так называемую "Группу восьми" (среди них — Р. Берень, К. Керншток, Б. Пор и другие). Важным центром художественной жизни становится журнал "Нюгат" ("Запад"). Приобщение к современному европейскому искусству, освоение его новых течений (импрессионизм, символизм, экспрессионизм), поиски путей обновления художественных форм — вот лозунги, провозглашаемые на его страницах. Острые дискуссии по вопросам искусства, эстетики, филосо-

фии — характерная черта культурной жизни Будапешта в первые десятилетия XX века.

В этой обстановке складывается и развивается новая венгерская музыкальная школа. Она заявляет о себе как школа принципиально новаторская, смело, порой демонстративно порывающая с традиционно романтическим искусством. Именно этот радикализм художественных взглядов прежде всего и почувствовали современники; одних он оттолкнул, других привлек, многих озадачил. Главная направленность всей художественной деятельности представителей молодой школы определялась стремлением развивать национальное музыкальное искусство. Однако время вносило серьезные коррективы в само понятие "национальное искусство". Именно здесь лежал "водораздел" между XIX и XX веками.

До самого конца XIX века профессиональная музыка Венгрии опиралась на стиль вербункош, с ним связывалось представление о национальных корнях венгерского искусства. Он разрабатывался у Ф. Листа и Ф. Эркеля, М. Мошоньи и Б. Эгрешши, создавших на его основе венгерскую романтическую оперу, претворивших его в сложных инструментальных, симфонических, камерных и вокальных (сольных, хоровых) формах. Интонации и ритмы вербункоша служили основой для творчества не только венгерских, но и зарубежных музыкантов, когда они обращались к образам Венгрии (достаточно вспомнить "Венгерский дивертисмент" Шуберта, "Венгерские танцы" Брамса, "Ракоци-марш" Берлиоза и многие другие)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Как известно, возникновение этой ветви венгерского фольклора относится ко второй половине XVIII века. Истоки музыки вербункош мало изучены. Исследователи находят в нем влияния различных народных традиций: старинных венгерских песен-танцев (песни гайдуков, песни куруцев — воинов народно-освободительной армии), восточных, мусульманских, а также славянских культур; некоторые типичные обороты вербункоша встречаются в инструментальных наигрышах разных народов, живущих по берегам Дуная. Язык вербункош вобрал и обобщил мелодические, ритмические обороты, бытовавшие по всей стране, — он стал "голосом" Венгрии, ее музыкальным "символом".

Существенные стилистические особенности стиля вербункош определяются и тем, что он с первых же своих шагов был свя-

К концу XIX века музыкальный романтизм в Венгрии, как и в других странах, постепенно идет к упадку. Поблекли идеалы, провозглашаемые романтиками, жизнь выдвигала новые темы, новую проблематику в искусстве. Утратил свою привлекательность и музыкальный язык романтизма: характерные обороты вербункоша превращаются в некий штамп, становятся "расхожим местом". Одновременно в творчестве венгерских музыкантов все сильнее ощущается "оглядка" на Запад, стремление заимствовать его образцы. Национальные элементы все более отступают под натиском немецкого искусства. «Из великой программы романтиков, предусматривающей слияние европейской и венгерской музыки, новое поколение воспринимает только „Европу“ и почти совсем забывает о венгерских истоках», — говорит Б. Сабольчи<sup>2</sup>.

Дальнейшее развитие национальной школы требовало решительного пересмотра исходных творческих позиций, прежде всего самого понятия "народное", "национальное". Было ясно, что музыкальный романтизм, опиравшийся на стиль вербункош, затронул лишь узкую сферу народного, к тому же очень тесно переплетающуюся с полупрофессиональным искусством города. Крестьянское творчество, концентрировавшее в себе наиболее существенные черты духовной жизни народа, воплощавшее особенности национального характера, еще ждало своего "открытия". Без этого венгерская музыка не могла двигаться вперед, не утратив своего лица, не перестав быть национальной школой.

Само существование нетронутой "целины" народно-песенной и народно-инструментальной музыки также явилось характерной особенностью венгерской культуры

---

зан с исполнительской манерой цыганских оркестров и ансамблей, привнесших в эту музыку яркую экспрессию и темперамент. Очень скоро определился круг интонационных формул (в частности, каденционных), ладовая структура (мажоро-минор с использованием венгерского звукоряда с двумя увеличенными секундами), характерные фигурации, ритмы, чередование темпов: "медленно" ("lassi") — "быстро" ("friss").

<sup>2</sup> Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964. С. 83.

и объясняется спецификой исторического развития страны.

Находясь в течение нескольких столетий под властью Габсбургской монархии, Венгрия подвергалась сильным немецким и австрийским влияниям. Процесс "онемечивания" особенно затронул высшие слои общества: приобщенность к немецкой культуре стала своеобразным мериллом образованности. В противовес этому народное крестьянское искусство, связывавшееся в сознании имущих классов с представлением о социальных низах, рассматривалось как проявление духовной и культурной неразвитости.

Разобщенность городской и крестьянской культуры сохранилась в Венгрии до начала XX века. Существенную роль в этом играла и специфика бытования народной песни в крестьянской среде, своеобразное "расслоение", свойственное самой народной песенной традиции: различные социальные группы пели разные песни, отвечающие их общественному положению, профессии, возрасту, полу. Важную роль играл материальный достаток крестьянина: люди зажиточные и своими песнями отличались от тех, кто был беднее. Неудивительно, что переехавший в город "выбившийся в люди" деревенский житель стремился порвать не только со своими старыми привычками, но и забыть "простонародные" песни.

Резкие различия существовали и между художественной жизнью столицы и провинциальных городов. В начале XX века музыкальные круги Будапешта ориентировались преимущественно на немецкую позднеромантическую музыку. В провинции же разрабатывали формы бытовой популярной музыки, опирающейся на стиль вербункош. Так возникло и укреплялось опасное противопоставление: венгерская национальная музыка — с одной стороны, европейская культура — с другой. На рубеже веков это противопоставление становилось серьезным тормозом для развития национальной музыкальной школы.

Преодолеть эти противоречия и предстояло новой венгерской школе. Путь к обновлению лежал через

сближение искусства национально-венгерского и европейского, профессионального и народного, современного и древнейшего.

К решению этих задач постепенно подходят представители того поколения музыкантов, которое начинает свою деятельность в первые десятилетия XX века, — А. Радо, Э. Лендваи, Е. Задор и другие. Уже в конце XIX века они обращаются к изучению песен мадьярской деревни. Чрезвычайно ценным было начинание Б. Викара, впервые использовавшего фонограф. Но подлинными первооткрывателями венгерского фольклора — так же как и фольклора соседних с Венгрией народов — стали *Бела Барток* (1881—1945) и *Золтан Кодай* (1882—1967). Оба композитора посвятили собиранию и изучению народной песни многие годы жизни. Результаты сделанного ими трудно переоценить. По существу, они обнаружили совершенно неизвестную музыкантам — и тем более непрофессионалам — художественную культуру, уходящую корнями в самую глубокую старину. Эта культура принадлежала далеким предкам мадьяр — древнему азиатскому народу (гуннам, аварам), некогда, в первые века нашей эры пришедшему с Востока и обосновавшемуся на берегах Дуная. "Азия" жила в самом центре Европы, сохранив всю свою архаичность и характерность. Барток и Кодай обнаружили и другой интонационный пласт фольклора, принадлежащий народам угрофинской группы — венграм, кочевые племена которых позже, уже в IX веке, появились в этих землях, осели на них и ассимилировались с древним населением страны.

Самые древние песни — тюркского происхождения. Им свойственна пентатонная ладовая основа (характерно опевание малотерцовых и большесекундовых оборотов), нисходящее движение мелодии с повторением основной мелодической фразы квинтой ниже. Типична и ритмическая организация песен: это может быть свободно-декламационный напев, подчиненный ритму слов (так называемое *parlando* — *rubato*), иногда — обогащенный орнаментикой импровизационного склада; либо песни танцевальные (*tempo giusto*) с четким ритмом, где струк-

тура стиха подчиняется особенностям музыкального движения.

Другая группа — более поздние песни. И в них сохраняется пентатоника как господствующий принцип ладовой организации, но бесполутоновый звукоряд сплошь и рядом заполняется "случайными" полутоновыми оборотами — ладоинтонационная структура этих песен приближается к мажоро-минору. Для быстрых, танцевального склада песен характерны синкопы, пунктирные ритмы, а также сложные ритмы, свойственные песням типа *parlando—rubato*, что связано с использованием характерной для них изошпренно-тонкой орнаментики.

Самая многочисленная — третья группа песен, исторически наиболее поздних, в той или другой степени вобравших в себя влияние венгерской и европейской профессиональной музыки.

И для Бартока, и для Кодая работа в области фольклора стала фактором, определившим все их художественное развитие. Старинная народная традиция явилась творческой базой для реализации самых смелых исканий в области музыкального языка; глубокие и вечные этические принципы, воплощенные в народном искусстве, определили содержательную сущность творчества того и другого музыканта, были опорой в их поисках позитивного жизненного начала. "Их искусство — больше чем искусство в народном духе: оно является индивидуальным выражением их родства с глубинами народной души", — говорит Б. Сабольчи<sup>3</sup>.

Конечно, творчество обоих композиторов глубоко индивидуально. Художественный мир Бартока отличается большей остротой, экспрессивностью, композитор охватывает яркие контрасты жизни, его музыка раскрывает ее конфликты, проникнута напряженным драматизмом. Кодай скорее лирик (нередко это героическая лирика) и эпик, ему близка также сфера жанрово-бытового, даже комического. Барток радикальнее решает вопросы обновления музыкального языка; Кодай более

---

<sup>3</sup> Сабольчи Б. История венгерской музыки. С. 89.

сдержан в использовании современных средств. Но их исходные творческие посылки были общими. Это определило и художественные результаты. Оба музыканта обновили национальный венгерский мелос, выявили в нем характерные для венгерской речи особенности интонирования и акцентуации; решительно реформировали ладогармоническую сферу, используя ладовые закономерности народной песни; с исключительной свободой трактовали выразительные возможности метроритма, раскрыли новые приемы инструментовки, сказали смелое слово в области формообразования.

Потребовалось время и огромная, упорная работа обоих музыкантов, чтобы стала очевидной верность избранного ими пути, чтобы до конца выявилось исключительное значение всей их художественной деятельности для развития венгерской и — одновременно — европейской музыкальной культуры.

Многочисленные концертные турне Бартока-пианиста явились одной из форм пропаганды венгерской музыки за рубежом. Широкий международный характер приобрела и деятельность Бартока-фольклориста. Он участвовал в фольклорных конференциях стран Европы и Северной Америки, причем выступал не только как ученый, но и как общественный деятель, утверждавший идеи близости различных национальных культур. На Международной конференции деятелей литературы и искусства Барток отстаивал высокую роль духовной культуры в обществе, что было особенно актуально в обстановке дегуманизации искусства, происходившей в странах фашистского режима.

Широкая общественная деятельность Кодая была подчинена прежде всего задачам музыкального просвещения в стране. Это, в свою очередь, неразрывно связано с его многолетней педагогической работой. Целое поколение музыкантов училось и воспитывалось в его классе композиции. Влияние Кодая на учеников было огромным. Они становились его единомышленниками, горячими помощниками в деле музыкального просвещения народа. Начав эту работу в 30-е годы, Кодай продолжал ее в 40-е, особенно же интенсивно развернул

свою деятельность после окончания второй мировой войны и освобождения Венгрии. Кодай исходил из убеждения, что для непрофессионала путь к музыкальному искусству лежит через практику живого музицирования. Наиболее доступной формой такого музицирования является ансамблевое и хоровое пение. Музыкальное просветительство означало для Кодая прежде всего развитие в стране хорового дела. Он участвовал в организации хоровых коллективов, писал для них музыку, помогал в практической работе. Особенно ратовал Кодай за расширение сети школьных хоров, считая, что музыкальное развитие должно начинаться в детстве. Разработанная им теория общего музыкального обучения во главу угла ставила развитие слуха. Важное значение поэтому он придавал урокам сольфеджио, которые должны были постепенно вести ученика к высшей ступени развития — выработке внутреннего слуха<sup>4</sup>. Неутомимая работа Кодая и его сподвижников дала свои результаты, определив интенсивный рост музыкальной грамотности и общей музыкальной культуры в стране. Развитие любительского дела послужило прочной основой и для дальнейшего прогресса профессиональной музыкальной культуры.

Новая венгерская композиторская школа заявила о себе уже в конце 20-х и в 30-е годы, но особенно интересно и ярко раскрылась после освобождения Венгрии от фашизма в 1945 году. Это было время глубоких перемен во всех сферах музыкально-художественной жизни: реорганизируются, а в значительной степени создаются заново концертные организации, реформируется музыкальное образование, складывается и расширяется музыкально-издательское дело и т. д. В послевоенные годы продолжается и приобретает поистине массовый характер просветительское движение, связанное с развитием

---

<sup>4</sup> Метод работы над слухом, который предложил Кодай, получил название относительной сольмизации. Суть его состоит в том, что осваивая лады (начиная с пентатоники), учащиеся пользуются названиями ступеней до мажора (или ля минора). Это дает возможность сосредоточить все внимание на выработке точной интонации, освоении структуры того или другого лада. Постепенно эта система занятий подводит к свободному чтению музыкальных текстов, к слышанию осмысленному воспроизведению музыки.

хорового пения. Возглавляемое Кодаем, оно вовлекает в свои ряды многочисленных его учеников и последовательей.

Одна из характерных творческих тенденций первых послевоенных лет — создание музыки доступной и простой, завоевание широкой слушательской аудитории. Появляется большое число произведений типа дивертисментов, серенад; одновременно развивается жанр хоровой оратории и массовой политической песни.

Уже в конце 50-х, особенно же в 60-е годы картина творчества существенно меняется. Расширяется круг художественных интересов венгерских музыкантов, на первый план выдвигаются жанры оркестровой, концертной, камерно-инструментальной, а позже — и оперной музыки. Именно в эти годы впервые начинается процесс освоения всего творческого наследия Бартока, а не только той его части, которая связана с обработкой народных мелодий.

60-е годы — это время серьезных поисков дальнейшего пути развития национальной школы: они потребовали осмысления не только собственных традиций, но и освоения западных течений, которые сложились в предвоенные и военные годы и были практически закрыты для музыкантов, живших в условиях фашистского режима. Венгерские композиторы приобщаются к творческому методу Шёнберга, Веберна, Берга, Стравинского, Онеггера, Хиндемита и других крупнейших композиторов XX века. Одновременно они стремятся разобраться в явлениях послевоенного западного авангарда, творчески "опробовать" открывшиеся им совершенно новые возможности искусства звуков.

Все это определило облик венгерской музыки 60—70-х годов. Для нее характерно исключительное разнообразие, часто — разноречивость творческих исканий, художественных интересов, стилевых черт, жанровых пристрастий.

Среди композиторов старшего послевоенного поколения выдвигается плеяда ярко самобытных художников. Среди них — П. Кадоша, Ф. Сабо, Д. Ранки, Э. Сервански, Ф. Фаркаш и другие. Творческие интересы этих

музыкантов очень различны — как и их художественные индивидуальности. *П. Кадоша* (1903—1983) интенсивно разрабатывал жанры симфонической, камерно-инструментальной, фортепианной музыки (сам прекрасный пианист, он отдавал этой области много творческих сил). Тонкий интеллектуализм — одна из характерных черт его творческой личности. *Э. Сервански* (1911—1977) — лирик и мелодист. Вместе с тем в его творчестве нашли преломление некоторые тенденции послевоенного авангарда (например, техника пуантилизма, идущая от Веберна). Он автор как инструментальных, так и крупных вокальных сочинений (например, оратории "Темный рай" — о трагедии Освенцима). Долгие годы проживший в Риме, *Ф. Фаркаш* (р. 1905) развивался под сильным воздействием *О. Респиги*. Итальянская культура оказала сильное влияние на его художественную манеру, определив светлый по преимуществу строй его музыки, сформировала своеобразное чувство пластичности форм. Фаркаш разрабатывал почти все известные жанры (опера, балет, оратория, симфоническая, концертная музыка и т. д.), используя при этом принципы додекафонии, а позже — и сериальную технику. Впрочем, он допускал достаточно свободное толкование того и другого.

Стремление синтезировать достижения национальной венгерской школы (в первую очередь Бартока) с новейшими явлениями послевоенного авангарда особенно характерна для композиторов следующего поколения — тех, кто начал свой творческий путь уже в послевоенные годы. И здесь характернейшая черта — разнообразие принципов, подходов, стилей, техник. Ученик *З. Кодая*, *П. Ярдани* (1920—1966) заявил о себе прежде всего как автор хоровых произведений, в том числе и для детей. Он много занимался исследованиями в области фольклора, что нашло отражение в языке его произведений. Близок бартоковской традиции *К. Лендваи* (р. 1928) — особенно в своих симфонических произведениях (например, в "Четырех призывах для оркестра", 1966). В его музыке нашли своеобразное преломление и иные, например неоклассицистские тенденции. Компо-

зитор завоевал популярность и как автор хоровых произведений, а также массовых песен.

К остродраматическим концепциям тяготеет *Ш. Соколаи* (р. 1931) — автор оркестровых и камерных сочинений, крупных ораториальных (например, оратории "Мать огня" на стихи Э. Ади) и оперных ("Кровавая свадьба" на стихи Г. Лорки, 1964). Яркая эмоциональность, огромная страстность тона проявляется в экспрессивном мелодизме, энергии ритмов, глубоких контрастах. Композитор стремится не столько к новациям в области музыкальной стилистики, сколько к драматургической цельности, к динамизму музыкально-образного развития.

Как яркий музыкальный драматург заявил о себе и *Э. Петрович* (р. 1936). Этот дар проявился в его инструментальном и оперном творчестве (очень ярко — в одноактной опере "C'est la guette").

*Ж. Дурко* (р. 1934) особенно тесно соприкасался с искусством авангарда: два года после окончания учебы он провел в Риме. Это во многом определило его творчество, в котором широко используются приемы новейшей композиторской техники, например алеаторики ("Эпизоды на тему ВАСН", 1963; Скрипичный концерт "Организмы", 1964 и другие). Дурко обращается, вместе с тем, и к национальным музыкальным истокам, стремясь сочетать их с современной техникой письма (Венгерская рапсодия для двух кларнетов и оркестра, 1964).

Подобное же стремление к синтезу национального материала с приемами новейшей композиторской техники — у *А. Бодаи* (р. 1939). Додекафонию, сериальность он пытается совместить с конструированием мелодий, отражающих интонационную и ритмическую стихию венгерского фольклора. Поиски мелодизма нового типа — характерная черта его творчества. Она проявляется в камерно-инструментальной музыке, фортепианных сочинениях, концерте для виолончели с оркестром и других.

Многообразии творческих стилей — свидетельство интенсивного развития школы, поисков новых, непро-

торенных путей. Но и то, что уже достигнуто, закрепило и упрочило место венгерской музыки в современной мировой музыкальной культуре.

## **БЕЛА БАРТОК**

**1881—1945**

С именем Бартока связана одна из ярких глав в истории европейской музыки XX века. Гениальный композитор, блестящий пианист-исполнитель, крупнейший ученый-фольклорист, он своей разносторонней художественной деятельностью составил целую эпоху в истории не только венгерской, но мировой музыкальной культуры. Преклоняясь перед духовным богатством, оставленным искусством прошедших эпох, он выступает как один из самых смелых, радикальных новаторов XX века. Творчество Бартока — напряженные поиски новой выразительности, способной вместить взорвавшийся острейшими конфликтами мир современного человека. Решение коренных проблем обновления музыкального языка определялось истоками его творчества, главные из которых — народная музыка и новейшие достижения современного ему профессионального искусства. Барток искал их синтез, он видел возможность выявить в развитии основ народного музыкального мышления черты, присущие современному строю звучаний, особенно в области лада, ритма, — черты, смело выводящие за пределы классического мажоро-минора.

Работа по собиранию и изучению народной музыки оказала решающее влияние на формирование не только художественного облика, но и образа мыслей композитора, его общественных и творческих позиций. Связь с крестьянством явилась для него источником критического отношения к современному общественному укладу; в тяжелые времена она поддерживала его веру в человека и человечность.

Интенсивная творческая деятельность Бартока охватывает первые четыре десятилетия XX века. Путь, пройденный им, менее всего можно назвать легким или про-

стым. На протяжении почти всей своей творческой жизни композитор находился в состоянии конфликта с официальными музыкальными кругами Венгрии. Его зрелые произведения в лучшем случае замалчивались, чаще же подвергались злобным нападкам консервативной печати, выражавшей мнение respectable буржуазной публики, которой чужд был не только язык Бартока — необычный, сильный, — но и внутренний пафос его музыки — бунтарство, поиски новых жизненных идеалов.

У Бартока были и единомышленники. Его поддерживали лучшие представители венгерской интеллигенции, к нему тянулась талантливая молодежь. Композитор покорял разносторонней образованностью, широтой кругозора, нравственной силой и духовной красотой, бесконечной преданностью делу, которому он служил.

Композитор оставил огромное художественное наследие. Оркестровая музыка, скрипичные и фортепианные концерты, инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, музыкально-театральные произведения (опера и два балета), вокальная (сольная и хоровая) музыка — вот сферы его творчества. Большая группа произведений связана с жанрами народного искусства (многочисленные обработки народных песен — вокальные и инструментальные, "Танцевальная сюита" для оркестра, рапсодии для скрипки с оркестром и другие).

Музыка Бартока исключительно многогранна по своему образному строю. Здесь и углубленный психологизм, и жанровые зарисовки, философская символика и картины крестьянской жизни.

Его лирические образы то наполняются яркой, открытой эмоциональностью, приобретающей остроэкс-прессивный характер, то предстают в виде сдержанного интеллектуального высказывания; они могут быть окрашены в аскетические тона или приобретают характер гротеска. Этим разнообразным проявлениям индивидуального сознания человека противостоят образы, воплощающие объективное начало — природу, коллективное народное мироощущение как вечные, непреходящие основы бытия.

Творчество Бартока охватывает четыре десятилетия. В первых произведениях он предстает как продолжатель национальных романтических традиций. Очень рано, однако, начинаются поиски иных путей, все более четко выявляется антиромантическая направленность его творчества. В произведениях 1910-х годов Барток отдает дань художественным направлениям, утвердившимся в европейском искусстве этого времени, — символизму, экспрессионизму. Вместе с тем обращение к фольклору (вторая половина 1910-х годов) становится решающим фактором его дальнейшего художественного роста. Опираясь на особенности народного музыкального мышления, запечатленного прежде всего в древнейших пластах крестьянского фольклора, композитор воссоздает образный мир, исполненный стихийной мощи и первозданной жизненной силы. Этот мир — как позитивное жизненное начало — нередко противопоставляется им современному человеку с его индивидуализмом, одиночеством, страхом. Музыкальные образы, основанные на народной архаике, могли воплощать и иные силы — разрушительные, грозные, безликие.

Напомним, что сходные тенденции заявляют о себе и в творчестве ряда других музыкантов XX века (Стравинского, Прокофьева). Своеобразие Бартока — в устойчивости этой тенденции, по существу определившей всю творческую деятельность музыканта. Образная сфера, связанная с разработкой фольклорных элементов, становилась все более разнохарактерной, многоликой. Расширялся и круг национальных культур, к которым обращался композитор (наряду с венгерской — румынская, болгарская, словацкая, турецкая, арабская и другие). Народное в самых разных его проявлениях вовлекалось в широкий контекст его художественных концепций. При этом неизменным оставалось главное: композитор рассматривал фольклор как важнейшую сферу духовной деятельности народа, утверждавшего в своем искусстве высокие ценностные представления о жизни, о мире.

Музыкальный стиль Бартока отличается редкой свежестью и новизной. Своеобразие древних народных

ладов освободило его мышление от всесильной власти мажоро-минора. Опираясь на модальные лады, Барток разрабатывает новые, сложные приемы звуковысотной организации, в которых то приближается к принципам атонализма (опора на интервальные структуры как на основу музыкальной организации), то дает расширенное толкование тональности, включая в нее все звуки двенадцатиступенного звукоряда; он обращается и к принципам политональности, широко использует средства линейной полифонии.

Фольклор подсказал и новую, чрезвычайно активную трактовку метроритма, приобретающего у Бартока значение одного из главных выразительных средств. Использование нерегулярной метрики (частая смена размеров), несимметричного ритма, постоянно смещающихся акцентов, разнообразных приемов ритмического варьирования и длительных ритмических остинато — все это производит захватывающее, ошеломляющее впечатление, служит воплощению новой динамики жизни, ее неизбыточной энергии, неистового напора.

Новая роль ритмики выразительно согласуется с тембровой характерностью — особым интересом музыканта к ударным инструментам с их "натуральными" звучаниями, с выявлением качества ударности и у других инструментов — фортепиано, арфы, даже у струнных смычковых.

Вообще важная стилистическая черта музыки Бартока связана с тягой к необычной колористичности. Нередко чисто фонические элементы выступают у него на первый план, становятся ведущим качеством музыкальной образности.

Особой приметой стиля Бартока является и выразительный, рельефный тематизм. Однако само толкование этого понятия у него не традиционно, ново. Композитор использует то предельно сжатый тематизм (отдельные мотивы, даже интервалы), то комплекс различных тематических образований, то развернутые мелодические построения и т. д.

Творческое развитие Бартока отличалось органичностью и последовательностью. Каждый новый этап естественно вырастал из предпосылок, сформировавшихся в предыдущем. Этот путь вел его от первых поисков новой образности и первых ярких достижений (1910-е годы) к все более смелым и дерзким новациям (1920-е годы), результаты которых сказались в серии блистательных сочинений 30-х годов, отмеченных постепенным прояснением стиля, наконец, к постижению новой ясности и простоты при сохранении важнейших завоеваний эпохи бурных исканий — в творчестве 40-х годов.

Барток не считал себя причастным к политике. Вместе с тем политический климат, в котором он жил, оказывал самое прямое влияние на его искусство. Творчество композитора проникнуто острейшим драматизмом, неистовой динамикой, отразившими непримиримые коллизии современной жизни, напряженные поиски жизненных ценностей. Тревога за судьбу европейской культуры определяла и музыкально-общественную деятельность Бартока, последовательно отстаивавшего идеалы добра, человечности. В 1955 году Всемирный Совет Мира присвоил композитору Международную премию мира — и это было признанием огромного общественного значения всей его художественной деятельности. Бартока в это время уже не было в живых.

### **ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ**

**Детство. Годы учения. Начало творчества.** Композитор родился 25 марта 1881 года в небольшом трансильванском городке Надьсентмиклош. Ранняя смерть отца возложила заботы о воспитании двух детей на плечи матери. Старшему, Беле Бартоку, было тогда 7 лет. Работая школьной учительницей, мать композитора вместе с детьми несколько раз переезжала из одного провинциального города в другой в поисках приличного жалования. Музыкальное образование Бартока было поначалу малосистематичным.

Первый крупный город, в котором поселяется семья, — Пожонь<sup>5</sup>. Здесь музыкальные занятия Бартока приняли наконец систематический характер. Он берет уроки игры на фортепиано у Ласко Эркеля — сына крупнейшего венгерского композитора Ференца Эркеля, а после его смерти — у Йозефа Хиртли, который обучал его также основам гармонии.

В 1899 году Барток переезжает в Будапешт, где поступает в Академию музыки. Начинается новый этап в жизни музыканта. Его учителем по фортепиано стал профессор Иштван Томан, Барток нашел в нем не только талантливого педагога, но и чуткого наставника, заменившего ему отца. Иначе сложились отношения с профессором композиции Яношем Кесслером. Этот человек ориентировался прежде всего на немецкую и австрийскую романтическую музыку. К работам своего юного ученика он относился с большой настороженностью. По мере того как расширялся художественный кругозор, рос талант молодого музыканта, разлад между учителем и учеником все усиливался. Неудивительно поэтому, что первые успехи Бартока были связаны с фортепианным исполнительством. Композиторский дар его раскрылся лишь к моменту окончания Академии.

Будапешт принес много новых художественных впечатлений. Одно из самых сильных — оперы Вагнера. Увлечение это было бурным, но недолгим. В 1902 году вспыхивает еще одна "музыкальная страсть" — Р. Штраус: его смелые гармонии, небывалые оркестровые краски ошеломили Бартока. Лишь к концу десятилетия он освободился от этих чар.

Более длительным был возникший тогда же интерес к творчеству Листа. Впрочем, по словам самого Бартока, он еще не понимал в те годы всего значения Листа для музыкального искусства — это понимание пришло к нему много позднее.

В первые годы жизни в Будапеште состоялось знаменательное знакомство Бартока с З. Кодаем. Очень скоро оно перешло в дружбу, которую оба музыканта

---

<sup>5</sup> Теперь это город Братислава в Чехии.

пронесли через всю жизнь. Молодых людей сближала горячая преданность интересам национального искусства, стремление развивать венгерскую музыкальную культуру.

Среди ранних произведений Бартока — симфония "Кошут", написанная в 1904 году, в год окончания Академии. Патриотические чувства определили ее содержание. Это программное произведение состоит из десяти частей, каждая из которых рисует различные эпизоды героической борьбы венгерского народа за независимость под водительством Кошута в 1848—1849 годах. Барток следует здесь традициям Листа — это обнаруживается и в обращении к жанру программной симфонической музыки, и в ее картинности, и в интонационном строе произведения, опирающегося на стиль вербункош. Патриотический смысл симфонии подчеркнут включением в нее мелодии австрийского гимна, который характеризует врагов и подан в нарочито-гротескном виде.

Первое исполнение произведения прошло с огромным успехом. Симфония вызвала такой горячий отклик в венгерском обществе, словно речь шла не о создании нового музыкального сочинения, а о смелом политическом акте молодого художника.

Одновременно с симфонией и вслед за ней Барток создает еще ряд произведений — Фортепианный квинтет, Скерцо для фортепиано с оркестром, Рапсодию для фортепиано с оркестром. Первая оркестровая сюита завершает этот романтический период в творчестве Бартока.

**Поиски пути. Начало работы с фольклором.** Вслед за взлетом наступает творческий спад. Начатая работа над Второй оркестровой сюитой прерывается. В течение двух лет (с 1905 по 1907) Барток ничего не сочиняет.

Эта творческая пауза была для композитора временем серьезной внутренней перестройки. Он много читает и размышляет над прочитанным, стремясь уяснить свое отношение к обществу, искусству. На короткое время композитор увлекается философией Ницше — она отвечала остро переживаемому им чувству одиночества. Однако крайний индивидуализм этой философии был в

конечном счете чужд музыканту, и постепенно он отходит от ницшеанских идей. Все сильнее в сознании Бартока утверждается идеал активного, деятельного человека, смысл жизни которого — в неустанном труде и самосовершенствовании. Серьезные изменения претерпевают национальные идеалы Бартока — они приобретают теперь социальную окраску: все отчетливее определяются его симпатии к трудовому народу, прежде всего к крестьянству, и его враждебность к реакционной знати, все яснее заявляет о себе интернационализм его взглядов.

Решающую роль в формировании новых представлений сыграло обращение Бартока к народной песне. Первые случайные записи он сделал еще в 1904 году. Летом 1906 Барток отправляется в свою первую фольклорную поездку. Ее результаты были ошеломляющими. Композитор привез огромное количество народных напевов, не имевших ничего общего с теми образцами, которые бытовали в городской среде под видом народных. В декабре 1906 года появляется первый сборник обработок народных песен для голоса и фортепиано, сделанных совместно Бартоком и Кодаем.

С этого времени летние месяцы композитор, как правило, проводит в фольклорных экспедициях. Он исходил сотни километров, часто в очень тяжелых условиях, требовавших большой физической выдержки. Но никакая усталость не могла омрачить радости, которую приносила эта работа. Позже (в 1928 году) в одном из писем Барток скажет, что дни, которые он провел в деревнях среди крестьян, были самыми счастливыми в его жизни.

Уже первые шаги в изучении мадьярской народной песни формируют новое отношение Бартока к национальному фольклору. Он решительно отвергает городскую песенную и инструментальную музыку, стиль вербункош, которые рассматривает как "более или менее тривиальные художественные песни в народном духе". Этой сравнительно новой традиции композитор противопоставляет старинную крестьянскую песню. Она становится для Бартока источником непреходящей художе-

ственной красоты, служит стимулом для поисков новой выразительности в собственном творчестве.

Коренное обновление образной сферы музыки, всех элементов музыкального языка становится для Бартока остро назревшей творческой задачей. Он ясно осознает невозможность дальнейшего развития искусства в рамках романтизма. Показательно, что именно в то время, когда Барток обращается к народной теме, он погружается в изучение современной музыки. Особенно горячо он увлекается творчеством Дебюсси, которое становится для него знаменем борьбы против вагнерианства, против перепевов позднеромантического искусства. Не импрессионизм как направление захватывает Бартока, а смелые завоевания Дебюсси в области языка, прежде всего гармонии, оркестровки. Композитор с интересом обнаруживает в музыкальном языке французского мастера черты, родственные фольклору ряда восточноевропейских народов, в частности венгерскому, а также славянскому.

**Новая образность. Поиски нового стиля.** В 1907 году Барток вновь возвращается к прерванному творчеству. В течение ближайших пяти лет он создает целую серию циклов фортепианных миниатюр ("Багатели", "Детям", "Три бурлеска", "Два румынских танца" и другие), завершает Вторую оркестровую сюиту, пишет "Две картины", "Два портрета" для оркестра, Первый скрипичный концерт, Первый струнный квартет. В 1911 году появляется опера "Замок герцога Синяя Борода".

Одновременно начинается педагогическая деятельность Бартока; он занимает в Академии пост профессора по классу фортепиано.

Главная тенденция в творчестве Бартока этого периода — антиромантическая. Композитор стремится уйти от субъективности высказывания, его влечет к более объективной и обобщающей образности. Большую роль в творчестве этих лет играют импульсы, идущие от народной музыки. Они особенно ясно проявились в фортепианных пьесах (например, в "Румынских танцах", циклах "Детям"), а также в оркестровых произведениях (финал Второй сюиты). Композитор то использует фольклорные темы, подвергая их бережной обработке,

то свободно разрабатывает отдельные элементы народного языка (ладовую структуру, мелодию, ритм). Великолепным примером тому служит знаменитое *Allegro barbaro* — пьеса, с удивительной яркостью воплотившая неукротимую, первозданную мощь стихийного народного начала.

В творчество Бартока проникает и еще одна образная сфера — саркастически острые, а иногда гротескные зарисовки, отличающиеся "колючими" ритмами, нарочито деформированными мелодическими линиями, комплексами диссонирующих созвучий (например, вторая часть оркестрового цикла "Портреты").

**Музыкально-театральные сочинения.** Вокруг музыки Бартока разгораются бурные дебаты. Консервативная критика принимает ее "в штывы". Среди противников композитора оказываются почти все влиятельные музыканты Венгрии. Дирекция Будапештского оперного театра отвергает его оперу "Замок герцога Синяя Борода". Исполнение новых произведений встречает противодействие концертных организаций. Все это побуждает Бартока и Кодая взяться за организацию нового венгерского музыкального общества, цель которого — пропаганда современной, а также малоизвестной старинной музыки. Ценой огромных усилий удалось организовать лишь несколько камерных концертов. Весной 1912 года общество распалось из-за недостатка средств. Это был тяжелый удар. Решительно отстраняясь теперь от всяких контактов с официальными музыкальными кругами, Барток почти все свои силы отдает собиранию и изучению народной музыки — не только венгерской, но также словацкой, болгарской и особенно румынской. Он стремится установить взаимные влияния, существующие между разными народными культурами и оказывающие прямое воздействие на формирование каждой из них. В 1913 году Барток предпринимает путешествие в Алжир, где записывает древние арабские напевы, исследуя связи между венгерской музыкой и музыкальным искусством Востока. Он замышляет также поездку в Россию для изучения музыки родственных мадьярам народностей Поволжья — чувашей, марийцев. Начавшаяся первая

мировая война сорвала его планы<sup>6</sup>. Перед войной выходит в свет труд Бартока, обобщающий его широкие научные исследования о румынском фольклоре. Он навлек на автора злобные выпады директора Академии Е. Хубай, который обвинял композитора в измене венгерским национальным идеалам. Вслед за Хубай на Бартока обрушиваются и румынские шовинисты, восставая против проводимой им мысли о влиянии венгерских народных песен на румынские. Так под перекрестным огнем работал Барток, утверждая идеи единства художественных культур, идеи подлинного интернационализма.

В 1913 году композитор получил заказ от Будапештского оперного театра на сочинение одноактного балета. Не без колебаний принял он это предложение. В 1914 году начинается работа над балетом "Деревянный принц" (либретто Б. Балажа<sup>7</sup>).

В основе нового произведения — типичный для многих народных сказок сюжет: в нем повествуется о любви принца и принцессы и о жизненных испытаниях, которые они должны преодолеть на пути к счастью. Однако здесь есть еще один очень важный и вовсе не характерный для народного творчества сюжетный мотив: чтобы покорить сердце принцессы, принц выстругивает деревянную куклу и наряжает ее в собственные одежды. Похожая на своего создателя, кукла оживает, и красавица, увлеченная ею, отталкивает принца. Лишь вмешательство феи Природы восстанавливает справедливость: у деревянной игрушки кончается завод, и принцесса замечает подмену. Деревянная кукла становится символом пустого, бездушного начала, подменяющего подлинную человечность и стоящего на пути людей к счастью.

Своеобразно представлен в балете мир Природы. Это и поэтический фон, на котором разворачивается

---

<sup>6</sup> Чтобы глубже узнать культуру разных народов, Барток изучал их языки. Кроме родного и европейских (английского, немецкого, французского) он знал румынский, болгарский, арабский, турецкий. Готовясь к путешествию в Россию, занимался русским языком.

<sup>7</sup> Не исключено, что желание попробовать себя в жанре балет было вызвано знакомством с балетами Стравинского "Жар-птица" "Петрушка", которые композитор "открыл" для себя в 1913 году.

действие, и живое, одухотворенное начало, страдающее герою; она раскрывается здесь и как странно-причудливая стихия, словно бы издевающаяся над принцем, дразнящая его и сливающаяся в этом своем обличье со сферой гротеска, зла. В конечном же счете Природа — это тот огромный мир, в котором живут герои, который испытывает их чувства. И человеческое начало торжествует над бесчеловечностью, одухотворенность — над бездушием. Так образы сказки приобретают обобщающее и современное звучание. Партитура произведения представляет собой тщательно разработанное, изумительное по своей тонкой и своеобразной красочности симфоническое полотно, где характерность отдельных портретных зарисовок сочетается с единством общего развития. Сам композитор называл музыку "Деревянного принца" симфонической поэмой, которую танцуют.

За сочинением балета застала композитора первая мировая война. Разразившаяся в мире катастрофа глубоко потрясла музыканта. В эти трудные годы Барток еще больше укрепляется в непреходящей ценности идей дружбы, единения народов. Он тесно сходитя с представителями прогрессивной художественной интеллигенции — Ж. Морицем, Э. Ади, открыто выступавшими против войны. Барток сближается также с талантливой творческой молодежью, которая объединилась вокруг студенческого кружка "Галилей". Членов этой группы связывали ненависть к войне, неприятие буржуазной идеологии и официального искусства. Здесь горячо поддерживали новейшие течения в современной европейской литературе и живописи, увлекались современной музыкой. Эта художественная молодежь подняла на щит и Бартока. Новые контакты, живой интерес к его работе были сильным стимулом для творчества — в годы войны оно заметно оживает. Барток сочиняет Сонатину, Румынские танцы, Румынские колядки для фортепиано, заканчивает работу над балетом "Деревянный принц" (1916), пишет фортепианную сюиту, два цикла романсов на стихи Б. Балажа и Э. Ади, Второй струнный квартет и ряд других сочинений.

В 1917 году состоялась премьера балета "Деревянный принц". Спектакль прошел с огромным успехом. Оркестром руководил талантливый дирижер, итальянец Э. Танго, который становится с этого времени горячим пропагандистом музыки Бартока. Э. Танго извлек из забвения и оперу композитора: в мае 1918 года "Замок герцога Синяя Борода" был поставлен на сцене Будапештского театра, также вызвав восторженный прием публики.

На волне этого подъема Барток начинает работать над третьим своим сценическим произведением — балетом "Чудесный мандарин" (по либретто М. Лендьела). Как и "Деревянный принц", второй балет композитора в иносказательной форме раскрывает актуальную тему, на этот раз тему аморальности, бездушия современного города. Его герои — обитатели бандитского притона, олицетворяющие живущий по волчьим законам мир. Им противостоит странная фигура Чудесного мандарина — загадочного пришельца с Востока, наделенного первоизданной, могучей силой чувств.

Страсть Мандарина к девушке из притона, заманивающей его в свои сети, чтобы ограбить и убить, трактуется Бартоком как некое стихийное начало, которое вступает в конфликт с жестокостью и цинизмом, порожденными современной цивилизацией. Однако позитивные идеи, связанные с представлениями об естественных жизненных силах, не получают здесь реального истолкования: образ Мандарина до конца остается загадочным, зашифрованным. Пафос этого произведения иной — негативный, обличающий.

Своеобразна художественная атмосфера балета. Реально-бытовые сцены, поначалу рельефно выписанные в дальнейшем как бы деформируются, уступая место условно-гиперболизированному изображению неистовой любовной страсти, а также картин преследования и убийств, подобных кошмарному наваждению. Экспрессионистски сгущенное выражение чувств то и дело сменяется их гротескной зарисовкой, придающей целому злоеущий и странный характер. Музыка балета потряса

обнаженностью показа человеческих эмоций, неслыханной экспрессией и динамизмом.

1918 год ознаменовался важнейшими событиями в жизни Венгрии. Военные поражения, а также известия о революции в России послужили толчком к вспышке революционного движения. В ноябре 1918 года в Венгрии была провозглашена буржуазная республика, а в марте 1919 установлена Советская республика. Она просуществовала 133 дня. В результате интервенции иностранных армий к власти пришло реакционное правительство адмирала Хорти.

**20-е годы — время смелых новаций.** За несколько месяцев Советы провели решительные преобразования в разных сферах жизни, в том числе и в области искусства. Учреждается Директория — художественный центр, который должен был руководить всей музыкальной жизнью страны. Во главе Директории становятся Барток, Кодай и Донаньи. Намечается ряд реформ в деле развития музыкальной фольклористики, в области музыкального образования.

Новым планам не суждено было осуществиться. С приходом к власти правительства Хорти круто изменился политический курс Венгрии. По стране прокатилась волна репрессий. Политическим преследованиям подвергались те, кто сотрудничал с Советами. В этих условиях Барток решительно отстранился от всякого участия в музыкально-общественной жизни Будапешта, вновь приобретшей традиционно-консервативный характер. Он продолжает преподавать в Академии, хотя тяготится этой работой. Главные силы он отдает творчеству, научной работе, исполнительству.

Двадцатые годы — новый важный этап творческой эволюции музыканта. Барток заканчивает капитальные исследования венгерской и румынской народной песни ("Трансильванские народные песни", "Народные песни румын из Марамуреша" и "Венгерские народные песни"). Крепнут связи композитора с европейскими музыкантами. К концу десятилетия он становится одним из признанных вождей новой современной музыки. Утверждается и мировая слава Бартока-пианиста. Его кон-

цертные турне проходят по всем странам Европы, Америке. В 1929 году Барток посетил Советский Союз.

В творчестве композитора послевоенные годы — время самых смелых новаций, носящих порой характер экспериментирования. В течение целого десятилетия он выступает как бунтарь, восставший против пригласенности, красоты в искусстве. Поиски новой выразительности заставляют Бартока углубиться в изучение наиболее радикальных направлений современной музыки, определить и свое место в ней. Особенно сильное влияние оказывает на него в эти годы Стравинский — своим подходом к фольклору, а также Шёнберг — идеями атонализма и додекафонии.

Осваивая различные художественные течения, Барток не примыкает ни к одному из них полностью: в каждом он стремится найти черты, близкие ему и потому — продуктивные.

Интенсивность творчества особенно возрастает к концу десятилетия. Две скрипичные сонаты, "Танцевальная сюита" для оркестра, "Деревенские сцены" — пять словацких песен для голоса с фортепиано, Первый фортепианный концерт, соната для фортепиано, цикл фортепианных пьес "На вольном воздухе", начало работы над фортепианным циклом "Микрокосмос", Третий и Четвертый струнные квартеты, Две скрипичные рапсодии — таков неполный перечень созданного в эти годы.

Образный мир музыки Бартока послевоенного десятилетия складывается, прежде всего, под впечатлением глубоких потрясений, вызванных войной. Нервная возбужденность достигает в его произведениях крайних пределов, порой приобретает болезненно-конвульсивный характер. Как обратная сторона этой образной сферы предстает другая, воплощающая состояние подавленности, отрешенности, протрации. Подобные образы были в музыке Бартока и прежде, однако никогда еще они не достигали такой обостренности, как теперь. Многие страницы музыки композитора этой поры заставляют почувствовать его близость искусству экспрессионизма.

Чувству одиночества, отчаяния Барток и теперь противопоставляет образы могучей народной стихии, миф

природы. Однако и бартоковские "варваризмы", и его зарисовки природы предстают в новом качестве: в них иная динамика, иная мощь. Интенсивную разработку получает метроритм. Как уже говорилось, Барток обнаруживает в этой области беспримерную фантазию и изобретательность. Здесь и использование элементарных, нарочито простых ритмов, и игра сложных метрических и ритмических формул, напластование различных типов движения и эффекты остигато.

Композитор продолжает разрабатывать сферу ладо-гармонических средств. Он отходит от классического тонального принципа. Хроматизм перестает быть средством обострения ладовых тяготений — все звуки двенадцатиступенного звукоряда рассматриваются как равноправные, исчезает понятие тонального центра и, соответственно, диссонанса. По-новому — вне функциональных тяготений — трактуется гармония, часто с излюбленными Бартоком секундовыми "призвуками"; возникают и новые созвучия квартового, секундового строения, включая такие, которые образуют сплошное поле полутонов.

Глубокие изменения претерпевает и мелодия: усложняется ее интервалика, причудливой становится рисунок, закругленные мелодические линии уступают место сложной мозаике мотивов, коротких попевок. Формируется и новый тип тематизма, представляющего собой сочетание или смену кратких мотивных формул, аккордовых или тембровых комплексов.

Ярко проявляется в эти годы интерес Бартока к необычным тембровым комбинациям. Его привлекает своеобразная выразительность жестких, резких звучаний. Композитора занимают всевозможные эффекты, которые могут дать ударные инструменты, а также их сочетание с духовыми, струнными.

На протяжении 20-х годов Барток проходит через искусства современной композиторской техники, овладевает ею, — и тогда для него постепенно исчезает притягательная сила, заключенная в ее новизне. К началу следующего десятилетия намечаются признаки постепенного упрощения и прояснения его музыкального стиля.

Одновременно приобретают всё большую значительность и глубину сами концепции его художественных произведений.

**Годы зрелости.** Грозная атмосфера, в которой жила Европа в 30-е годы, определила и творчество Бартока, и его общественную позицию. Бунтарство против духовной ограниченности, косности и академизма в искусстве теперь приобретало новый — политический смысл, перерастало в жгучую ненависть к насилию, к современному варварству. В произведениях Бартока этой поры претворились непримиримые конфликты современности, поиски человечности среди хаоса и безумств разрушения. Характерно, что его концепции приобретают теперь бóльшую ясность. Рельефнее выявляются в них позитивные образы — они по-прежнему связываются с народной стихией; сильнее, непосредственнее раскрыто лирическое начало.

На протяжении 30-х годов композитор создает свои лучшие сочинения: кантату "Девять волшебных оленей", Второй фортепианный концерт, Пятый и Шестой струнные квартеты, "Музыку для струнных, ударных и челесты", Сонату для двух фортепиано с ударными. Он заканчивает цикл "Микрокосмос", пишет трио "Контрасты" для кларнета, скрипки и фортепиано, Второй скрипичный концерт, "Дивертисмент" для струнного оркестра. Одновременно появляется целая серия произведений на народные темы: "Трансильванские танцы" и "Венгерские картины для оркестра", небольшая крестьянская кантата "Из прошлого" и другие.

В них ясно определились черты зрелого стиля Бартока. Бóльшую законченность и образную определенность приобретает в его произведениях тематизм. При сохранении исключительного богатства ритмики (достаточно назвать Сонату для двух фортепиано с ударными) в произведениях этого времени вновь возрастает роль мелодического начала (таков, например, Второй скрипичный концерт, проникнутый широким, полным глубокого лиризма мелосом).

Расширяется интонационная сфера музыки Бартока. В ней синтезируются элементы различных народных

культур Юго-Восточной, Центральной Европы и Азии с самыми яркими новшествами ладогармонического, ритмического, тембрового языка, свойственными музыке XX века. Интересно и то, что в эти годы Барток вновь возвращается к стилю вербункош (например, в "Контрастах"). Он рассматривает его теперь как одну из ветвей народного искусства, имеющую, наряду с другими, право на существование.

"Проясняется" ладогармоническая сфера его музыки. Применяя новые приемы звуковысотной организации, Барток сочетает их с использованием классического мажоро-минора, который получает более свободное и широкое толкование.

Отход от некоторых крайностей в оценке явлений искусства вновь приводит Бартока к Листу: композитор лишь теперь по-настоящему осознает его роль в музыке не только XIX, но и XX века. Некоторые творческие принципы Листа, прежде всего принцип монотематизма, Барток применяет в произведениях этих лет.

Исключительный размах приобретает в 30-е годы и научная работа музыканта. Идеи духовной и художественной близости различных народных культур получают последовательную научную разработку в новых трудах ("Народная музыка Венгрии и соседних народов" и других).

В 30-е годы закрепляется международная слава Бартока как одного из крупнейших музыкантов современности. Еще теснее становятся контакты композитора с зарубежными художниками, в частности с исполнителями его произведений. И только на родине положение музыканта остается прежним. Официальные власти считают его неблагонадежным. Лишь международный авторитет композитора вынуждает его противников время от времени идти на уступки. Так, в 1935 году на сцене Будапештского театра был возобновлен балет "Деревянный принц", в 1936 — поставлена опера "Замок герцога Синяя Борода", в том же году в Будапеште исполнялся его Пятый квартет.

В 30-х годах политическая обстановка в Венгрии становилась все напряженней. Страна стояла на пороге

войны. Бескомпромиссность позиции Бартока делала его жизнь в фашистском государстве нестерпимой. В одном из писем 1938 года он говорит: "Меня страшит, что и Венгрия станет жертвой этого режима разбойников и убийц. Вопрос только, когда и как? Не представляю себе, как я смогу дальше жить и работать в такой стране. Собственно говоря, я должен был бы уехать, пока это еще возможно"<sup>8</sup>.

Прошло еще два года, прежде чем Барток отважился на этот шаг. Осенью 1940 года композитор покинул родину.

**Эмиграция. Последние сочинения.** Последние пять лет Барток провел в США. Это были трудные годы. Он не смог свыкнуться с американским жизненным укладом, требовавшим предприимчивости, умения бороться за "место под солнцем". Тяжелое душевное состояние усиливалось вестями, которые приходили из Европы. В Америке Барток концертирует, некоторое время работает в архиве Колумбийского университета, занимаясь расшифровкой фольклорных материалов. К творчеству он возвращается лишь в 1943 году. По просьбе С. Кусевицкого Барток пишет симфоническое произведение, которое называет Концертом для оркестра. По существу это симфония, в обобщающих образах раскрывающая мысли художника о мире и войне, о безмерности человеческого страдания и о неодолимости жизни, добра, человечности. В том же 1943 году Барток создает Сонату для скрипки соло. Она была написана под впечатлением встреч с И. Менухином, которому и посвящена.

Оба этих произведения композитор писал будучи уже тяжело больным. Последнее лето он провел в небольшом городке Саранак-Лейке вблизи Нью-Йорка. Композитор работал здесь сразу над двумя сочинениями — Концертом для альты и Третьим фортепианным концертом. Альтовый концерт так и не был завершен. По эскизам Бартока его закончил друг и соотечественник композитора Тибор Шерли. Барток умер 26 сентября 1945 года и похоронен в Нью-Йорке. Смерть его

---

<sup>8</sup> Письмо в Базель к Мюллер-Видман// *Нестьева И. Бела Барток*. М., 1969. С. 462.

всколыхнула страну, вызвала новый прилив интереса к музыке венгерского художника.

Произведения последних лет покоряют не только глубиной замыслов, но и благородной простотой воплощения. Мотивы этих произведений человечны: они выражают веру в нетленность добра и красоты, овеяны мудростью и чистотой духа. Музыкальный стиль Бартока становится еще более строгим и простым<sup>9</sup>. Вновь, как господствующий, утверждается мажоро-минорный принцип, хотя тональность и здесь трактуется как разветвленная звуковая организация; используются также приемы политонального письма. Восстанавливается широкий, напевный мелос, вбирающий интонационные богатства различных народных культур. Существенная черта стиля произведений 40-х годов — гармоничность всех используемых средств, ясная логика музыкально-образного развития, законченность и пластичность форм.

Изменения стиля были вызваны не только развитием музыкального мышления, но сознательным стремлением Бартока к большему сближению с аудиторией, к созданию языка, доступного многим.

### ОПЕРА "ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯЯ БОРОДА"

Единственная опера Бартока завершает важный этап в творчестве композитора, знаменующий его отход от традиционно-романтического направления, открывает новые художественные тенденции в его искусстве.

В основу оперы положена одноактная драма Белы Балажа, опубликованная в 1910 году с посвящением Бартоку и Кодаю. Она написана по мотивам драмы М. Метерлинка "Ариана и Синяя Борода", сюжет которой вос-

---

<sup>9</sup> Среди последних сочинений лишь Соната для скрипки соло выделяется своим изощренным языком. Обращение в ней к старинным формам (чакона, фуга), использование самого жанра скрипичной сонаты соло, сложная полифоническая техника, основанная на линейном развитии голосов, некоторая эмоциональная "отстраненность" и объективность высказывания при исключительной технической сложности и великолепном мастерстве — всё это черты, близкие искусству неоклассицизма.

ходит к старинной легенде о жестоком герцоге и загубленных им женах<sup>10</sup>.

Среди произведений бельгийского драматурга "Ариана и Синяя Борода" выделяется относительной простотой и малосвойственной символистскому искусству действенностью развития. Главная героиня пьесы восстает против герцога, она пытается освободить и других его жен, пробудить в них чувство протеста. Ариану поддерживают крестьяне, с их помощью она вырывается из мрачного замка.

Пьеса Балажа решена в другом ключе. В ней сильнее, чем в драме Метерлинка, выявлены черты символизма. Балаж почти вовсе лишил ее именно черт действительности, придав ей камерный характер, целиком сосредоточив развитие на психологической драме двух героев — Синей Бороды и его жены Юдит. Все атрибуты драмы имеют здесь символический смысл. Мрачный замок, куда герцог приводит Юдит, символизирует его скрытый от всех внутренний мир. Семь дверей, ключи от которых бдительно хранит Синяя Борода, ведут в тайники его души. За ними цветущий сад и камера пыток, сокровищница богатств и озеро слез. Одинокое несет герой бремя своего я — своих надежд и преступлений, жестокости и бескорыстия. Только любовь может избавить его от этого трагического одиночества. Герцог жаждет любви, но тщетно: он приносит лишь гибель тем, кто отважится заглянуть в его сердце. Такова судьба его прежних жен. Такова судьба Юдит. Она стремится узнать, что таит в себе герцог, и Синяя Борода раскрывает одну за другой двери замка. Но пройдя через них, Юдит мертвеет от ужаса открывшихся ей тайн и сама словно превращается в камень. Так свершается еще одно невольное убийство — и умирает еще одна надежда. Юдит уходит в прошлое, как и прежние жены, становится вос-

---

<sup>10</sup> Легенда не раз использовалась в произведениях искусства, получая самое разное истолкование. Герцог предстал в них то дерзким разрушителем обывательских норм морали, то легкомысленным прожигателем жизни, то затворником, невинно оклеветанным людской молвой. Существовали различные национальные ее варианты. Бытовал такой вариант и в Венгрии: на него в значительной степени и опирался Балаж, когда перерабатывал драму Метерлинка.

поминованием герцога — его мрачной тайной. Здесь нет выхода. Даже любовь бессильна пробиться сквозь толщу каменных стен, которыми человек отгорожен от мира. Она приводит лишь к гибели тех, кто отважится приоткрыть завесу, скрывающую чужое я. Трагедия одиночества фатальна и непреодолима.

В таком истолковании Балажем сюжета слышатся отзвуки иных легенд: о Тристане и Изольде (мотивы любовного томления и невозможности счастья), о Пеллеасе и Мелизанде (роковая предначертанность судеб, их непостижимость). Однако главный акцент здесь сделан на ином: драма раскрывает тему трагической разобщенности людей — одну из самых жгучих тем в искусстве XX века.

Эта остросовременная проблема прежде всего и привлекла Бартока. Покорил композитора и поэтический стиль произведения. Балаж стремился воссоздать особенности венгерского народного стихосложения, воплотить на сцене дух секейских народных баллад, соединив современное содержание с формами народной песни.

Литературные особенности пьесы Балажа во многом определили музыкальный стиль оперы. Барток искал новые приемы музыкальной декламации, которые отразили бы специфику венгерского народного стихосложения. Он опирался в своих поисках на старинную крестьянскую песню, прежде всего на мелодику древних секейских баллад. Композитор претворил и своеобразную манеру народного пения — импровизационно-свободного, часто приближенного к разговорной речи. Бартоку удалось создать новый, подлинно венгерский речитатив, чутко отражающий особенности венгерской речевой просодии, гибко следующий за деталями поэтического текста.

Музыкальный стиль оперы обнаруживает влияние Дебюсси — композитора, которым Барток горячо увлекался в это время. Оно сказывается и в принципах драматургии, и в особенностях музыкального языка. Вокальные партии, основанные на живой декламации, сложная оркестровая партитура, сочетающая вырази-

тельность кратких интонационных "штрихов" с яркой колористической звукописью, — все это напоминает музыкальный стиль "Пеллеаса и Мелизанды". Но очевидно и глубокое различие. Эмоциональная атмосфера, в которой живут герои Бартока, напряженнее; трагические коллизии раскрываются с гораздо большей обнаженностью. Отражая в ряде черт импрессионистскую манеру письма, композитор вместе с тем приближается в этом произведении к художественной образности, свойственной искусству экспрессионизма. Это определяет и важные стилевые черты оперы — ее звуковысотную организацию, в которой нередко исчезает ощущение тонального устоя при общей обостренности гармонических средств (аккордика часто основывается на тритоновых или малосекундовых звучаниях, используются приемы политонального изложения и др.), тип мелодий, более резко прочерченных, не столь пластичных, часто — нервно изломанных.

"Замок герцога Синяя Борода" — опера камерная. В ней лишь два действующих лица. Все внимание сосредоточено на психологическом развитии драмы, которая раскрывается в сценах-диалогах герцога и Юдит. Эти сцены скрепляют семь симфонических эпизодов, рисующих картины, которые предстают Юдит, когда она открывает запретные двери.

Форма всей оперы напоминает огромное рондо, в котором роль рефрена играют диалоги героев, эпизодами же служат семь контрастных картин, рисующих тайники замка. Вся композиция при этом отличается симметричностью и завершенностью. Действие обрамляют вступление и заключение, выдержанные в трагически-мрачных тонах. Между этими "крайними" точками — цепь постепенно светлеющих и вновь приобретающих сумрачный характер эпизодов. Центром симметрии является эпизод открывания пятой двери — самая яркая точка в развитии действия, его светлая кульминация. Вокруг него — смысловая "арка", перекинутая от начала к концу и дающая сначала линию эмоционального нарастания (1—4 эпизоды), а затем, как в зеркальном отражении, — постепенного угасания (6—7 эпизоды).

Очень важную смысловую роль в раскрытии драмы играют световые и цветовые эффекты. Вначале темный, замок постепенно светлеет, наполняется все новыми красками, образующими выразительную гамму цветовых символов. В кроваво-красный свет окрашивается находящаяся за первой дверью камера пыток, в желто-красный — вторая комната, хранящая все виды оружия; в золотой — третья, где спрятаны несметные сокровища; в синезеленый, голубоватый — цветущий сад, скрытый за четвертой дверью. Солнечным светом озаряется сцена, когда открывается пятая дверь, за которой — бескрайние просторы полей, лесов, долин. Последующее связано с убыванием красочности и света. Когда открывается шестая дверь, за которой скрывается озеро слез, на замок опускается тень. К концу действия она становится все более плотной. Из отворившейся седьмой двери, за которой скрываются тени прежних жен Синеи Бороды, пробивается лишь холодный серебристый луч, едва рассеивающий тьму. Когда же и эта дверь закрывается, густой мрак окутывает замок.

Световые и цветовые решения подчеркивают идею "замкнутого круга" — фатальной предопределенности человеческой судьбы.

Завершенность и симметричность, выявленные в композиции оперы, сочетаются с динамичным сквозным развитием, осуществляющимся, прежде всего, в диалогах героев. Нарастающий конфликт между Синеи Бородой и Юдит (она просит открыть ей все двери, он противится этому) достигает своей кульминации в самом конце — перед тем, как открывается седьмая дверь. Здесь возникает вторая — драматическая кульминация оперы. Один принцип организации материала (симметрия, завершенность) как бы "спорит" с другим (динамичность), усиливая впечатление внутренней противоречивости и сложности самой драмы. Вторая кульминация при этом "перекрывает" и гасит первую.

Вокальные партии обоих героев имеют яркие национально-характерные черты. Барток опирается в опере на своеобразный распев старинных секейских баллад, которым свойственны пентатонная ладовая основа,

неширокая интервалика, ровный ритм, отражающий повествовательный склад речи. Он также претворил здесь типичную для мадьярской народной музыки и для мадьярской речевой просодии хореическую структуру фраз (акцентировка начального слога). В музыке это выражается дроблением тяжелой доли такта, создающим выразительные синкопы-акценты (♩♩).

Эти интонационные и ритмические особенности в партиях Синеи Бороды и Юдит раскрываются по-разному. Музыкальные характеристики героев тонко индивидуализированы и противопоставлены друг другу<sup>11</sup>. Именно на этом противопоставлении прежде всего и основано музыкально-драматургическое развитие оперы.

Мелодический язык герцога в целом отличается большей сдержанностью тона. В нем яснее проступают связи со старинным фольклором. Вокальные фразы вырастают из коротких мотивов, основанных на опевании характерных для пентатонной мелодии интервалов большой секунды, большой и малой терции, чистой кварты и квинты. Избегание острых тяготений, плавность мелодического движения, медленный темп, ровность ритма — все это служит средством выражения чувств подавленности, сумрачной углубленности.

В ряде эпизодов речитативы Синеи Бороды почти воспроизводят мелодии старинных распевов. Таков, например, начальный речитатив ("Здесь в скале хранятся все мои богатства"):

77

*Assai andante* ♩ = 92

СИНЯЯ БОРОДА

Здесь в скале хранятся все мо. и бо. гат.ства.

<sup>11</sup> Обе партии поручены низким голосам — басу и драматическому меццо-сопрано.

Вокальная партия Юдит также проникнута характерными для пентатонной ладовой основы терцовыми, квартовыми оборотами. Однако ее мелодия содержит также интонации, чуждые пентатонной сфере, — малые секунды, увеличенные и уменьшенные кварты и квинты. Они привносят в музыкальную речь Юдит иную остроту и напряженность. Терцовые обороты также переосмысливаются: мелодика Юдит нередко формируется из последования нескольких взятых подряд больших или малых терций — так возникают экспрессивные звучания увеличенных и уменьшенных трезвучий или соответствующих септаккордов. Ее мелодические фразы часто отличаются большей, чем у герцога, широтой, причем их крайние звуки образуют диссонирующие интервалы:

78  
*Adagio*  $\text{♩} = 58$

*p dolce*

Да, мой милый, мой желанный.

Отличительная черта вокальной партии Юдит — подвижность, изменчивость ее интонаций. Речитация на одном звуке может смениться широким скачком, напевные обороты — угловато-острыми. Ярче выявлена и характерность ритма (синкопы в начале фраз — “хореические акценты”), придающие музыкальной речи Юдит не только национальную характерность, но также беспокойный, нервный характер.

Вокальные партии обоих героев даны в развитии. При этом меняется не только тип их мелодий, но и роли в развивающейся драме. В первой сцене действие “ведет за собой” Юдит. Ее вокальным мелодиям, пылким, импульсивным, противостоят сдержанные, односложные фразы Синеи Бороды, полные глубокого страдания.

Вместе с тем Юдит то и дело подхватывает интонации герцога — она словно прислушивается к его душевному состоянию и откликается на него. Таковы медленные сдержанно-повествовательные эпизоды, близкие по духу музыке Синей Бороды:

79

ЮДИТ

Вот ка-ка-я тво-я кре- пость! Нет в ней

о- кон. Не в тюр-ме-ля?

По мере развития оперы обе партии усложняются. Речь герцога становится все более яркой, раскованной. Хотя интонационная основа его партии (опора на пентатонику) и сохраняется, мелодические фразы становятся более возбужденными, в них проникает более широкая интервалика. Партия герцога вбирает в себя и интонации, характерные для мелодики Юдит (см., например, его фразу на с. 34: "Юдит, Юдит, легче ранам, если кровь из них сочтется...")<sup>12</sup>, острой, изменчивее стано-

<sup>12</sup> Здесь и далее ссылки даны по изданию: *Барток Б. Замок герцога Синяя Борода. Клавир. М., 1969.*

вится ритм. Наибольшей яркости речь герцога достигает в сцене, разворачивающейся перед распахнутой пятой дверью, когда он приносит в дар Юдит самые прекрасные сокровища своей души — земли, леса, реки и горы, бескрайнюю широту залитого солнцем мира.

В конце этой сцены наступает перелом в развитии его образа (герцог осознает тщетность попыток удержать счастье, смиряется перед неизбежным). В последующих эпизодах вокальная партия Синей Бороды вновь приобретает сдержанный и скорбный характер. Постепенно в ней исчезают интонации восклицаний, сближающие его речь с речью Юдит, опять восстанавливаются характерные короткие попевки, опирающиеся на терцовые, квартовые ходы (см., например, реплики герцога в шестом эпизоде, рисуящем озеро слез, — с. 54, 55).

Интенсивно развивается на протяжении оперы и партия Юдит. От сцены к сцене она становится все более возбужденной, нервной. Особенно ярко эти черты раскрываются в сцене, происходящей перед седьмой дверью, — кульминационной в развитии образа Юдит.

Несовпадение кульминаций в развитии образов очень выразительно: так еще раз подчеркивается внутренняя обособленность героев, их душевная разобщенность. В заключительной сцене воспоминаний герцога о прежних женах и прощания с Юдит герои "меняются ролями": теперь действие ведет за собой герцог. Его мелодия здесь господствует. Как и в начале оперы, сдержанная, она в этой финальной сцене приобретает особенно проникновенный характер. Короткие мелодические попевки объединяются теперь в протяженные фразы. Непрерывность мелодического развития подчеркивается переменным метром. Мягкая распевность очень естественно сочетается с чуткой и скупой декламацией, иногда напоминающей простой "говорок". Этот последний эпизод придает характеристике герцога особую человечность и глубину.

Резко меняется в этой сцене и партия Юдит. Она теряет свою жестиколюционную выразительность и при-

ближается к "немногословной", сдержанной речи Синеи Бороды. Из сложного комплекса интонаций здесь остается лишь малосекундовый оборот — он повторяется несколько раз и обрывается, словно поглощается музыкой герцога, музыкой замка.

Важную, часто самостоятельную роль играет в опере оркестр. Функции его многообразны. В диалогических сценах оркестр "следит" за развитием вокальных партий, отдельными штрихами (ярким гармоническим "пятном", характерной интонацией, тембровой окраской и т. д.) усиливая их выразительность. Нередко в оркестровой партии используются приемы звукоизобразительности, поражающие своей натуральностью: слышатся то вздохи, то шаги, то скрежет ключей, то удары в дверь.

Нередко оркестровая партия объединяет большие фрагменты сцен. Таковы, в частности, любимые Бартоком оркестровые остинато. В первой сцене герцога и Юдит этот прием, например, используется дважды. В первый раз (со словами: "Что стоишь ты? Ты в раздумьи?") выдержанный оркестровый фон передает давящее чувство скованности. Во второй раз развернутое остинато (оно начинается со слов Юдит: "Вот такая твоя крепость") играет более сложную роль: благодаря контрасту между свободно трактованными вокальными партиями и упорно повторяющейся единообразной фигурацией оркестра создается огромное напряжение.

В ряде фрагментов оркестр играет особенно важную, самостоятельную роль. Таковы краткие вступление и заключение оперы, а также музыка, рисующая тайны замка, скрытые за семью его дверями.

Настроение сумрачности, давящая, жуткая атмосфера замка скупой, немногословно выражены в оркестровой музыке, открывающей оперу. Унисоны низких струнных излагают пентатонную песенную мелодию неширокого диапазона, отсутствие гармонической "расшифровки" придает мелодии затаенный характер, подчеркивает ее недосказанность:

Andante  $\text{♩} = 92$ 

*sempre legg.  
pp misterioso*

На этом фоне новым выразительным штрихом звучит короткая, похожая на восклицание, мелодическая попевка деревянных и валторны. Лежащий в основе ее малосекундовый оборот связан с иной интонационной стихией — напряженной, острой. Кажется, словно шорохи доносятся из темной глубины замка, пробегают какие-то странные тени:

81 *Meno mosso*  $\text{♩} = 72$ *poco marc.*

*(Harm.) mp dolce*

Тематический материал вступления является источником последующего интонационного развития: и оркестровые темы, и вокальные партии героев вырастают из заложенных здесь двух разных типов интонации.

Семь эпизодов, рисующих тайны замка, — развернутые симфонические картины, к которым присоединяются и вокальные голоса. В них раскрылось своеобразие гармонического мышления Бартока и его оркестровой палитры, захватывающих какой-то жуткой и чарующей красотой. Утонченная разработка деталей оркестровки, фактуры, порой изысканность звучания сочетаются здесь с нарочитой резкостью тембровых эффектов, жесткостью гармонических красок. В эту изошренную оркестровую ткань вкрапливаются и звукоизобразительные приемы, которые сочетаются с цветовыми и световыми эффектами.

Так, музыка 1-й картины (камеры пыток) основана на аккордовых комплексах, представляющих собой сочетание больших и малых секунд и терций, а также пронзительно-резких тритонов. Столь же своеобразен его тембровый колорит: тремолирующее звучание струнных, аккорды деревянных инструментов и арфы, к которым поочередно присоединяются засурдиненные трубы и валторны, — на этом причудливо-красочном фоне проносятся свистящие пассажи флейт:

82

СИНЯЯ БОРОДА

Что там?

The image shows a musical score for the opera 'Bluebeard' (Синяя борода). It features a vocal line at the top and piano accompaniment below. The vocal line is in a 3/4 time signature and contains the lyrics 'Что там?'. The piano accompaniment consists of three staves: the top staff is for the right hand, the middle for the left hand, and the bottom for the bass. The piano part includes complex chordal structures and arpeggiated figures, with some sections marked with 'tr' (trills) and 'mf' (mezzo-forte). The score is enclosed in a large bracket on the left side.

Più mosso  $\text{♩} = 88$  Più sostenuto  $\text{♩} = 60$  Più mosso  $\text{♩} = 88$  Più sosten.  $\text{♩} = 60$   
 ОДИТ  
 Цепи, сабли... крюмя, палки...

Più mosso  $\text{♩} = 76$   
 кап-ли кро-ви...

(Corni)

Второй эпизод, рисующий воинские доспехи Синея Бороды, основан на музыке, имитирующей трубные сигналы. Этот традиционный образ, ассоциирующийся с батальными сценами, получает оригинальное оркестровое решение. Мелодию, напоминающую трубный возглас, Барток поручает не медным, а деревянным духовым — кларнету и гобою. Медные же (трубы, а затем валторны) ведут тревожный, стаккатный мотив, который, многократно повторяясь, служит оstinatным фоном (позже это остинато подхватывают струнные). Такое распределение красок создает своеобразный эффект легкости звучания и блеска.

Четвертый эпизод выделяется своей импрессионистически тонкой, детально выписанной фактурой: тремолирующий фон ансамбля струнных, арф словно струящийся воздух; соло деревянных духовых, имитирующих птичий щебет, теплые "лесные" зовы валторны. Тембровое решение тонко сочетается с гармоническим: цепь больших мажорных септаккордов, данных в парал-

лельном движении, к тому же изложенных в виде тремоло, создает эффект "трения", напоминающий легкий шелест:

83

*Sostenuto* ♩ = 88

O! (Fl. picc. e grand.)

*f* (Viol. tremolo)

This system contains the first two measures of the piece. The top staff features a flute part with a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo. The middle and bottom staves are for the piano, with the left hand playing a tremolo accompaniment. The tempo is marked *Sostenuto* at 88 beats per minute.

*f*

This system contains the third and fourth measures. The piano accompaniment continues with the tremolo effect. The flute part is also present. The dynamic marking *f* is maintained.

(Harm. ed Arpa)

*Più sostenuto* ♩ = 80

This system contains the fifth and sixth measures. The tempo is increased to *Più sostenuto* at 80 beats per minute. The piano accompaniment features a more complex tremolo pattern. The flute part continues with melodic lines.

This system contains the seventh and eighth measures. The piano accompaniment continues with the tremolo effect. The flute part concludes with a melodic phrase. The dynamic marking *f* is maintained.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic phrase with a fermata over the final note. The lower staff is the piano accompaniment, featuring a complex, rhythmic texture with many beamed notes and rests.

СИНЯЯ БОРОДА

The second system of the musical score is titled "СИНЯЯ БОРОДА" and contains three staves. The top staff is the vocal line, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It includes the lyrics "Что там?" and features a fermata over the word "там?". The middle staff is the piano accompaniment, with a fermata over a specific chord. The bottom staff is for the brass section, with the instruction "(Trombe con sord.)" above it and "(Corni+)" below it. This staff contains a melodic line with a fermata.

Пятый эпизод — самый яркий, солнечный. Картина открывающихся взору просторов воплощена в музыке торжественно-гимнического склада. В контексте оперы этот эпизод выделяется простотой музыкального языка. Колорит тональности C-dur, рельефная тема хорального склада, мощное звучание всего оркестра, усиленного органом, — все создает ощущение устойчивости, символизирующей могущество Синея Бороды, красоту, величие его души:

8.

*ff* (Tutti ed Organo pieno) *ff* *mf*

Зыбкостью и тонкой разработанностью фактуры шестой эпизод (озеро слез) перекликается с четвертым, обрамляя таким образом пятый и образуя внутреннюю симметрию.

Седьмой эпизод — появление жен Синея Бороды — самый приглушенный по колориту. Строгая, хоральная тема, которая его открывает, напоминает о пятой картине. На этот раз она ассоциируется не с гимном, а с медленным погребальным шествием. Речитация кларнета и английского рожка напоминает народные плачи-причитания:

rit.  $\text{♩} = 56$  dolce (Klar.) *espr.* *espr.* *cresc.*

*espr.* *espr.* *cresc.*

росо rit.      a tempo  $J=60-63$   
 СИНЯЯ БОРОДА      *p*

Там мо.и все прежн.е же.ны.

росо rit.

Те, ко. го лю. бил я преж. де

Заключение оперы вновь возвращает к музыке вступления. После насыщенного развития предыдущей сцены проясняется тональный колорит, вновь утверждается тональность *fis-moll*. Оркестровая ткань постепенно редет, мелодия погружается в басы, словно поглощается тьмою.

Барток использует в опере несколько лейтмотивов. Преимущественно это оркестровые темы, хотя некоторые из них проходят и в вокальных партиях. Лейтмотив замка открывает оперу. В измененном виде эта тема появляется и дальше — в первых сценах герцога и Юдит (тема оркестрового остинато, на фоне которого разворачивается один из диалогов, — см. с. 10).

Иная трансформация лейтмотива — в сцене, предшествующей открыванию первой двери (см. с. 19). В верхнем голосе у солирующего кларнета звучит в это время подвижная мелодия тонкого, узорчатого рисунка, также основанная на звуках пентатоники. Возникает впечатление, что замок оживает, наполняется странными, одновременно завораживающими и пугающими звуками.

По мере развития драмы лейтмотив исчезает, уступая место музыкальным эпизодам, рисуя картины, которые открываются взору Юдит. В близком к первоначальному виде эта тема появляется лишь в самом конце оперы, завершая и замыкая круг развития.

Важную роль в опере играет лейтмотив крови. Он основан на малой секунде, "режущая" звучность которой подчеркнута либо соответствующими удвоениями, даже утроениями голосов в аккордах, либо оркестровыми тембрами (например, меди), либо фактурно (повторяющейся трелью). Лейтмотив крови пронизывает всю оперу, являясь символом жестокости, насилия — но также и страдания, боли. Впервые он возникает в эпизоде, рисуя камеру пыток (см. пример 82).

Музыка оперы скреплена не только интонационным и тематическим единством, но также строгой логикой тонально-гармонического развития. При всей новизне гармонического языка она основывается на принципах тонального мышления. Эпизоды, в которых используются сложные лады (увеличенный, уменьшенный) или приемы политонального письма, неизменно уступают место фрагментам, имеющим ясную тональную основу. Именно эти моменты воспринимаются как узловые точки развития. Они, как правило, сочетаются с более или менее завершенной и напевной мелодией в вокальных партиях. Таковы, в частности, все фрагменты, тяготеющие к ариозности (например, в первой сцене в партии Юдит — "Ах, молчаливые двери", или у герцога — "Замок мой весь содрогнулся", или в последней сцене у герцога — "Чудно, чудно, вы прекрасны").

В основе произведения — два опорных тональных центра, воплощающих две образные сферы оперы: *fis-moll* — тональность Синей Бороды, замка и *f-moll* — тональность Юдит и заключенных в замке жен. Первая из них символизирует одиночество, роковую предначертанность судеб, вторая — светлые надежды, стремления к человечности, к счастью. Все музыкальное развитие оперы "исходит" из этих двух центров, пребывающих друг с другом в остродиссонансном соотношении (малая секунда). Это тональное соотношение по-своему пре-

ломляется в интонационной основе вокальных мелодий (прежде всего в партии Юдит). Из него рождается и лейтмотив крови.

В ходе развития оперы эти две тональные сферы взаимопроникают: музыка герцога все чаще излагается в тональностях Юдит, партия же Юдит, узнающей тайну, все более приближается к тональной сфере герцога.

В заключительной сцене тональность Юдит (ее мажорный вариант) прозвучит в последний раз — но уже в партии Синеи Бороды (воспоминание о прежних женах); f-moll утверждается в сцене прощания герцога с Юдит. В тот же момент, когда седьмая дверь скрывает за собой Юдит и замок окутывает тьма, утверждается fis-moll — основная тональность замка. Она замыкает круг образно-смыслового развития оперы.

### **"МУЗЫКА ДЛЯ СТРУННЫХ, УДАРНЫХ И ЧЕЛЕСТЫ"**

Среди оркестровых произведений Бартока "Музыка для струнных, ударных и челесты" — первое крупное симфоническое произведение. Его художественный замысел возник в тревожной обстановке середины 30-х годов. Здесь раздумья художника об одиночестве и его преодолении, о разрушительных силах зла — и о напряженных поисках истинных, непреходящих ценностей, которые композитор видит в духовных богатствах народа, в его неисчерпаемой жизненной силе и нравственной чистоте.

Остроконфликтное по содержанию произведение захватывает небывалым динамизмом звучания. Необычен его оркестровый колорит. Сочетание струнных с большим набором ударных, фортепиано, арфой, развернутой партией челесты создает поразительные звуковые эффекты. Барток особо выделяет группу ударных инструментов, раскрывая своеобразную прелесть "материальности" их звучания. Он использует то глухие удары тамтама, то звонкие металлические "звуки-капельки" ксилофона, то грохот большого барабана, то серебристые "пассажи-всплески" челесты, то приглушенный "шорох" тарелок. К тембру ударных Барток приближает и звучание струнных инструментов, прибегая к специфическим приемам

звукоизвлечения (игра на грифе, на подставке, часто — *pizzicato*). Композитор делит струнную группу на два самостоятельных оркестра, что открывает возможность использовать различные сочетания самостоятельных фактурных пластов<sup>13</sup>.

Соединение струнных и ударных дало такое богатство и разнообразие тембровых решений, что полностью возместило отсутствие группы духовых инструментов. Оркестр в целом звучит удивительно красочно, а в кульминациях — с мощью и блеском.

Колористическое богатство сочетается в "Музыке для струнных" с захватывающей энергией ритма. Именно ритмический пульс определяет тонус произведения, выявляет его бушующий динамизм.

Острой характерностью отличается тематический материал. Это могут быть развернутые мелодические темы, либо краткие мотивные образования (например, в I части), важную роль здесь играет ритмический тематизм (II, IV части), а также тематизм сонорный (III часть). Как обычно, Барток "извлекает" музыкальный материал из народных источников. При этом он выявляет в нем черты, близкие новым ладогармоническим принципам мышления (опора на 12-тоновый хроматический звуко-ряд), приемы политональности и т. д.

Значительность идеи, последовательно раскрываемой средствами сквозного музыкального развития, конфликтность содержания, единство всех частей — все это свидетельствует о чертах подлинно симфонического мышления. Логика развития цикла отвечает классическим нормам. Образное развитие идет здесь от углубленных субъективно-скорбных раздумий в I части — к народно-жанровому финалу, утверждающему радость жизни, праздничность, веселье. Композитор использует и классические формы, которые, однако, получают в новых стилистических условиях свободную трактовку (фу-

---

<sup>13</sup> Струнные композитор расположил по обе стороны эстрады; ударные — в центре, между струнными; в их состав включены литавры, два малых барабана, большой барабан, тарелки, тамтам, наконец, единой группой — звенящие инструменты (ксилофон, челеста) и с ними фортепиано, арфа.

га — в I части, своеобразная сонатная форма — во II, сложная трехчастная — в III, форма, близкая к рондо-сонатной, — в IV). Важной особенностью произведения является конструктивная четкость его частей: смелое новаторство языка сочетается с законченностью и ясностью высказывания.

Как и во многих других инструментальных сочинениях, Барток использовал в "Музыке для струнных" принцип монотематизма. Почти весь музыкальный материал цикла вырастает из интонационного "зерна", заключенного в теме фуги. Различные его преобразования определяют путь смыслового развития произведения, последовательное становление его идеи.

I часть — fuga (*Andante tranquillo*) — выдержана в сумрачных тонах. Ее экспрессия крайне сдержанна. Лишь в разработке выявляется скрытое поначалу эмоциональное напряжение. В репризе оно снова гаснет. Полутоновые интонации темы тракуются не как альтерированные ступени мажора или минора, а как самостоятельные ступени хроматического звукоряда. Отсюда особая интонационная "плотность", сконцентрированность звучания. Скорбная экспрессия смягчена приглушенной динамикой, тембровой окраской — тему ведут засурдиненные струнные (начинают альты):

86

*Andante tranquillo*  
*con sord.*

1.2. Viole

*pp*

Существенную роль играет метроритм. Смена размеров (9/8, 12/8, 7/8) при общей ритмической равномерности, непривычная группировка внутри тактов, воспроизводящая закономерности ритмики болгарского фольклора (такт на 8/8, например, членится: 3+3+2), сглаживают ударность тяжелых долей, придают теме "текущий" характер. В этих условиях ускользает и ощущение главной звуковысотной опоры — тонального цен-

тра. Одновременно интонационная структура темы (а она включает наряду с малой секундой малую терцию, увеличенную секунду, целотонный оборот) приобретает значение ладовой основы пьесы, так как именно она определяет все ее интонационное содержание (противосложения включают лишь один новый интервал — чистую кварту).

Своеобразна в этих условиях и логика развития целого: она основывается не на привычных тонально-гармонических тяготениях, а на плавном продвижении звукового потока от диссонантности звучания (определяющейся сочетанием голосов фактуры) к ее более или менее полному разрешению, к консонантности, от сгущения звуковой экспрессии — к ее смягчению, разрежению.

Это развитие имеет исходную точку — звук *a* первой октавы, который становится "опорой" всей музыкальной конструкции.

Вступающие голоса движутся по квинтам вверх и вниз от исходного проведения, создавая эффект расширяющегося "звукового поля". Последовательно удаляясь от звука *a* в обе стороны квинтового круга, они одновременно достигают полярно противоположной высоты, отстоящей от исходной на тритон (звука *es*). Этот момент — кульминационный в развитии фуги. Он выделяется самой яркой динамикой (*fff*), самым широким звуковым объемом, самой насыщенной фактурой.

Вторая часть формы зеркально отражает первую, тема при этом дается в обращении. Такая симметричность композиции играет важную выразительную роль; она является своеобразным конструктивным "противовесом" напряженности, заключенной в самом тематическом материале.

Единство развития раскрыто и тембровыми средствами. Приглушенная звучность засурдиненных струнных, редкие удары литавр в начале фуги подчеркивают тягостное чувство скованности, тоски. В постепенно подготавливаемой кульминации этот колорит сменяется ярким, открытым звучанием струнных, к которым присоединяются литавры, большой барабан. Во второй час-

ти краски снова меркнут. В конце же пьесы к тембру засурдиненных струнных присоединяется серебристо-холодное звучание челесты. Этот момент — важный этап в развитии образа. Отрываясь от низких регистров, устремляясь в разреженные звуковые сферы, музыка словно освобождается от присущей ей сумрачности. Кажется, что мысль, отрешившись от внутренних коллизий, устремляется вовне, от "микромира" — в "макромир". Боль, страдание растворяются в созерцании звездного неба. Так кода фуги подготавливает образную сферу *Adagio*; ее светлая примиренность отдаленно готовит и оптимистический финал цикла.

II часть (*Allegro*) переключает в иную образную сферу. Психологической углубленности фуги противопоставляется яркий объективный мир с его динамикой и борьбой. Резко изменяется оркестровый колорит: на смену тембровой "затушеванности" приходит сочность, блеск, разнообразие красок. Звенящие, стучащие звучания (эффекты ударных, *pizz.* струнных, стаккатная фактура фортепиано, "шипки" арфы), приемы всевозможных переключек — все это захватывает с первых же тактов *Allegro*.

Четкая ритмическая пульсация определяет действенный характер этой музыки и вместе с тем, акцентируя опорные тона, придает ей ясно выраженную тональную окраску. На этой основе строится форма II части. В ней выявлены закономерности сонатного *allegro* с классическим звуковысотным сопоставлением тем в экспозиции (с—g), развернутой разработкой, включающей в качестве одного из эпизодов фугато, и динамической репризой. Темы *Allegro* не контрастны. Все они основаны на чередовании коротких попевок, которые в совокупности создают впечатление калейдоскопического мелькания образов. Драматические черты музыка приобретает в процессе развития материала — в разработке.

Главная партия — легкая, стремительная, с чертами танцевальности. Интонационное зерно, из которого она вырастает, связывает ее с фугой:

Timpani

Piano

1 Violini

2 Violini

1 Viola

1 Violoncelli

1 Contrabassi

3 Violini

4 Violini

2 Viole

2 Violoncelli

2 Contrabassi

The musical score for page 87, marked *Allegro* with a tempo of  $\text{♩} = 138 - 144$ , is arranged for a full orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Timpani, Piano, 1 Violini, 2 Violini, 1 Viola, 1 Violoncelli, and 1 Contrabassi. The second system includes parts for 3 Violini, 4 Violini, 2 Viole, 2 Violoncelli, and 2 Contrabassi. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *mf* and *pizz.* are indicated throughout the score.

This musical score page contains measures 10, 11, and 12. The instruments and their parts are as follows:

- Timp.** (Timpani): Bass clef, playing rhythmic patterns.
- Piano**: Grand staff (treble and bass clefs), providing harmonic accompaniment.
- 1 V-ni** (Violin I): Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- 2 V-ni** (Violin II): Treble clef, playing a similar melodic line.
- 1 V-le** (Viola): Bass clef, playing a melodic line.
- 1 V-c.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line.
- 1 C-b.** (Contrabasso): Bass clef, playing a melodic line.
- 3 V-ni** (Violin III): Treble clef, playing a melodic line starting in measure 11 with the instruction *arco*.
- 4 V-ni** (Violin IV): Treble clef, playing a melodic line starting in measure 11 with the instruction *arco*.
- 2 V-le** (Viola): Bass clef, playing a melodic line starting in measure 11 with the instruction *arco*.
- 2 V-c.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line starting in measure 11 with the instruction *arco*.
- 2 C-b.** (Contrabasso): Bass clef, playing a melodic line starting in measure 11 with the instruction *arco*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte).

Однако различия разительны: здесь тема диатонична, ее мелодическая линия проста и выпрямленна, активен основанный на повторяющейся формуле ритм. Характерность темы определяется и своеобразием ее звукоряда, включающего наряду с натуральными низкие и высокие ступени диатоники (*e — es, d — des, f — fis*), при этом особо выделен интервал тритона (*c — fis*). Все это определяет облик темы — свойственную ей скерцозность, как бы таящую в себе и радостную приподнятость, полетность, и скрытую напряженность. Черты скерцозности — то легкой, светлой, то угловато-гротескной — подчеркнуты также в связующей и побочной партиях. Из двух тем побочная мелодически более оформлена. Но и она состоит из кратких мотивов, включающих острую интонацию скачка. Ее начальный оборот также восходит к теме фуги. Ладогармонический язык побочной партии отличается тонкой красочностью. В рамки натурального G-dur Барток включил звуки одноименной минорной терции, фригийской секунды, лидийской квинты, дорийской сексты и миксолидийской септимы. Возникший таким образом смешанный лад опирается на полный 12-ступенный звукоряд, но сохраняет тяготения, свойственные G-dur. Прозрачный оркестровый колорит, постоянные чередования игры смычком и *pizz.*, акцентировка слабых долей такта — все это определяет характер темы, игровой, тонко характерной.

В разработке тематический материал резко преобразуется, приобретает тревожный характер. По мере развития нарастают драматизм, конфликтность. Разработка включает два раздела, каждый из которых знаменует новый этап в становлении образа. Главный метод развития основывается на свободных вариантных преобразованиях тем, прежде всего главной.

На материале главной партии строится небольшое вступление. Тема предстает здесь в новом виде, особенно ясно обнаруживающем близость с темой фуги. Она проносится тревожным шорохом в голосах оркестра, сразу же определяя эмоциональную атмосферу разработки.

Музыка первого раздела носит мрачно-зловещий характер. Она лишь отдаленно напоминает материал экспозиции. Компактность аккордового звучания, плотность оркестровой фактуры (здесь участвуют оба струнных оркестра, фортепиано, арфа, большой и малый барабаны, несколько позже вступает ксилофон), неожиданность тембровых красок ("хлещущие" аккорды струнных *pizz.*, массивные звучания фортепиано, позже — звон ксилофона) — все это дополняется исключительно острым и напряженным метроритмом. В четком двудольном метре акцентировка тяжелых долей сочетается с синкопированными "ударами" слабых, причем все время перемещающихся с одной слабой доли на другую. Синкопы возникают и внутри отдельных долей такта: звуки дробятся, причем синкопически подчеркиваются разные внутридольные деления. Сочетание возбужденно-нервной ритмической пульсации с полиритмией (сопоставление различных пластов фактуры) создает образ, захватывающий жуткой экспрессией, вызывающий ощущение натиска механически-бездушных сил. Такова широко развернутая кульминация разработки (см. пример 88).

Второй раздел построен в виде фугато. Его тема также вырастает из главной партии. Тембр засурдиненных виолончелей на фоне литавр создает своеобразный "мглистый" колорит. Приглушенная динамика, сложный — "вихрящийся" рисунок мелодии, вязкость фактуры определяют сущность этого образа, проникнутого чувством затаенной тревоги и вновь заставляющего вспоминать образный мир I части цикла.

Лишь к концу этого раздела колорит светлеет. Цезуры придают высказыванию большую ясность, структурную оформленность, а возрастающая динамика в сочетании с ритмической моторностью создает эффект стремительного движения к свету.

Начало репризы — это вторая кульминация *Allegro*. Как во многих классических сонатных формах, она возникает на гребне разработочного развития и дает еще одну трансформацию основного образа. Мелодия главной партии (ее исполняет весь состав струнных на фоне литавр) звучит здесь с особой удаleyю и размахом. Новый

Tamb. picc.  
Gr. cassa

Sil.

Arpa

Piano

1 V-ni  
2 V-ni  
1 V-le  
1 V-c.  
1 C-b.

3 V-ni  
4 V-ni  
2 V-le  
2 V-c.  
2 C-b.

тип движения (переменный метр вначале, затем трехдольность — вместо двудольности в экспозиции) подчеркивает танцевальность темы. Возникает яркий образ-

ный контраст по отношению к разработке в целом. Начало репризы воспринимается как выражение духа противления злу, который композитор раскрывает через стихию могучего народного пляса:

89 [Allegro]  
a tempo

Timp.

1 V-ni

2 V-ni

1 V-la

1 V-c.

1 C-b.

3 V-ni

4 V-ni

2 V-la

2 V-c.

2 C-b.

В коде главная партия вновь преобразуется: в переключке струнных оркестров она приобретает приподнятый и действенный характер, уже, по существу, предвещающий содержание финала.

Мир человеческих чувств и мир природы — вот образная сфера III части (*Adagio*). Эта образная сфера, столь характерная для классической и особенно романтической музыки, получает у Бартока глубоко своеобразное претворение. Индивидуальной жизни с ее тревогами и скорбями композитор противопоставляет вечную гармонию вселенной, космоса. Контраст личного и внеличного с особой силой выявляет одиночество человека, его отчужденность от окружающего мира. Так возвращается тема I части цикла. Она предстает здесь в новом освещении: индивидуальное человеческое бытие как бы "растворяется" в вечном бытии Природы, частью которой оно является. Попытка обрести утраченное чувство единства с Природой — таков смысл *Adagio*.

Музыка III части оставляет ощущение удивительной гармоничности. Ее концентрическая сложная трехчастная форма (*ABCBA*) замкнута и симметрична. Зеркально расположенные крайние части, воссоздающие картину ночной природы, обрамляют среднюю, наиболее развернутую, воплощающую смятенность, надломленность человеческой души.

Тематизм *Adagio* контрастен. Психологическое начало воплощается в выразительном мелодизме, насыщенном напряженно-неустойчивой интерваликой, в теплом тембре скрипок. Мир бесстрастной природы раскрыт через сонорно трактованные гармонические комплексы и связанные с ними необычные тембры (например, сочетание ксилофона и литавр, высокого регистра струнных с глissандирующими пассажами челесты, арфы, фортепиано), а также в мелодике, лишенной острых тяготений, графически выписанной, интонационно причудливой и холодной.

Вместе с тем части *Adagio* очень естественно "перетекают" одна в другую. Важную роль в этом играют мелодические фразы, возникающие на гранях формы и связывающие их.

Первые же такты Adagio завораживают необычностью тембрового колорита: на фоне тремоло литавр раздаются серебристо-звонкие, ровно повторяющиеся, словно постукивающие звуки ксилофона. Возникает удивительное ощущение бескрайности пространства, ночной тишины. Тембр неотделим здесь от гармонического колорита. Тритоновый оборот *fis—c* в басу сочетается с терпко накладывающимся звуком *f* третьей октавы у ксилофона. Регистровая и тембровая отдаленность усиливается гармонической "чуждостью" этих крайних точек широкого звукового поля.

Возникающая на этом фоне мелодия струнных лишь чуть оживляет картину. Причудливо орнаментированная, она лишена напряженных тяготений. Ритмическая подвижность, узорчатость рисунка сближает ее с инструментальным народным наигрышем. Барток имитирует здесь звучание румынской свирели (тарогато):

90 Adagio  $\text{♩} = 66$

Sxilofono  $\text{mf}$  *rubato*

allarg. 5 al Adagio molto  $\text{♩} = 40$

Timp.  $\text{mf}$  *dim.* *pp*

Sil. *p*

1 V-le *p*

1 V-c. *pp*

1 C-b. *pp*

1 Timp.

1 Sil.

1 V-le

1 V-c.

1 C-b.

10

1 Timp.

1 Sil.

2 V-ni

1 V-le

1 V-c.

1 C-b.

Краткая мелодическая фраза, возникающая на грани первой и второй части формы, органично вытекает из этой мелодии. Ровное движение четвертями придает весомость каждому звуку, концентрирует внимание на каждой интонации. В таком виде она обнаруживает неожиданное родство со скорбной темой фуги.

Из этой короткой связки вырастает музыка второй части Adagio — она воспринимается как ее новый вариант. Теперь мелодия проходит в высоком регистре у скрипок и челесты на фоне острых аккордов фортепиано и подвижного, тонко детализированного сопровождения струнных. Музыкальный образ словно оживает, приобретая при этом причудливо-странный характер:

91 Più andante  $\text{♩} = 56$

Celesta

Piano

1 V-ni

2 V-ni div.

3 V-ni

4 V-ni

*pp* *espr.*

*pp* *con sord.* *2 soli* *pp* *espr.*

*con sord.* *pp* *div.*

*con sord.* *pp* *div.* *pp*

25

The image shows a page of a musical score, numbered 25 at the top. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Celesta:** Two staves with a complex, rhythmic melody featuring many accidentals and slurs.
- Piano:** Two staves with a harmonic accompaniment consisting of chords and single notes.
- 1 V-ni (Violin I):** A staff with a melodic line, including slurs and dynamic markings.
- 2 V-ni (Violin II):** A staff with a melodic line, including slurs and dynamic markings.
- 1 V-le (Viola):** A staff with a melodic line, including slurs and dynamic markings.
- 1 V-c. (Violoncello):** A staff with a melodic line, including slurs and dynamic markings.
- 3 V-ni (Violin III):** A staff with a tremolo accompaniment, indicated by a wavy line and a 'tr' marking.
- 4 V-ni (Violin IV):** A staff with a tremolo accompaniment, indicated by a wavy line and a 'tr' marking.

Тоскливо звучащая мелодия-связка, вновь возникающая на грани формы, подводит к центральному разделу Adagio.

Фоновые элементы приобретают здесь еще более самостоятельное значение. Сложная фигурация арфы, фортепиано, челесты, тремоло струнных, литавр — все это создает впечатление словно картина ночи оживает, наполняется неясными звуками, шорохами, голосами. Одновременно струнные ведут мелодию, являющуюся новым преобразованием основной темы. Она приобретает здесь большую интонационную остроту, передает чув-

ство смятенности, ужаса. Так ночные звуки сливаются с образами ночных кошмаров, ночных видений.

Кульминация средней части и всего Adagio — это момент самого глубокого преобразования основного мелодического образа: он превращается в грозный мотив, поочередно провозглашаемый всеми инструментами оркестра, и словно олицетворяет бесстрастную стихию, противостоящую смятенному человеческому сознанию.

Звучание на этот раз отличается особой жесткостью и застылостью. Мелодическая линия образует полный 12-тоновый звукоряд, причем Барток подчеркивает интонационную "холодность" — обособленность и равноправие всех составляющих ее звуков (характерно, что он избегает здесь полутоновых оборотов). Этой же цели служит абсолютно ровная ритмика (движение четвертями). Наконец, еще один выразительный прием — многократное повторение одной и той же мелодической последовательности, которая дается то в прямом движении, то в обратном ("ракоходно"). Геометрическая "правильность" в расположении звуков темы при ее варьировании играет важную роль в создании безликой, индифферентной к человеку грозной силы, передает остро ощущаемое им чувство незащитности.

Последующее развитие Adagio — постепенное затухание напряжения и возвращение к исходному звучанию. По сравнению с первым последний раздел значительно сокращен. Тонко орнаментированный инструментальный наигрыш постепенно истаивает, словно растворяется в глухих ударах литавр, серебристых звонах ксилофона.

IV часть цикла с ее атмосферой праздничности выполняет функцию разрешающего финала. Здесь ясно выявлена народно-жанровая основа тематизма. Проще становится ладогармонический язык, опирающийся на тональный принцип. Упрощается и музыкальная ткань, приобретающая преимущественно гомофонно-гармонические черты.

Все темы финала близки друг другу. Важную выразительную роль и в них играет ритм. В данном случае Барток опирается на разнообразную ритмику народных танцев: здесь и синкопы, и всевозможные ритмические "перебои", и разнообразные остинато. Все в этой музы-

ке — стихия движения, то стремительного, то шутивно-дразнящего, то нарочито-тяжеловесного.

Как уже говорилось, форма финала близка классической рондо-сонатной. Первая тема играет в ней роль рефрена. Вторая тема (побочная партия) отличается бойкой остинатной ритмикой, характерностью тембра (струнные *pizz.* на фоне стучащих октав фортепиано, гулких ударов литавр).

92 Ancora meno mosso  $\text{♩} = 112$

The image shows a musical score for a section titled "92 Ancora meno mosso" with a tempo marking of a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for the Arpa (Harp) and Piano. The Arpa part consists of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Below these are the string parts: 1 V-ni (Violin I), 2 V-ni (Violin II), 1 V-le (Viola), 4 V-ni (Violin III/IV), 2 V-le (Viola), and 2 V-c. (Violoncello). The string parts include sustained notes with long slurs and some dynamic markings like *p* and *tr*.

Разработка включает пять эпизодов, следующих один за другим. В первом особенно подчеркнута моторность. Однако и здесь возникают синкопы; перебивая единообразный ритм, они придают образу задорный, острый характер. Именно эта ритмическая формула ( $\text{♩} \text{♩}$ ) связывает первый эпизод разработки с музыкой рефрена (см. т. 3 после ц. 30).

Тема второго эпизода (*Ancora meno mosso*) (см. пример 92) мелодически более индивидуальна. Вместе с тем ее ритмический рисунок близок ритму рефрена — второй эпизод воспринимается как новый вариант основной темы.

Третий же эпизод как бы отталкивается в своем развитии от ритмического оборота, содержащегося в предыдущей теме, — в ее завершающем мотиве (♩♩♩). Мелодия его основана на материале румынского фольклора:

93 [*Ancora meno mosso*]

Timp.  
 Arpa  
 Piano I  
 Piano II  
 1 V-le  
 1 V-c.  
 1 C-b.  
 2 V-le  
 2 V-c.  
 2 C-b.

*mp*  
*sempre simile*

Четвертый эпизод — это новое вариантное преобразование третьего. В нем сохраняется та же ритмическая пульсация () , однако мелодический рисунок упрощается, одновременно включается новая бойкая мелодия у фортепиано (см. т. 5 после с. 110).

Пятый эпизод завершает цепь вариационных преобразований основного танцевального образа. На этот раз в качестве исходной берется ритмическая формула, использованная в коротком мотиве фортепиано, звучавшем в предыдущем эпизоде (). Так ритмическое варьирование становится средством непрерывного развертывания формы в разработке. Ритмическое остинато и здесь создает моторность. Но динамика этого эпизода приглушена — энергия пляса затухает.

Новый этап в развитии финала связан с возвращением побочной партии — так начинается реприза. Ее зеркальное строение дает возможность подчеркнуть значение основной темы, к которой это развитие направлено. Своеобразие репризы и в другом — она завершает не только финал, но и весь цикл. Именно поэтому композитор вводит сюда материал предыдущих частей. Как напоминание о прошлом проходит тема фуги, но в измененном виде: она звучит теперь в условиях диатоники, неторопливый темп (*Molto moderato*), сочный тембр струнных придают ей торжественно-гимнический характер. Вслед за темой фуги возникает реминисценция из III части. Возвращающаяся же основная тема финала утверждает радостный, праздничный тонус. Она закрепляется в многократных повторениях при все усиливающейся звучности, обогащающейся фактуре. Исполненная душевного здоровья, музыка финала воплощает позитивную идею цикла, противопоставляя трагизму одиночества, образам зла, драматизму бытия — цельность, непосредственность народного сознания, высокую этическую ценность и красоту народной жизни.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БОЛГАРИИ

---

Начало профессиональной музыкальной культуры в Болгарии относится к концу XIX века. Профессиональное творчество болгарских композиторов было подготовлено периодом национального Возрождения — болгарского культурно-просветительского движения второй половины XVIII — первой половины XIX века<sup>1</sup>. Пятивековое турецкое иго было серьезным препятствием для культурного развития болгарского народа, находившегося в течение долгого времени в состоянии этнического уничтожения, истребления самых основ национальной болгарской культуры.

Активное стремление к национальной независимости будило дремавшие в народе духовные силы. Борьба за освобождение от турецкого гнета была неотделима для передовых болгар от борьбы за утверждение национального самосознания в художественном творчестве: "Необходимо, чтобы и наука, и литература, и поэзия, и журналистика — словом, вся духовная деятельность приобрела характер политической пропаганды; то есть сообразовалась с жизнью, стремлениями и потребностями"<sup>2</sup>, — писал болгарский поэт и революционер Христо Ботев. Поэзия Ботева по праву считается вершиной литературы болгарского Возрождения. На Х. Ботева и

---

<sup>1</sup> Период Возрождения — последнее столетие пятивекового турецкого владычества в Болгарии, окончившегося поражением Турции в русско-турецкой войне (1878).

<sup>2</sup> Цит. по кн.: *Андреев В.* История болгарской литературы. М., 1978. С. 126.

других писателей и поэтов периода Возрождения — Л. Каравелова, Ив. Вазова, Д. Чинтулова — существенное влияние оказала революционно-демократическая мысль России. Под воздействием философско-эстетических идей Белинского, Чернышевского формировалась программа развития национального болгарского искусства — в основе ее лежала коренная связь с интересами народа, с идеей освободительной борьбы. Одно из лучших поэтических произведений этого времени — баллада Ботева "Хаджи Димитр" — рисует образ воеводы, идущего на смертный бой за освобождение народа.

Условия для интенсивного развития музыкальной культуры появились лишь после освобождения Болгарии от турецкого ига и образования независимого болгарского государства. Среди широких слоев населения с новой силой возник интерес к бытовым формам музицирования, народным обычаям и обрядам. На этой почве впоследствии формируются основы для профессиональной музыкальной культуры. Важная роль здесь выпадает на долю учителей музыки. Еще до освобождения Болгарии в 1850 году были введены обязательные уроки пения в начальных школах и гимназиях. На хоровых занятиях учителя музыки приобщали болгарских детей к музыкальному исполнительству, прививали любовь к старинным народным обрядам, песням. Репертуар этих школьных хоровых коллективов состоял из обработок болгарских народных песен, которые часто делали сами преподаватели. Они также возглавляли самодеятельные хоры, местные музыкальные общества, объединявшие вокруг себя художественные интересы местного населения.

Военные духовые оркестры, созданные вскоре после освобождения Болгарии по образцу военных оркестров русской армии, также сыграли большую роль во внедрении музыкальной культуры в быт болгарского народа. Эти оркестры знакомили болгарскую публику с симфоническими произведениями русской и западноевропейской музыки. На базе одного из них — Гвардейского духового оркестра — был создан симфонический (1906).

На рубеже XIX—XX столетий возникла новая своеобразная форма бытового музицирования — так назы-

ваемые "читалишты" — литературно-музыкальные вечера, на которых звучала музыка в исполнении военных духовных оркестров или самодеятельных хоров; нередко музыку использовали в качестве вставок в драматические представления. Такого рода музыкально-драматические спектакли способствовали появлению в Болгарии оперного театра. К 1890 году относится первая попытка создания оперного театра, спустя два года из-за материальных затруднений он прекращает свое существование. Вторая попытка (1907—1908) оказалась более успешной. Труппа под названием "Оперная дружба" впоследствии превратилась в театр Государственной народной оперы (1921).

На базе национального музыкального фольклора, в тесной связи с потребностями самодеятельного исполнительства развивалось творчество первых болгарских композиторов: Э. Манолова, А. Букорешлиева, П. Пипкова, Г. Атанасова, Д. Христова. Многих из них отличала многосторонняя музыкально-общественная деятельность. В большинстве своем они были учителями пения, руководителями самодеятельных хоров, военных духовых оркестров. Важной областью деятельности первых болгарских композиторов было изучение фольклора. Одним из первых, кого привлекла красота болгарских народных напевов, был А. Букорешлиев. Он посвятил много сил собиранию, научному изучению и обнародованию фольклорного материала. Труды *Добри Христова* (1875—1941) в области музыкальной фольклористики стали отправной точкой для развития болгарской теоретической мысли. В своей книге "Теоретические основы болгарской народной музыки" он исследовал вопросы ладового, ритмического своеобразия национального фольклора, его соотношение с многочисленными музыкальными культурами, окружающими Болгарию.

Первые болгарские композиторы черпали темы и жанры для своего творчества из устоявшихся форм народного быта, как правило, песен городского происхождения с любовно-лирическим или юмористическим содержанием. Эти песни композиторы гармонизовали средствами классической гармонии, обрабатывали в ма-

лых формах и соединяли в сюиты — так называемые "китки". "Китка" (в переводе с болгарского "венок", "букет") — сюита для хора без сопровождения, состоящая из многоголосных обработок народных песен, — стала одной из ранних форм профессионального музыкального творчества. Такие сюиты писали Манолов, Букорешлиев.

Хоровые китки Христова — самое ценное, что удалось сделать болгарским композиторам первого поколения. Среди его обработок наибольшую популярность приобрели песни для мужского хора "Дафино вино", "Пошла девушка", "Гнется лес". Христов вводил в свои китки и старинные македонские песни. Лучшая из них — торжественная шестнадцатитактовая песня о болгарском языке "Единый слышен зов".

Китки для духового оркестра, как и хоровые, явились первыми произведениями профессиональной инструментальной музыки. Вместе с тем уже в творчестве Христова инструментальная китка вытесняется программной оркестровой сюитой.

Политические события общественной жизни в Болгарии 1923 года привели к поляризации социально-общественных сил, пробудили в лучших представителях искусства чувство национального самосознания. Эти события создали идейно-эстетические предпосылки для возникновения новых художественно-стилистических тенденций. В разных областях художественного творчества начинается движение "за народное искусство". Его выразителями в области музыки стали композиторы нового, так называемого второго поколения: П. Стайнов, Л. Пипков, П. Владигеров, М. Големинов, С. Обретёнов, Ф. Кутев и другие. Почти все они получили образование за границей, приобрели там основательную композиторскую технику, но при этом их помыслы были обращены на насущные, животрепещущие проблемы болгарской музыки.

Творчество первых болгарских композиторов, тесно связанное с городским бытом, носило большей частью прикладной — полуфольклорный, полупрофессиональный характер. На новом этапе развития — с середины

20-х годов — перед болгарскими композиторами встала задача формирования профессиональной болгарской музыки, создания музыкальных произведений, решающих важнейшие эстетические и стилистические проблемы современного музыкального творчества, обладающих целостной музыкальной концепцией, собственно музыкальным обобщением.

Новое поколение болгарских композиторов обратилось к незатронутым ранее пластам музыкального фольклора. В отличие от предшественников, их привлекает не городская, а сельская, крестьянская песня. В ее мелодическом и гармоническом своеобразии они видят опору для развития болгарской музыки. Эти композиторы отходят от этнографического, цитатного использования народных мелодий. Понятие народности музыкального искусства они понимают как претворение мироощущения болгарского народа, его художественного мышления в музыкальной системе образов.

Понимание искусства как выразителя современной жизни Болгарии, создание болгарской профессиональной композиторской школы — все это легло в основу идейно-эстетической платформы общества "Современная музыка" (1933). Ее председателем стал П. Стайнов, секретарем — Л. Пипков, а почетным членом был избран Д. Христов. Вскоре после организации этого творческого содружества развернулась дискуссия по проблеме национального музыкального стиля, в которой приняли участие многие выдающиеся болгарские композиторы. Каждый из них по-своему искал пути к созданию национального музыкального искусства. При этом в орбиту внимания композиторов входили общественно-культурные и идейно-эстетические вопросы: проблема болгарского музыкального стиля обсуждалась по отношению к мышлению и строю чувств народа, достижениям европейской музыки, к выражению современных общественных идеалов. Создание национального болгарского музыкального стиля рассматривалось как общественный долг композитора.

Ярким примером в трактовке проблемы народности для болгарских композиторов стала "Могучая кучка".

Обращение к русскому искусству объяснялось не только традиционными связями народов в предшествующие годы, но и некоторым сходством в историческом развитии. Болгарских композиторов во второй четверти XX столетия так же, как и русских композиторов в середине XIX века, волновали вопросы создания своего национального искусства в условиях высокоразвитой европейской музыки.

В 20—30-е годы болгарские композиторы нового поколения, следуя традиции своих предшественников, продолжают плодотворно сочинять в области вокальной и хоровой музыки. В творчестве С. Обретёнова и Л. Пипкова появляется болгарская пролетарская песня. Существенно расширяются тематика и выразительные средства хоровой музыки. *Петко Стайнов* (1896—1977) обогащает хоровую болгарскую музыку новым жанром — хоровой балладой. Хоровые баллады Стайнова отличаются широтой и монументальностью симфонического развития. Для своих баллад Стайнов выбирает тексты, содержащие героико-романтическое или эпическое повествование о прошлом болгарского народа и представляющие тем самым богатую литературную основу для развитого хорового сочинения. Его баллады "Тайна Струми", "Урвич", "Всадники" являются высоким завоеванием болгарской хоровой музыки 30-х годов.

Однако основные усилия болгарских композиторов сосредоточились в области инструментальной музыки. Наряду с традиционными танцевальными сюитами появляются программные — сказочно-фантастические, гротескно-изобразительные. Композиторы пишут программные симфонические поэмы, увертюры, камерную музыку, а также обращаются к жанру инструментального концерта и симфонии. Наиболее значительные музыкальные сочинения этого времени несут с собой оптимистическое, жизнеутверждающее начало (рапсодия "Вардар", Третий концерт для фортепиано с оркестром П. Владигерова), обнаруживают тяготение к героико-эпическим образам.

Значительным достижением болгарской музыки этих лет является программно-изобразительное творчество

Стайнова — основоположника болгарского эпического симфонизма. Благодатной почвой, на которой произрастала музыкальная образность сочинений Стайнова, была поэзия и литература болгарского Возрождения. В его музыке она нашла целостное, обобщенное выражение.

Стайнов начал с жанров, сложившихся в творчестве первых болгарских композиторов. Его первым произведением стала "Фракийская сюита", в которую вошли "Пайдушко", "Медвежий танец", "Хоро", "Рученица"<sup>3</sup>. Симфоническая поэма "Легенда" открывает линию романтического эпоса в творчестве Стайнова. Программную сюиту "Сказка" составил мир образов, рожденных народной фантазией. Увертюра "Балкан" подготовила выдающееся произведение болгарского эпического симфонизма — симфоническую поэму "Фракия", ставшую символическим выражением музыкального образа родины, истории болгарского народа.

На 30-е годы приходится также интенсивное становление болгарской национальной оперы. Три оперы — "Женское царство" В. Стоянова, "Девять братьев Яны" Л. Пипкова, "Царь Калоян" П. Владигерова — выявляют стилистические признаки различных жанров в болгарской опере: комической, эпической, лирико-психологической. Наиболее значительным достижением театрального искусства тех лет стал балет М. Големинова "Нестинарка", сюжетную основу которого образовал древнеязыческий обряд нестинарк<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Среди разнообразного танцевального фольклора Болгарии хоро — наиболее распространенный танец. Это быстрый хороводный танец, имеющий немало разновидностей. Его наиболее употребительный метроритм — 2/4. Пайдушко — разновидность хоро, бытовавшего во Фракийской фольклорной области. Пайдушко имеет пятидольный такт (5/8) с различной группировкой длительностей в тактах:

 Считается, что название этого танца происходит от славянского слова "пайдам", что означает "хромать". Рученица принадлежит к наиболее древним и специфическим болгарским танцам. Она имеет семидольный такт — 7/16.

<sup>4</sup> Нестинарские игры — "игры на огне". Они представляли кульминацию народного обрядового празднества. Под аккомпанемент народных музыкальных инструментов, с возгласами, произносимыми в состоянии крайней экзальтации, нестинарки пускались в пляс,

9 сентября 1944 года в Болгарии произошла социалистическая революция. Начался новый этап в развитии болгарского общества и болгарской музыки. Расширяется Болгарская государственная консерваторя, общество "Современная музыка" преобразовывается в Союз болгарских композиторов, основываются симфонические оркестры, музыкальные театры, учебные заведения, организуется Государственный ансамбль народной песни и пляски, возглавляемый Ф. Кутевым.

Значительное внимание болгарские композиторы уделяют массовой песне. Массовая песня активно влияет на другие жанры творчества болгарских композиторов: ее интонации проникают в крупные симфонические и вокально-инструментальные сочинения с героической тематикой.

В 50-е годы выступает новое поколение болгарских композиторов: А. Райчев, Л. Николов, К. Илиев, К. Кюркчийский и другие. Многие из них — воспитанники Болгарской консерватории.

В их творчестве усилился процесс ассимиляции достижений современного музыкального искусства: Шостаковича, Бартока, Стравинского, нововенцев. Но стремление к обновлению выразительных средств, активному привлечению новых композиционных приемов, оркестрового письма происходило на почве более глубокого претворения ладовых и ритмических особенностей болгарской народной музыки. Композиторы нового поколения также обращаются к литературе болгарского Возрождения и находят в ней живительные токи для своего творчества (опера К. Илиева "Боянский мастер"), пишут нередко на современные темы (опера А. Райчева "Мост", написанная на сюжет из истории болгарского Сопротивления). Характерной чертой этого поколения болгарских композиторов является подчеркнутое внимание к образности лирико-психологического типа (симфония "Новый Прометей" А. Райчева, "Симфония-реквием" К. Кюркчийского).

---

ступая босыми ногами по раскаленным углям. Считается, что эти "игры на огне" сопровождалась рученицей.

Многие музыкально-сценические, инструментальные, вокально-хоровые произведения современных болгарских композиторов характеризуют сложность и многосторонность образного содержания, философская обобщенность и волнующая, искренняя человечность.

## ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ 1899—1978

Владигерову принадлежит одно из первых мест в ряду тех композиторов, которые не только создавали национальный стиль в болгарской музыке, но и завоевывали ей международное признание. Его искусство формировалось на основе болгарского музыкального фольклора — с одной стороны, а с другой — в непосредственном соприкосновении с западноевропейской музыкальной и художественной культурой.

Долгие годы (1912—1932) Владигеров провел в Берлине<sup>5</sup>, где прошел серьезную профессиональную школу.

Благотворное влияние на него оказал А. Юон, ученик Танеева и Аренского, воспитанник Московской консерватории, у которого болгарский композитор изучал гармонию, контрапункт, композицию. Значительным событием его жизни стала работа в "Немецком театре", руководимом М. Рейнхардтом. Художественные идеи этого театра, имевшие своей целью создание нового синтеза литературного, изобразительного, музыкального и сценического оформления, обогатили его образно-художественное мышление. Владигеров написал музыку к девяти спектаклям, которая стала тематическим источником для многих последующих его сочинений. В частности, музыку к спектаклю "Игра снов" (по А. Стриндбергу) композитор впоследствии переработал в самостоятельное оркестровое сочинение "Скандинавская сюита".

Однако среди разнообразных по характеру произведений — романтических, импрессионистских, неоклас-

---

<sup>5</sup> За исключением двух лет, с 1918 по 1920 год, когда Владигеров проходил военную службу в Гвардейском оркестре в Болгарии.

сицистских — в раннем творчестве настойчиво утверждалась национальная тематика. Вариации для фортепиано на патриотическую тему "Милая родина" и баллада "Луд гидия" свидетельствуют о серьезном стремлении молодого композитора разрабатывать народную мелодику. Рапсодия "Вардар" положила начало широкому освоению болгарского песенного и инструментального фольклора, которое было продолжено в Болгарской сюите для оркестра ор. 21, в Семи симфонических болгарских танцах ор. 23, в Болгарских песнях и танцах для фортепиано ор. 25 и других.

В начале 30-х годов Владигеров возвращается на родину. В это время ведущей образной и интонационной основой его сочинений становится болгарский музыкальный фольклор. Его органичного претворения в рамках крупного инструментального произведения композитор достиг в Третьем концерте для фортепиано с оркестром (1937), а в жанре камерной миниатюры — в фортепианном цикле, названием которого стал город, где прошли детские годы композитора, — "Шумен". К этому же времени относится и множество обработок народных песен, сделанных композитором.

В 1936 году Владигеров пишет свою единственную оперу — "Царь Калоян". Ее сюжет патриотического содержания заимствован из романа Ф. Поповой-Мутафовой "Солунский чудотворец". Опера рассказывает о событиях, происходивших в Болгарии в начале XIII века: борьбе болгарского народа против чужеземного нашествия.

В начале 40-х годов Владигеров обращается к фольклору соседнего румынского народа. В качестве тематической основы для блестящей оркестровой миниатюры "Хоро-стаккато" он избирает виртуозную пьесу народного румынского скрипача Г. Динику. Композитор пишет также симфоническую сюиту "Четыре румынских танца", "Два румынских симфонических эскиза", которые посвящает Дж. Энеску.

После социалистической революции в творчество Владигерова настойчиво вторгается современная тематика. Композитор пишет массовые песни, "Майскую

симфонию” для струнного оркестра, героическую увертюру ”Девятое сентября”. Но ведущей в его творчестве по-прежнему остается тема, связанная с народными обычаями, бытом. К этому периоду относятся его многочисленные обработки народных песен. Наиболее крупным сочинением 40-х годов стал балет ”Легенда об озере”, повествующий о возникновении Дойранского озера и о борьбе южнославянских племен с византийцами.

Мир музыкальных образов Владигерова — это слитые воедино красочные картины природы, колоритные бытовые сценки, элегически-мечтательные настроения, несущие с собой светлое, жизнеутверждающее начало.

### РАПСОДИЯ ”ВАРДАР”

Рапсодия ”Вардар” — наиболее популярное произведение Владигерова. Первоначально она была написана для скрипки и фортепиано (1922), а в 1928 году Владигеров переработал ее для оркестра. Рапсодия ”Вардар” в творчестве Владигерова — один из ранних примеров художественного воплощения болгарского музыкального фольклора в симфонической музыке. С ”Вардара” начинается народная линия в его творчестве. Значительна роль этого произведения и для болгарской музыки. В ”Вардаре” болгарская музыка сделала шаг вперед в овладении симфонической драматургией на основе фольклорного материала. Вот почему рапсодию ”Вардар” сравнивают с ”Камаринской” Глинки, рапсодиями Листа и Энеску. Произведение, написанное в период жесточайшей реакции, стало выражением несокрушимого стремления болгарского народа к свободе.

Рапсодия по структуре трехчастна. Медленная гимническая тема обрамляет центральный эпизод, основанный на материале хороводных песен. Произведение начинается четырехтактным вступлением всего оркестра, мощным и решительным звучанием подготавливающим главную тему:

94 Allegro moderato (♩ = 152)

*cresc.*

*accelerando*

Основная тема написана в характере торжественного шествия. Нерегулярный (пятидольный) размер придает ей эпический оттенок. Интонационной основой этой темы послужила мелодия македонской патриотической песни "Единый слышен зов", существующей в хоровой обработке Д. Христова. У Владигерова она изложена в широком и энергичном движении. Гармоническое сопровождение придает ей особую значительность и торжественность. Оно в лаконичной форме обобщает характерные признаки гармонического языка, свойственные возвышенным образам классической музыки: нисходящее, иногда с полным хроматическим заполнением, движение баса от I к V ступени с последующим каденционным завершением (напоминающее темы старинных вариаций на *basso ostinato*), рельефные многозвучные аккорды с ярко выраженным плавным классическим голосоведением, четко обозначенные тональные отклонения, наиболее выразительные гармонии:

95 Allegro moderato (♩ = 152)

*a tempo*

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the right hand with a 'marcato' marking. The second system shows a 'cresc.' marking. The third system continues the melodic development. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Важнейшую роль в развитии темы играет красочное, оркестрово-тембровое варьирование. Тема исполняется дважды. Вначале она звучит в среднем регистре (главным образом у струнных и деревянных духовых), затем перемещается в верхний регистр и ее исполняет весь оркестр. И если в первоначальном изложении оркестровка темы меняется от одной восьмитактной фразы к другой, то во втором проведении — от одного четырехтакта к другому. Оркестрово-тембровое варьирование — важнейший фактор развития главного образа: основной торжественный характер темы обогащается различными эмоциональными оттенками — лирико-экспрессивными, идиллическими, величавыми и т. п.

Вторую тему медленной части можно назвать припевом по отношению к запеву — первой теме. Она проходит в более оживленном темпе, в ней присутствуют признаки танцевального движения. Эта тема более сложна по гармоническому развитию, при повторении ее

фраз гармония варьируется. Оркестровая ткань в этой теме более дифференцирована, преобладают мягкие звучности (тема поручается гобой, кларнетам, валторне и скрипкам):

96 *Un poco più mosso*

*p*

*ritard.*

*p cresc.*

*Andante sostenuto  
molto espressivo*

Завершается I часть торжественно-спокойным звучанием первой темы, подтверждающим ее эпический характер.

II часть написана в одноименном миноре, в ней резко меняется темп. Жанровую основу этого раздела составляет народный болгарский танец хоро в его наиболее употребительном метроритмическом движении — 2/4. II часть построена на нескольких мелодиях хоро. Их последование создает ладовое, гармоническое, фактурное

ное, тембровое, ритмическое разнообразие. Стремительные, веселые мотивы хорошо разрабатываются композитором с удивительной цельностью. Сохраняя в различных темах хорошо структуру *AABB*, композитор выстраивает их в такой последовательности, что создается впечатление исключительно тонкого и мастерского варьирования одной темы:

97 *Allegro vivace*

The musical score consists of six staves. The first staff is for Flute (Fl.) with a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with triplets and a *cresc.* marking. The second staff is for Violin (V-ni) with a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp. It includes a *ben ritmico* marking and a *ff* dynamic. The third staff is for Violin I (V-ni I) with a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp, marked *p*. The fourth staff is for Piccolo (Fl. picc.) and Oboe (Ob. 8) with a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp, marked *p* and *poco a poco cresc.*. The fifth staff is for Flute (Fl.), Violin (V-ni I), and Violin II (V-ni II) with a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp, marked *ff*. The sixth staff is for Violin I (V-ni I) with a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one sharp, marked *ff* and *Quasi musette*.

Из пестрой вереницы быстрых инструментальных наигрышей сплетается красочная нить танцевальных мелодий, бурных и игривых, задорных и грациозных, — это картина буйного народного празднества.

После ее некоторого успокоения вновь звучат темы медленного, первого раздела. В репризе они даются без повторений, в исполнении всего оркестра. Главная тема достигает в репризе своего кульминационного выраже-

ния: ее эпическому характеру приданы черты торжественной величавости.

Рапсодия "Вардар" Владигерова воспевает любовь к родине, ее красоту и силу. Она привлекает своей ликующей праздничностью, яркой картинностью, жизнеутверждающим началом.

### ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Будучи превосходным пианистом, Владигеров писал сочинения для фортепиано на протяжении всей своей жизни. Именно в фортепианной музыке кристаллизовался стиль композитора, выявлялась тематика, круг образов. Фортепианное творчество оказывало влияние и на формирование симфонического почерка Владигерова. И не случайно, что первое обращение к симфонической музыке произошло в рамках Первого фортепианного концерта.

В целом фортепианный стиль Владигерова можно отнести к позднеромантическому направлению. В его фортепианных сочинениях ощущается воздействие виртуозного пианизма Листа, мелодически насыщенной музыкальной ткани Брамса, красочного гармонического языка французских импрессионистов.

Пристальное внимание к традициям славянской музыки, русской пианистической школы способствовало выявлению творческой индивидуальности композитора. Но ее наиболее полное раскрытие произошло при обращении к национальной тематике. Претворяя в фортепианном письме особенности народного вокального интонирования, инструментального исполнения, композитор переосмысливал традиционные пианистические приемы, находил новые звуковые, гармонические эффекты, новые музыкальные образы и тем самым вносил свой вклад в европейскую фортепианную музыку.

Третий фортепианный концерт Владигерова — выдающееся явление болгарской фортепианной музыки. Он был написан в самый плодотворный период творче-

ства композитора — первое десятилетие после возвращения на родину. Произведение привлекает гармонической красочностью, яркостью и своеобразием тематизма, основанного на подлинных болгарских напевах. Органического единства приемов симфонической драматургии и интонационного строя болгарского музыкального фольклора композитор достигает на основе преобладания вариантного метода развития. Концертное "соствязание" солирующего инструмента и оркестра здесь осуществляется при доминирующей роли фортепиано, его лаконичных и праздничных музыкальных образов, дополняемых развитой оркестровой партией с ее тембровыми и гармоническими красками. Следует отметить весьма ошутимое в концерте благотворное воздействие пианистической манеры и приемов выразительности фортепианных концертов Рахманинова: в широком мелодическом распеве, большом дыхании мелодии, приемах изложения тематизма (то унисонного, то мощного аккордового), его развития (посредством специфически рахманиновской мелодизации баса, проведения темы у фортепиано в октавный унисон с инструментами оркестра), а также в некоторых гармонических оборотах.

Однако в Третьем концерте отличительные черты музыки Владигерова проявляют себя ярко и отчетливо. Болгарскому композитору более свойственно вариантное преобразование тематизма, касающееся ладоинтонационной, ладогармонической сторон, оркестровых и тембровых средств. Композитор широко пользуется приемом народного исполнительства: сохраняя основные контуры мелодии, он свободно изменяет звуковысотный уровень ее интонирования. Из народной исполнительской манеры берет также свое начало стремление композитора сделать мелодически насыщенными связующие, предыктовые и заключительные разделы. Все это в целом влияет на драматургию произведения, в меньшей степени тяготеющую к напряженному динамическому развитию образов, в большей — к их пышной, красочной репрезентации.

I часть. Концерт начинается виртуозной каденцией фортепиано, поддержанного мощным звучанием оркестра:

Con moto-mosso  $\text{♩} = 132$

8-----

98

Piano solo I

Piano II  
(Orchestra)

*f*

*cresc.*

9

8-----

8-----

*f cresc.*

9

8-----

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked "Con moto-mosso" with a quarter note equal to 132 (♩ = 132). Below this, there are two systems of music. The first system is for "Piano solo I" and "Piano II (Orchestra)". The piano solo part is written in a grand staff with two staves. The piano II part is also in a grand staff. The piano solo part features a melodic line with a fermata over a group of notes, marked with a forte (f) dynamic. The piano II part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with a crescendo (cresc.) dynamic. The second system continues the piano solo part with a melodic line and a fermata, and the piano II part with harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and fermatas.

8.

8

Бурная и взволнованная вначале, каденция постепенно приобретает более спокойный характер. Ее материал переходит к оркестру, и в ее мягких гармонических оборотах подготавливается главная партия — народная тема танцевального склада. Ее начальное изложение (в октавный унисон на фоне выдержанной тонической гармонии в оркестре) звучит ясно, чисто и прозрачно:

8

I

*p semplice*

II

*pp*

I

II

*cresc.*

I

*poco a poco cresc.*

II

*cresc.*

В процессе развития тема главной партии дается в сочном аккордовом изложении на фоне мелодически насыщенной оркестровой партии. Элегически-повествовательный характер главной партии постепенно приобретает лирико-экспрессивный характер. Небольшой виртуозный переход-связка приводит ко второй теме. Побочная партия — народный танец — вносит новый эмоциональный оттенок, энергичный и жизнерадостный: тема скерцозного характера со множеством форшлагов, мордентов. Первоначальное ее изложение — также в виде октавного унисона, которое в процессе развития темы фактурно и гармонически усложняется:

100 (Scherzando)

8

I

II

*poco a poco cresc.*

8

I

II

8

I

II



Примечательно, что заключительная партия по мелодической насыщенности не уступает главной и побочной партиям. Ее элегический характер как бы создает эмоциональную арку с главной, в результате чего тема побочной партии становится кратким островком легкого, грациозного движения на общем повествовательном, элегическом фоне.

Красочное, праздничное изложение тем в экспозиции предопределило и особенности разработки — краткой, без напряженного драматического развития. В разработке композитор не противопоставляет темы экспозиции, а, напротив, их характерные интонации сближает в свободном вариантном развитии. Кульминация (т. 129) совпадает с предыктовым разделом. В репризе главная партия проходит у оркестра в увеличении: в "баритональном" регистре она звучит торжественно и широко. В ее продолжении даются новые, в сравнении с экспозицией, мелодические варианты. Незначительные изменения коснулись в репризе и побочной партии. Завершает I часть эффектная кода жизнеутверждающего характера.

II часть — один из ярких примеров проникновенного лиризма в музыке Владигерова. Ее тематиче-

скую основу образовала популярная гайдуцкая песня "Старый дед". В этом напеве сочетается спокойствие и величавость, гордость и душевная теплота. В то же время это и один из лучших примеров использования болгарской протяжной песни в профессиональном творчестве. Непрерывное мелодическое разворачивание длится на протяжении многих тактов, речитативные эпизоды чередуются с орнаментальными пассажами:

101 Andante (♩ = 72)

II Orch.

*pp* *f*

*del modo improvisato (molto rubato)*

I Piano

*p*

I

The image displays three systems of musical notation for a piano solo, likely from a sonata. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a dynamic marking of *p* and includes the instruction *pp poco a poco cresc.* and the tempo marking *accelerare*. The second system starts with the number *13* and the tempo marking *a tempo*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *cresc.*.

II часть имеет черты трехчастности. Однако явные признаки этой традиционной формы преодолеваются интенсивным вариантным преобразованием темы. В ее ладоинтонационной драматургии выявляется последовательное развитие от альтерационно-хроматического письма к диатоническому. Одновременно с этим речитативно-декламационное начало перерастает в напевное, лирическое. В целом в середине II части концерта происходит постепенное прояснение эмоционального строя, насыщение его жизнеутверждающим началом.

В репризе тема звучит широко и свободно. Длительно затухающая кода вносит в общее торжественное и величавое настроение оттенок спокойствия и умиротворенности.

В III части — финале, как и в I части концерта, господствует стихия народных болгарских танцев. В основу сонатной формы финала положены две темы. Первая — народный популярный болгарский танец "В на-

шем селе” — энергичного характера, с тяжелыми синкопированными аккордами фортепиано. Вторая — авторская мелодия в народном духе — напоминает плавный, грациозный женский танец:

102a главная партия

I

II

3

8

8

I

ff

II

v

1026 *Meno mosso* (♩ = 152)

II

p

II

cresc.

mf

Блестящая и стремительная разработка приводит к праздничному, красочному апогею тем в репризе. Завершается концерт резкими аккордами, как бы обрывающими музыкальное движение в крайней точке эмоционального напряжения.

Третий концерт для фортепиано с оркестром Владигерова занимает особое место среди болгарских инструментальных концертов. Известный и популярный на родине, он стал репертуарным произведением многих зарубежных исполнителей.

## ЛЮБОМИР ПИПКОВ 1904—1974

Имя Пипкова неразрывно связано с передовыми тенденциями и новаторскими поисками болгарского искусства. Непосредственно и остро реагирующий на все бурные события современности, Пипков не мыслил своего творчества вне тесной связи с болгарской общественной жизнью. Его творчество отличает яркая публицистичность, подлинный гражданский пафос.

Творчество Пипкова, как никакого другого композитора его поколения, вызвано к жизни событиями и поражением Сентябрьского восстания 1923 года. Будучи непосредственным очевидцем произвола фашистских властей, Пипков в 1924 году вступил в нелегальную Болгарскую коммунистическую партию. С того времени тема социальной несправедливости стала главной темой его творчества. Пипков надолго связал свое вокально-хоровое творчество с мятежной, проникнутой стихией крестьянского бунта поэзией Н. Фурнаджиева. Наибольшую известность среди сольных сочинений на стихи Фурнаджиева приобрела баллада "Всадники". Написанная на революционную тему, она привнесла в болгарскую песенность черты декламационности, что способствовало формированию нового этапа в развитии болгарской вокальной музыки. А симфоническая поэма для хора с оркестром "Свадьба", написанная на текст Фурнаджиева и навеянная также трагическими событиями Сентябрьского восстания, положила в Болгарии начало кантатно-ораториальному жанру.

В творчестве Пипкова демократическим идеалам болгарского музыкального творчества 30-х годов был придан яркий социально-политический смысл. Композитор трактует народность не как этнографическую достоверность музыкального материала, а как совокупность стилистических приемов, подсказанных спецификой народного музыкального мышления, выявляющих художественный метод и гражданскую позицию композитора. В опоре на старинную болгарскую песню, через художественное осмысление больших социальных

проблем к созданию современного национального искусства — таковы устремления Пипкова. Вершинным явлением творчества Пипкова 30-х годов стала опера "Девять братьев Яны". Написанная по мотивам народных преданий, положенных на реальный исторический фон, эта опера стала образцом новаторских исканий в области крестьянского фольклора, эпической драматургии.

В 40-е годы в творчество композитора активно входит героическая тематика. Он обращается к поэзии болгарского поэта-революционера Н. Вацпарова и создает на его стихи песни "Прощальная", "Перед смертью". Первая симфония Л. Пипкова, опирающаяся на интонации массовой, героической песни, — одно из первых произведений в мировой музыке, вдохновленных героической борьбой испанского народа в гражданской войне. Опера "Момчил"; задуманная в 1939 году и поставленная вскоре после Освобождения, выявляет в качестве основной драматургической линии героическое начало, веру в победу народа. В ее основу лег сюжет романа С. Загорчинова "День последний, день Господень", повествующий о борьбе болгарского народа в XIV веке с иноземными захватчиками. В опоре на интонации массовой песни композитор сумел этому историческому сюжету придать современный смысл.

Крупнейшим событием болгарской музыкальной жизни конца 50-х годов стала "Оратория о нашем времени" Пипкова. Она соединила в себе эпическое видение жизни с обостренной психологической выразительностью личного переживания. Прочно в репертуар болгарских театров вошла третья опера Пипкова — "Антигона - 43".

Композитор яркого общественного темперамента, Пипков опубликовал немало статей, посвященных актуальным вопросам развития болгарской музыки. Их ведущая мысль — о социально значимой роли искусства в жизни общества — нашла художественное воплощение в его творчестве.

Перу Пипкова принадлежат три оперы: "Девять братьев Яны" (1937), "Момчил" (1945), "Антигона-43" (1963). Каждая из них отмечает важнейший этап в развитии болгарского оперного искусства: наиболее яркое выражение эпической драматургии — в 30-х годах, становление героической тематики и музыкальной образности — в 40-х, рождение психологической драмы — в 60-х годах.

"Антигона-43" — первая болгарская опера на современную тематику. В ней раскрывается актуальнейшая проблема нравственно-этической позиции человека в современном обществе. Действие в опере происходит в период движения Сопротивления, героической борьбы болгарского народа против фашизма. В качестве либреттистов выступили два литератора — поэт В. Башев и драматург П. Панчев. Башев написал литературный текст либретто, Панчев выстроил его в соответствии с требованиями сценического воплощения. Чтобы придать действию оперы, его конфликтам наибольшую рельефность, он также обозначил в либретто сюжетно-смысловые параллели с трагедией древнегреческого драматурга Софокла "Антигона".

Действие в опере происходит во время войны, в 1943 году, в небольшом провинциальном городе Болгарии.

**Краткое содержание оперы.** Во время школьного выпускного экзамена по литературе Анна Антонова с восторгом рассказывает о своем любимом произведении — античной драме Софокла "Антигона". С улицы доносится голос глашатая, объявляющего о казни партизана Стоила, брата Анны, труп которого брошен в назидание всем на площади. Анна решает похитить тайно труп своего брата и похоронить его. Капитан жандармерии рассказывает губернатору Крумову о плане устрашения города: все жители должны пройти по площади мимо государственного преступника. В доме Антоновых происходит встреча Анны и Эмиля, сына Крумова. Они давно любят друг друга. Анна посвящает Эмиля в свое решение похоронить брата.

В кабинет Крумова жандармы вводят связанную Анну. Она признается во всем. Эмиль просит Крумова спасти Анну. Крумов непреклонен. Сестра государственного преступника не может стать женой его сына — таково его решение. Утром на площади народ воспевает героический подвиг Анны. Ее увозят в машине в столицу, где будет судить. Входит капитан и объявляет о трагической гибели Анны при

попытке к бегству и Эмиля, пытавшегося ее освободить. Народ величает героический подвиг Стоила, Анны и Эмиля.

На композиционное строение оперы оказала влияние античная драматургия с присущим ей соотношением действия и комментариев хора. В опере Пипкова это проявилось в чередовании оперно-сценического действия (картин) и ораториального (хоровых интермедий). События, поступки героев, показанные броско, с большим драматическим напряжением, подвергаются нравственной оценке со стороны хора — народа. Но хор не только комментирует события. В последней кратине он становится активным участником драмы. IV хоровая интермедия, формально отсутствующая в опере, по существу введена в 5-ю картину.

Опера посвящена героической борьбе болгарского народа во время фашистского режима. Ее основной драматургический конфликт основан не на противоборстве болгарского народа с фашистами (образ врага вынесен за пределы сценического действия) — основная драматическая коллизия рождается в виде резкого идейно-политического размежевания болгарского общества в этот трагический для него период. Речь идет о личной моральной ответственности человека, его понимании родины и о чувстве долга перед ней. Эта драматическая коллизия выявляется в опере в противопоставлении образов Анны и Крумова. В то время как Анна в своих поступках руководствуется сознанием истинности своих нравственных принципов, ее действия решительны, желания непоколебимы, Крумов все время находится в состоянии внутреннего разлада, скован противоречивыми чувствами, его мучают сомнения.

Действие в картинах оперы осуществляется в сквозном вокально-симфоническом развитии. В опере отсутствует деление на номера, относительно завершенные ариозные построения входят составной частью в общую напряженную, динамическую драматургию. Вокальное письмо оперы преимущественно речитативно-декламационного характера. Партия Анны при этом отличается особенной приподнятостью, возвышенностью, например в предсмертном монологе из 5-й картины:

Анна

Я в кан\_да-лах!

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "Я в кан\_да-лах!". The piano accompaniment is in bass clef, featuring a complex harmonic structure with many accidentals and a melodic line in the right hand.

Не об\_ру\_чаль\_ный пер\_ стень и небраслеты

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "Не об\_ру\_чаль\_ный пер\_ стень и небраслеты". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) and features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand.

мне на ру - ки на\_де - ли! Нет!

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "мне на ру - ки на\_де - ли! Нет!". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and features a series of chords in the right hand and a more active line in the left hand.

Так как основным драматургическим конфликтом оперы является нравственный, то лейтмотивы в опере характеризуют не конкретных персонажей, а эмоциональные состояния героев. Исследователи находят в опере три лейтмотива. Два из них существуют в кратком оркестровом вступлении.

Мотив трагических предчувствий содержит напряженный ладоинтонационный комплекс. Его начальные жесткие секундовые фанфары концентрируют огромное внутреннее напряжение, усиливающееся затем в завершающем остродиссонирующем аккорде:

104 **Allegro moderato**

3 *cresc.* *dim.*

Тема светлой мечты, с неуклонным стремительным движением расходящихся параллельных квинт и октав, создает ощущение полетности, воздушности и в то же время динамической устремленности:

105 **Allegro moderato** **poco animato**

*p* *cresc.*

Лейттемы в опере проходят в оркестре и в вокальных партиях. Мотив трагических предчувствий сопровождает острые драматические ситуации оперного действия, тема светлой мечты пронизывает краткие моменты лирических отступлений. Композитор подвергает лейттемы вариантным преобразованиям. Так, во 2-й картине при мысленном обращении Крумова "Страна моя, я тебя знаю сердцем..." в оркестровом сопровождении представлен пасторально-идиллический вариант лейттемы светлой мечты:

Музыкальный фрагмент первого систем. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал начинается со второй тактовой единицы. Динамика *p*.

Стра\_на мо\_я, я те\_бя

Музыкальный фрагмент второго систем. Вокал продолжает фразу. Динамика *p*.

зна\_ю сердцем, а не только по урокам гео\_графии.

Музыкальный фрагмент третьего систем. Вокал заканчивает фразу. Динамика *p*, с динамическим усилением *cresc.*

Ты плоть от плоти сердца моего! Люб\_лю те\_

- бя я как крестьянни трукже-ник,

В 3-й картине на интонациях лейттемы светлой мечты построен вокальный дуэт Анны и Эмиля, претворяющий характерные признаки романтических любовных арий и дуэтов (медленный темп, широкое дыхание вокальных мелодий, их ведение параллельными терциями и секстами и т. п.):

107 Moderato

АННА

ЭМИЛЬ скажи, что ветра тихое дыхание — е —

скажи, что ветра тихое дыхание — е —

лишь голос твой, и облако, что в небе плы —

лишь голос твой, и облако, что в небе плы —

stent. a tempo

- вет, -      лишь пряди ло-ко-нов тво-их,      что

- вет, -      лишь пряди ло-ко-нов тво-их,      что

По отношению к лейттемам композитор нередко использует приемы инструментального симфонического развития. Две основные лейттемы можно сравнить с двумя ладоинтонационными комплексами сонатной формы: тему трагических предчувствий — с главным, тяготеющим к диссонантности, острому пунктирному ритму, тему светлой мечты — с побочным, опирающимся на диатонику, плавную песенность. В их столкновении, противоборстве выявляется интонационная драматургия оперы: тема трагических предчувствий влияет на тему светлой мечты, в последнюю проникает диссонантность, нервный, пульсирующий ритм, она приобретает взволнованный, лихорадочно-возбужденный характер, как, например, в окончании 3-й и 4-й картин:

3-я картина

108a *Allegro molto*

1086 Presto

4-я картина

Musical score for measures 1086-1091, marked Presto. The score is for piano and includes dynamic markings like 'v' and 'T-ro'.

Вариантное преобразование лейттем в картинах дополняется их интенсивным симфоническим развитием в оркестровых интерлюдиях. Последние образуют своего рода ступени — этапы интонационных обобщений, создающий последовательную образно-интонационную драматургию. В качестве интонационного вывода из напряженного вокально-симфонического развития в Прологе и 1-й картине звучит I оркестровая интерлюдия. В ней резкий, графический мелодический рисунок в сочетании с дробным мотивным членением, нервно пульсирующим ритмом рученицы создает злоуще-затаенную атмосферу:

109 Presto

Musical score for measures 109-111, marked Presto. The score is for piano and includes dynamic markings like 'pp'.

Это тематическое образование характеризуют как лейттему мрака. Последующие оркестровые интерлюдии развивают эту лейттему и одновременно с этим обобщают интонационное вокально-симфоническое развитие из предшествующих картин: зловеще-угловатой интонационной сферы Капитана — во II оркестровой интерлюдии, лирических, ариозных интонаций из дуэта Анны и Эмиля — в III оркестровой интерлюдии:

110а Allegro

2-я интерлюдия



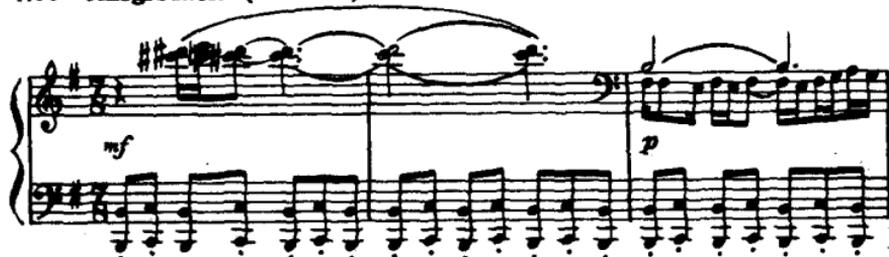
Musical score for the 2nd interlude, marked Allegro. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex, rhythmic melody in the right hand with many beamed eighth and sixteenth notes, and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked with a forte (f) dynamic.

3-я интерлюдия

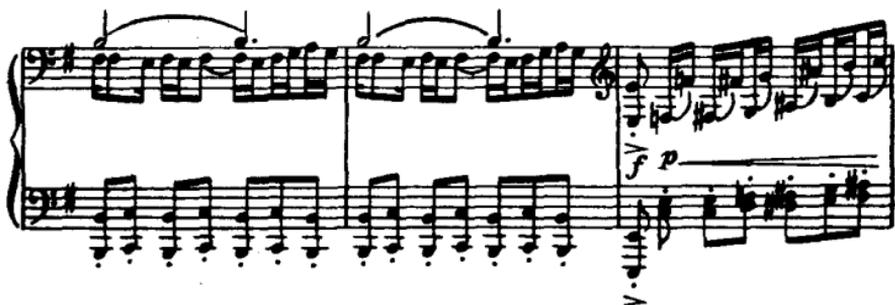


Musical score for the 3rd interlude. The score is in G major and 2/4 time. It features a more lyrical melody in the right hand with longer note values and some slurs, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

1106 Allegro molto (♩ = 132)



Musical score for the 1106 section, marked Allegro molto. The score is in G major and 2/4 time. It features a melody in the right hand with a large slur over several measures, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics are marked with mezzo-forte (mf) and piano (p).



Резко очерченное напоминание темы мрака звучит в окончании IV картины.

Иная образно-интонационная драматургия существует в хоровых интермедиях. В отличие от интенсивного интонационного развития в оркестровых интерлюдиях, в хоровых интермедиях преобладает эпический, повествовательный тон изложения. И в них также имеется своя логика развития: от отстраненного, "внеэмоционального" созерцания событий в I интермедии — к напряженному диалогу хора с Крумовым в 5-й картине.

Итогом образно-интонационной драматургии оперы является введенный в 5-ю картину непритязательный напев в исполнении детского хора, символизирующий веру в светлое будущее:

III Детский хор

В ми - ре есть

*poco a poco morendo*

*mf* *p* *pp*

мно\_же\_ство чу\_ дес, но чу\_ дес\_ней все\_го че\_ло\_

- век. В ми - ре есть мно-жество чу- дес, но чу-

- дес - ней все - го че - ло - век.

Опера Пипкова "Антигона-43" была поставлена сразу же в трех оперных театрах страны. Ее постановка знаменовала новый этап в развитии болгарского оперного искусства, открывший пути для обращения к современной тематике.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РУМЫНИИ

---

Музыкальная карта Европы на рубеже XIX—XX столетий была значительно расширена появлением и возрождением различных национальных композиторских школ. Среди них немаловажное значение принадлежит румынской школе, выдающимся представителем которой явился Джордже Энеску.

Общественно-исторические условия существования Румынии долгое время тормозили ее экономическое, политическое и культурное развитие. В течение многих веков Румыния находилась под игом Османской империи, продолжавшимся до середины XIX века. Под влиянием идей революционно-освободительной борьбы 1848—1849 годов, а также после русско-турецкой войны в Румынии началось патриотическое движение, в результате которого страна добилась независимости (1877—1878).

Пробуждение национального самосознания привело к подъему в области культурной и художественной жизни страны. Появились первые крупные национальные художники (Н. Григореску), писатели и поэты (Й. Караджале, М. Эминеску, М. Садовяну). В это же время возникают существенные предпосылки для развития профессиональной румынской музыки. В 70-х годах XIX столетия в Румынии открываются две консерватории — в Бухаресте и Яссах, организовывается симфонический оркестр, филармоническое общество. В 1888 году в Бухаресте начинает действовать концертный зал Атенеум — один из важных центров пропаганды творчества румын-

ских композиторов. В последней трети XIX века появляются первые профессиональные румынские композиторы: Ч. Порумбеску, Э. Кауделла, Д. Штефанеску и другие. В центре их внимания были музыкально-сценические произведения — оперетты, водевили, комические оперы. Их инструментальные и вокальные сочинения представляли собой салонные миниатюры или обработки румынских народных мелодий в простейшей гармонизации.

Важной областью деятельности румынских композиторов того времени было собирание народных песен — вначале городского фольклора, а затем и крестьянского. К изучению фольклора обращались многие композиторы — Д. Кириак, К. Брэилоу, Т. Бредичану. Кириак одним из первых начал издавать сборники народных песен. Около тысячи записей и обработок народных песен было сделано Бредичану. Брэилоу составил первый сборник румынских эпических песен. Важную роль в становлении научной мысли о румынском музыкальном фольклоре сыграл Б. Барток. К середине 20-х годов был накоплен ценнейший фольклорный материал, а в 1927 году основан фонархив, во главе которого стал Кириак.

Древние и богатые традиции румынской народной музыки, исследования в области поэтического и музыкального фольклора подготовили рождение профессиональной румынской музыки. Опираясь на румынский фольклор, развернули свою деятельность румынские композиторы в первой половине XX века. Путеводной нитью для многих из них послужила статья Бредичану "О румынской музыке", в которой он призывал к созданию профессиональной румынской музыки на основе крестьянского фольклора, ссылаясь на пример русских композиторов "Могучей кучки".

В процесс создания румынской профессиональной музыки включились многие композиторы: Д. Куклин, М. Жора, П. КонстантINESКУ, С. Драгой и другие. В 20—30-е годы появился ряд значительных произведений, претворяющих традиции румынского музыкального фольклора в крупных формах балетной и оперной музыки (лирические сцены "Великий вечер" Т. Бредичану).

балет "Оборотень" З. Ванчи). Одной из ярких и самобытных румынских опер этого времени стала "Напасть" С. Драгого, написанная по сюжету классика румынской литературы XIX века, основоположника критического реализма в Румынии Й. Караджале. Яркие художественные достоинства одной из лучших комических опер этого времени — "Бурная ночь" П. Константинеску — также можно отчасти объяснить обращением композитора к сюжету Караджале.

В творчестве румынских композиторов 30-х — начала 40-х годов ясно обнаруживается тенденция к воплощению тем и образов далекого прошлого. Устремленностью к трагедийным сюжетам отмечено творчество Д. Куклина. Его лучшая опера "Агамемнон" по Эсхилу предвосхитила сюжет из античной трагедии для оперы Энеску "Эдип". Крупные вокально-симфонические произведения П. Константинеску также находятся в русле этих тенденций: "Византийская рождественская оратория" и "Страсти Господни".

Творческая, музыкально-общественная и фольклорная деятельность румынских композиторов в первой половине XX века проходила при непосредственном участии великого румынского композитора *Джордже Энеску* (1881—1955).

На рубеже 40—50-х годов развитие музыкальной культуры приняло широкий размах. В стране был открыт ряд оперных театров, основаны симфонические оркестры, хоровые капеллы, музыкальные учебные заведения. Румынские композиторы продолжали, следуя примеру Энеску, разрабатывать в своем творчестве самобытный румынский музыкальный фольклор. Ярким национальным колоритом отмечено симфоническое творчество П. Константинеску (Концерт для скрипки с оркестром, Тройной концерт для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром), театральная музыка М. Жоры (балет "Когда созревает виноград").

Ведущее место в послевоенном творчестве румынских композиторов заняла героическая тематика. Сюжеты из национальной истории, поэтического и музыкального фольклора, посвященные освободительной борьбе румын-

ского народа, его героическому прошлому, прочно вошли в оперные и кантатно-ораториальные произведения. К ним можно отнести цикл опер Г. Думитреску, в основу которых положены сюжеты из истории Румынии от древности до наших дней, его же ораторию "Тудор Владимиреску".

Румынских композиторов коснулись авангардные искания послевоенного европейского музыкального творчества в области сонористики, серийной техники, алеаторики ("Ночные сцены" А. Виеру для хора а cappella, опера Д. Поповича "Прометей"). Творчество румынских композиторов утверждает плодотворность синтеза национальных музыкальных традиций и современных средств выразительности.

## ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ

1881—1955

Румынский композитор, скрипач, дирижер и музыкально-общественный деятель, Энеску начал свой путь тогда, когда румынская профессиональная музыка делала лишь первые шаги. Силою своего таланта Энеску поднял румынскую музыку до уровня общеевропейской, завоевал ей международный авторитет и признание. Соединив румынское народное музыкальное мышление с профессиональным, европейским, Энеску создал свой оригинальный стиль и возвысил духовные ценности своей национальной культуры до значения общеевропейских.

### ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Джордже Энеску родился в 1881 году в селе Ливень. Впечатления детства были тесно связаны с музыкой. В особенности его привлекало широко распространенное в деревенском и городском быту искусство народных скрипачей — лэутаров. Одно из ярких воспоминаний

детства — впервые услышанное им выступление тарафа<sup>1</sup>, когда Энеску было три года. Уже в раннем детстве будущий композитор жадно впитывает эмоциональный строй румынской народной музыки, в особенности ее специфического музыкально-поэтического жанра дойны<sup>2</sup>. С пяти лет мальчик принимает участие в народных музицированиях во время деревенских празднеств, а в шесть лет начинает писать музыку.

Семи лет Энеску с матерью приезжает учиться в Вену. Здесь он занимается у Й. Гельмесбергера по классу скрипки, у Р. Фукса — по классу композиции. Живя в Вене, Энеску узнал и страстно полюбил музыку Бетховена, Шуберта, Брамса, Вагнера; чутко, со всей серьезностью им был воспринят возвышенный строй чувств немецкого музыкального романтизма. На основе музыкального воспитания, полученного в Вене, впоследствии складывались и особенности творческой манеры композитора. В его творчестве как бы возродился музыкальный романтизм, слитый с фольклорными истоками родной национальной культуры.

После Вены тринадцатилетний Энеску поступает в Парижскую консерваторию. В этой музыкальной столице мира творческие способности Энеску получают настоящее признание. Ж. Массне угадывает душевное богатство и утонченность молодого музыканта. В его классе композиции Энеску развивает полифоническое мастерство. Сменивший Массне Г. Форе оказал на развитие

---

<sup>1</sup> Тараф — народный инструментальный ансамбль, в состав которого обычно входили кобза, скрипка, най и флуер. Руководителем ансамбля часто являлся лэутар.

<sup>2</sup> Дойна — жалобная песнь импровизационного характера с мелизматическими орнаментами, разнообразным варьированием напева, исполняемая в свободном ритме, именуемом *parlando-rubato*. Дойну называют жемчужиной румынского фольклора. Это один из наиболее специфических, емких и собирательных жанров румынской народной музыки. Дойна возникла в эпоху раннего феодализма, но основной круг ее образов и настроений сформировался позднее, в XVIII—XIX веках. Этот жанр стал олицетворением румынского народного музыкального творчества. Общий ее эмоциональный строй исследователи связывают с понятием *dog* — непереводаемым словом, подразумевающим целый комплекс чувств: мечтательность, тоску, печаль, забвение, неосуществленную мечту и т. п.

дарования Энеску не менее сильное воздействие, раскрыв поэтические стороны его натуры. Жизнь Энеску в Париже проходила в напряженных занятиях композицией и игре на скрипке в классе профессора М. Марсика. За первое произведение — "Румынскую поэму" — Энеску единодушно была присуждена первая премия в год окончания консерватории (1896). К этому времени Энеску был вполне сложившимся, зрелым скрипачом-исполнителем, но на поприще композиции ему предстоял еще долгий путь к вершинам.

Сразу же после окончания консерватории в феврале 1900 года Энеску исполнил Концерт для скрипки Бетховена. А в марте вместе с Ж. Тибо Энеску сыграл Концерт для двух скрипок Баха. Эти два выступления упрочили положение Энеску как одного из выдающихся скрипачей мира. Буквально через год-два его имя выходит за пределы Румынии и Франции — его второй родины. Он получает приглашение в Берлин, его ждут концерты в Лондоне, с огромным успехом концерты Энеску проходят в Бельгии, Италии, России, Голландии и в других странах Европы. А впереди, через многие годы — США, Советский Союз. Энеску выступает со многими великими музыкантами мира: Ж. Тибо, П. Казальсом, А. Казеллой, Л. Фурнье, А. Корто; со своим учеником и молодым другом И. Менухином он участвует в авторских концертах многих выдающихся композиторов: Г. Форте, Р. Штрауса, Б. Бартока, М. Равеля. Репертуар Энеску-скрипача включает обширный круг произведений: его любимых композиторов — Баха, Брамса, Бетховена, современных французских — Шоссона, Дебюсси, Равеля Лало, а также произведения румынских композиторов. 30-е годы исполнительская деятельность Энеску достигает апогея. Его приглашают читать лекции по исполнительству в Париж и в Гарвардский университет в Нью-Йорке.

Игра Энеску привлекала самобытностью, была отмечена национальным колоритом. Исполнительские черты, присущие профессиональной исполнительской школе, органично сплелись с манерой народного румынского, лэутарского исполнения. Неповторимое своеобразие его исполнительской манеры возникало благо

даря подчеркнуто эмоциональному, как бы "говорящему" произнесению мелодических фраз, теплой окраске звучности, оригинальности акцентировки. "Чародеем скрипки" называл Энеску его ученик И. Менухин. По свидетельствам очевидцев, "его техника скрипача была... совершенно оригинальна. Презирая принципы школы, он держал свою правую руку удаленной от корпуса, с приподнятым локтем, с запястьем, возвышающимся над скрипкой, он употреблял едва натянутый смычок, которым, однако, достигал далеко разносящегося звука. Сила пальцев его левой руки была такова, что в отрывках, требующих виртуозного исполнения, у него была сжатая, как бы наэлектризованная трель. Никакая звучность не была похожа на его пылкую, общительную звучность, иногда с немного хриплым, несколько печальным и особенно волнующим вторым планом"<sup>3</sup>.

Энеску был также выдающимся исполнителем камерной музыки. В 1902 году по его инициативе в Париже было основано трио, в 1904 году — квартет, которые выступали с исполнением произведений классической музыки. С 1910-х годов начинаются выступления Энеску в качестве дирижера. Его дирижерская деятельность получает международное признание в 30-е годы: с 1937 года он занимает пост постоянного дирижера Нью-Йоркской филармонии.

Концертная и музыкально-общественная деятельность Энеску в Румынии носили в первую очередь просветительский характер. Под управлением Энеску в Румынии впервые прозвучали Девятая симфония Бетховена, "Осуждение Фауста" и "Ромео и Джульетта" Берлиоза, Вторая симфония Бородина, ряд произведений Вагнера, Римского-Корсакова, Дебюсси и других. В годы первой мировой войны Энеску подолгу живет в Румынии, выступает в благотворительных концертах в пользу раненых и беженцев. В 1918 году он создает в Яссах симфонический оркестр.

Творческая и исполнительская деятельность Энеску способствовала развитию румынской музыки. В марте 1912

---

<sup>3</sup> *Pincherle M. Le monde de virtuoses. Paris: Flammarion. 1961. P. 10.*

года Энеску дает в Румынии девять концертов, сбор от которых идет на учреждение национального фонда премий, предназначенных для поощрения молодых румынских композиторов (впоследствии премии имени Дж. Энеску). В 1924 году осуществляется заветная мечта Энеску — создается Общество румынских композиторов. Многие молодые румынские музыканты обязаны в своем творческом становлении дружеской поддержке Энеску: М. Андрику, С. Драгой, П. Константинеску, А. Виеру и другие.

Творческая судьба Энеску полна драматизма. Жизнь скрипача-виртуоза, частые гастрольные путешествия утомляли композитора, но они давали возможность обеспечить себе независимое существование. А все помыслы Энеску были обращены к композиции.

Энеску было написано значительное число произведений, среди которых немало выдающихся: опера "Эдип", две Румынские рапсодии, Третья симфония, сюита для скрипки и фортепиано "Впечатления детства", Третья соната для скрипки и фортепиано.

Произведением, с которым Энеску дебютировал в Париже и которое получило благоприятные отзывы критики, была "Румынская поэма", написанная в 1897 году: "Я задумал ее с такой любовью и непосредственностью... Еще сегодня я нахожу в ней ароматы моей родины"<sup>4</sup>. "Румынская поэма" — своего рода пасторальная симфония, в которой композитор описал свои детские впечатления: летний вечер в канун праздника, ночь, лунный свет, звучание пастушьей дойны, грозу, утренние звоны колоколов, зажигательный народный танец хоро. Это произведение близко по жанру и стилю симфоническим фантазиям и сюитам на народные темы первых румынских композиторов.

В первой четверти XX века Энеску стремился овладеть вершинами музыкального мышления, достичь в композиции высот профессионального мастерства. В его творчестве происходила стремительная эволюция гармонического языка, насыщение фактуры линейно-полифоническим началом, разнообразными приемами звуко-

---

<sup>4</sup> Цит. по кн.: *Gavoty B. Les souvenirs de Georges Enesco. Paris Flammarion. 1955. P. 79—80.*

вого колорирования. Расширяя круг выразительных средств, Энеску одновременно утверждался и как национальный композитор, так как закладывал в румынской музыке основы симфонических и камерно-инструментальных жанров.

Его ранние сочинения неровные по художественным достоинствам, зачастую они отражают влияния любимых им композиторов — Брамса, Вагнера, Франка, Форе. Своим первым самостоятельным шагом в овладении формами классической музыки Энеску считал Вторую сонату для скрипки и фортепиано (1899). В ней фольклорные элементы были органично соединены с формами классической музыки. Здесь Энеску обрел свой стиль.

Ярко национальная природа творческого дарования Энеску проявилась в его двух Румынских рапсодиях (1901). С точки зрения симфонического развития тем, обработки народных мелодий они представляют собой вершину профессиональной румынской музыки первого этапа освоения румынского музыкального фольклора. Это наиболее популярные произведения Энеску. В обеих рапсодиях он использовал румынские народные мелодии, но выбор и приемы развития в каждой из них очень индивидуальны. Первая — картина народного праздника, развертывающаяся от нежных грез, воспоминаний — к вихрю пляски, где в изобилии представлены быстрые народные темы. Вторая рапсодия написана в духе народных баллад, воскрешающих тревожные исторические события прошлого Румынии. Это уже не были сюиты на народные темы. Народным мелодиям в Румынских рапсодиях была дана новая, симфоническая жизнь, подчиненная единой концепции.

Сознание Энеску в годы первой мировой войны претерпело значительные изменения. Великий художник, потрясенный страданиями человечества, всем своим существом восстал против сил разрушения, бессмысленности войны. С особой выразительной силой этот эмоциональный строй был претворен Энеску в Третьей симфонии — монументальном драматическом произведении, запечатлевшем трагические события. Третья симфония (1920) написана для оркестра, хора (без

слов), органа и фортепиано. Она в обобщенной форме отразила борьбу добра и зла, победу жизнеутверждающего начала. Образно-философское решение Третьей симфонии предвосхитило замысел оперы "Эдип". Многие произведения этого периода свидетельствуют о мастерстве композитора, о свободном владении им симфоническими и камерно-инструментальными жанрами.

Стремительное восхождение к вершинам европейского симфонического мышления сменяется в середине 20-х годов желанием вновь прикоснуться к истокам жизненной силы — румынскому музыкальному фольклору. В длительных гастрольных путешествиях его часто охватывали тоска по родине, скорбь от того, что он находится вдали от нее. Главной темой творчества этих лет стала тема воспоминаний о детстве. Теперь изменилось его отношение к фольклору: без прямых заимствований национальное стало плотью его сочинений. Таковы Третья соната для скрипки и фортепиано (1926), Сельская сюита для оркестра (1938), сюита для скрипки и фортепиано "Впечатления детства", Концертная увертюра ("в румынском народном характере", 1948). В них оригинальный тематизм композитора, претворяющий характерные черты румынского музыкального фольклора, органически вплелся в классические формы европейской музыки. Идущая из самых глубин национального румынского мироощущения общая ностальгическая настроенность сообщала образному строю этих произведений черты исключительной утонченности и романтической мечтательности.

Сюита "Впечатления детства" (1940) — характерное произведение этого стилистического направления. Ее содержание — окутанные романтической дымкой воспоминания о событиях детской души, далеких, но еще живых в памяти взрослого человека. В ней отдельные части не замкнуты, а исполняются без перерыва: "Лэутар", "Старый нищий", "Ручеек в глубине сада", "Колыбельная песня", "Лунный свет", "Сверчок", "Ветер в камине", "Буря в ночи", "Восход солнца". Эти образы детства приобрели теперь в глазах взрослого человека опозитизированный, символический смысл. Лэутар и нищий суть символы неясных волнений и тревог

детской души; ручей, птица, колыбельная — благополучия отеческого дома; ветер, буря — враждебных сил, а восход солнца — символическое выражение оптимизма, веры человека в жизнь.

В годы второй мировой войны Энеску жил в Румынии. Несмотря на трудности этого сурового времени, Энеску организовал квартет, исполнивший много сочинений камерной музыки. Почти еженедельно Энеску выступал в Бухаресте и в других городах Румынии, но категорически отклонял все предложения выступить в фашистской Германии. Композитор глубоко переживал трагические события, выпавшие на долю его народа. В эти годы возник замысел симфонической поэмы "Голос моря". Как в Третьей симфонии и в "Эдипе", ее основной идеей стала трагическая борьба человека с судьбой, с разрушающей стихией.

Последние годы жизни Энеску провел во Франции. Он возобновил курс лекций по исполнению классических и современных произведений скрипичной литературы, записал почти все скрипичные сонаты и партиты Баха. Он мало выступал как скрипач, всецело посвятив себя сочинению музыки. Его "лебединой песней" стала Камерная симфония для 12 солирующих инструментов (1954).

Энеску мечтал вернуться на родину. Но состояние здоровья не позволяло осуществить эту мечту. Незадолго до смерти он писал: "Я очень признателен... всем тем, кто желает снова видеть меня среди соотечественников, и прошу... верить, что вижу в этом желании новое доказательство духовной связи между родиной и мною, связи, которая ни разу не порывалась на протяжении всей моей жизни"<sup>5</sup>. В мае 1955 года Энеску скончался.

Имя Энеску навсегда осталось в памяти румынского народа. В современной румынской музыке Энеску — признанный глава профессиональной национальной школы. Его именем названы международные фестивали и конкурсы, проходящие в Румынии с 1958 года.

---

<sup>5</sup> Энеску Дж. Воспоминания и автобиографические заметки. М.; Л., 1966. С. 209—210.

### ТРЕТЬЯ СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

Энеску задумал Третью сонату в период интенсивной концертной деятельности. Ее замысел родился из общего горестного состояния духа композитора, его тоски по родине, по возможности свободно отдаться творчеству. Осенью 1926 года Энеску, укрывшись в своем имении Синае, закончил это произведение. Композитор дал ему знаменательный подзаголовок — "В румынском народном духе", — подчеркнув тем самым намеренное обращение к музыкальной традиции своей родины.

Среди произведений Энеску, различно претворяющих музыкальный фольклор, не много таких, которые могли бы сравниться с Третьей скрипичной сонатой. Поставив перед собой определенную задачу — воспроизвести эмоциональный строй румынской музыки, — Энеску как бы заново соприкоснулся с ней, открыл ее интонационное и ритмическое богатство и на новом уровне утвердил ее художественную ценность. В Третьей сонате нет ни одной фольклорной темы. Тем не менее Третья соната глубоко народна по духу, по способам и приемам выражения. В то же время, воссоздавая в своем произведении стиль народной румынской музыки и манеру исполнительства, композитор не отрывался от европейской музыки. Напротив, самобытное претворение румынского фольклора стало возможным в его творчестве на основе усвоения классического наследия. Рапсодический характер лэутарского исполнения композитор гибко соединил со строгими классическими формами. «До того как я приступил к написанию сонаты „в румынском народном характере“, — писал композитор, — всеми темами я уже располагал и ждал, когда свершится объединение между тем, что свойственно народной выразительности, ее существенно рапсодическому характеру, и моей внутренней природой симфониста. Мне необходим был долгий период органической ассимиляции для того, чтобы прийти к связи, как гармоничной, так и возможной, этих двух внешне противоречивых видов»<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Цит. по кн.: *Taranu C. Georges Enesco dans la conscience presence. Bucaresti, 1981. P. 104.*

И. Менухин назвал Третью сонату не только "самым прекрасным музыкальным произведением, но и самой замечательной нотной записью"<sup>7</sup>. И действительно, Третья соната в целом воспринимается как глубоко профессиональное, артистическое воссоздание практики народного исполнительства. Характерные приметы румынского народного профессионального творчества, издревле существовавшие в устной традиции и передававшиеся из поколения в поколение, были услышаны Энеску и зафиксированы в нотной записи в качестве элементов профессионального музыкального языка. Партии скрипки присуще исходящее из исполнительской манеры лэу-таров импровизационное, лирически насыщенное мелодическое развитие, различные колористические приемы (флажолеты, приемы звукоизобразительности, сопоставление регистров), а также своеобразное интонирование с широким использованием глиссандо, орнаментальных приемов, четвертитоновых интонаций. В то же время партия фортепиано выступает в роли небольшого народного оркестра. Здесь композитор часто использует бурдонные звучания, подражает цимбалам и кобзе.

Энеску ввел в Третью сонату приемы народной исполнительской манеры с такой изысканностью, что они приобрели значение новаторских черт в профессиональной европейской музыке. Импровизационная стихия народного исполнения выразилась в своеобразном тематическом развитии, основанном на постепенном произрастании из одной тематической ячейки. Гибкие, мягкие трансформации тематических элементов, их варианты преобразования посредством уменьшения, увеличения, обращения создают впечатление непрерывного звукового течения. Это сопровождается разнообразным ритмическим развитием, в котором нет идентичных ритмических формул, где в каждое мгновение в структуру ритмических ячеек или в порядок их следования вносятся изменения. Спонтанное мелодическое становление оказалось главной конструктивной силой в полимелодической, гетерофонной организации музыкальной ткани, а раз-

---

<sup>7</sup> Менухин И. Чародей скрипки // Сов. музыка, 1966, № 7.

личные варианты ее народных диатонических и хроматических ладов повлияли на ладомелодическое содержание и аккордовые комплексы.

Романтические традиции опозитизированного отношения к фольклору оставили в Третьей сонате отпечаток высокой эмоциональной духовности и благородства. Общее ностальгическое настроение определило в этом произведении преобладание жанра *дойны*.

Третья соната трехчастна, ее главная тональность — *a-moll*.

I часть<sup>8</sup> начинается ниспадающей, свободно льющейся темой фортепиано. На фоне ее кристального, "цимбального" звучания возникает мелодия скрипки, проникнутая щемящей грустью. Мелодическая линия фортепианной партии и короткие, сжатые мотивы, заканчивающиеся протянутыми звуками в партии скрипки, образуют дуэт. Мелодия скрипки начинается обычно со слабой доли такта, повторяя в более свободной, импровизационной манере тему фортепиано. Получая исходные импульсы из темы фортепиано, скрипка стремится развить их в восходящем движении, но ее интонации гаснут в фортепианной фактуре. Самозабвенно длящиеся звуки солирующей скрипки, пульсирующий фон фортепианного "оркестра", орнаментальные арабески, окружающие мелодию скрипки, минорный колорит с обыгрыванием увеличенных секунд — все это придает главной партии черты возвышенно-повествовательной баллады:

112 [Moderato malinconico] (♩ = 60)

Violino

Piano

*mp tranq.*

*p sotto voce tranq.*

<sup>8</sup> I часть написана в сонатной форме.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a piano (p) dynamic marking. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The piano part features a long, flowing melodic line with various ornaments and a fermata. The violin part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system continues the musical score. It features three staves. The top staff has a piano (p) dynamic marking and includes a triplet of notes. The middle and bottom staves are a grand staff for the piano. The piano part continues its melodic line with a triplet and a fermata. The violin part continues its rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp espress.* is present in the piano part.

Вместо традиционного каденционного завершения периода композитор преобразует эмоциональный строй темы из возвышенно-повествовательного в медитативный. При этом длительные остановки-размышления в партии скрипки дополняются импровизированными пассажами у фортепиано.

Тема побочной партии звучит в *gis-moll*, преимущественно в среднем и высоком регистрах. Вначале ее излагает фортепиано: это короткие попевки в верхнем, с "цимбальным" звоном, регистре, в узком диапазоне, с выдержанными, "бурдонными" звуками в средних голосах ткани. Затем основная мелодия переходит к скрипке, а в партии фортепиано ее сопровождает затейливый контрапунктический орнамент.

В теме побочной партии определенно присутствуют танцевальные черты. В ритмизованном фоне фортепианного сопровождения с синкопами, акцентами на слабых долях воспроизводятся характерные ритмические оборо-

ты быстрого народного румынского танца. Но его стремительный, темпераментный характер подавлен общим ностальгическим настроением главной партии. Жанрово-игровая основа лишь сообщает побочной партии просветленный оттенок:

113 [Moderato malinconico]

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a single staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as [Moderato malinconico]. The first system covers measures 113 and 114. The second system covers measures 115 and 116. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The violin part has a melodic line with various articulations, including accents and slurs. In the second system, the word 'mf stacc.' is written above the violin staff in measure 116, and 'mf' is written below the piano staff in measure 116.

Кульминация побочной партии (на звуке *gis* третьей октавы у скрипки), совпадающая с ее каденционным завершением, возвращает к первоначальному меланхолическому настроению. По своему интонационному и

фактурному облику каденционное завершение побочной партии напоминает окончание главной из-за длительных остановок-размышлений в партии скрипки, сопровождаемых волнообразными "цимбальными" пассажами фортепиано; но при этом еще более подчеркнут его импровизационный, рапсодический характер. Заключительная партия строится на кратких интонациях главной партии и завершает экспозицию в главной тональности *a-moll*. Тем самым возвышенно-повествовательная сфера главной партии утверждается в экспозиции в качестве ведущей, а жанрово-танцевальная сфера побочной партии — в качестве эпизодической.

Основной тематический материал небольшой разработки заимствован из главной партии, ее наиболее драматических интонаций. Ведущая роль в развитии тематического материала принадлежит фортепиано. В партии фортепиано, главным образом, преобразуются тематические элементы: сжимаются, имитируются, варьируются. В то же время мелодия скрипки, простирающаяся от *fisis* малой октавы до *b* второй, охватывает единым дыханием весь разработочный раздел. Ее насыщение интонациями уменьшенной терции, увеличенной секунды в сочетании с внутренними секвентными перемещениями сообщает общему медитативному складу разработочного раздела экспрессивные черты:

114 [Moderato malinconico]

The image shows a musical score for measures 114 and 115. The tempo is marked [Moderato malinconico]. The score is written for piano (p) and violin (v). The piano part is in the lower register, featuring a series of chords and single notes, with dynamic markings of *p* and *mf cant.*. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with triplets and a fermata. The score is set in a key signature of one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano part has a fermata over the first measure, and the violin part has a fermata over the first measure. The score is divided into two systems, with measure 114 in the first system and measure 115 in the second system. The piano part has a fermata over the first measure of each system, and the violin part has a fermata over the first measure of each system. The score is set in a key signature of one flat (F major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano part has a fermata over the first measure, and the violin part has a fermata over the first measure. The score is divided into two systems, with measure 114 in the first system and measure 115 in the second system.

*piangendo*

*mf* *tranq.* *mp* *pp* *lusingando tranq.*

*senza rigore*

*a T<sup>2</sup> (♩ = 58)*

*pp* *lusingando tranq. armonioso*

*V* *V* *ff*

*ten.* *cant.* *♩ = 60*

*ben.* *ff*

Скерцозный характер главной партии в репризе вновь, как и побочной партии в экспозиции "отстраняет" драматическое напряжение импровизационного, расодического размышления, господствовавшего в разработке. Тема побочной партии также скерцозного характера. Их объединению способствует, помимо жанровой основы, общий круг интонаций, сфера выразительности:

115a L'istesso tempo (♩. = ♩ = 56)

главная партия

*pp*

*ppp* *staccatiss. ben ritmato*

*pp*

*pp*

*ppp* *ben ritmato*

*pp*

115b

побочная партия

*pp*

*vibr.*

*p*

*pp*

♩ = 72



Однако драматическое напряжение разработочного раздела находит продолжение в коде. Синтезирующая интонация всех тем, она утверждает в качестве ведущей возвышенно-повествовательную образную сферу главной партии. Заканчивается I часть сонаты тихими длящимися звуками фортепиано и скрипки.

Так в композиции I части сонаты органически сочетаются две тенденции. С одной стороны, композитор следует строгой классической форме сонатного allegro в структурной организации тематизма. С другой — он трансформирует сонатную форму посредством интенсивного вариантного преобразования тем, чередования традиционных для народной исполнительской манеры эпизодов медитативного, рапсодического склада — и быстрых, скерцозно-танцевальных.

II часть сонаты напоминает лирический ноктюрн. Ее трехчастной композиции можно было бы предпослать

программу, связанную с поэтическим созерцанием природы, когда еле уловимые вибрации пробуждают светлые воспоминания, ностальгические настроения, которые затем растворяются и сливаются с зыбким пейзажем. В начале медленной части оstinатный, повторяющийся квинтолями звук *h* у фортепиано и "невесомые" (флажолетные), как бы доносящиеся издалека печальные звуки скрипки рисуют картину застывшей ночной тишины:

116 *Andante sostenuto e misterioso* (♩ = 46)

The musical score is presented in three systems. The first system shows the violin part with the instruction "arco" and "mf non vibr." The piano part begins with "pp eguale" and features two five-measure arpeggiated passages. The second system continues the violin melody with "mf" dynamics and includes a tempo change marking "(♩ = ♩)". The third system features a complex violin passage with "mf" dynamics and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment remains sparse throughout.

Мотивы скрипки то всплывают из пейзажного фона, то исчезают в нем. Раскинувшийся более чем на две октавы быстрый хроматический пассаж скрипки, звучащий

как дуновение свежего ветра, выполняет функцию каденционного завершения периода. При вариантном повторении мотивы скрипки звучат на фоне трезвучия, экспрессивно-щемящий характер которого возникает из-за сочетания в нем двух терций — мажорной и минорной. Звучность скрипки становится постепенно лирически насыщеннее: флажолетные звуки переходят во "флейтовые", затем в певучие. Ее мотивы, постепенно расширяясь, вырастают в крупные мелодические построения и сливаются в тоскующий напев дойны.

Орнаментальные пассажи дойны постепенно преобразуются в тематический материал среднего раздела. Его можно сравнить с бурной импровизацией народного инструментального ансамбля. В партии фортепиано воспроизводятся его типичнейшие фактурные приемы токкатного, моторного движения с бурдонным звучанием басов. А в партии скрипки композитор использует разнообразные колористические приемы: сопоставление регистров, подражание щебету птиц, эффекты глиссандирования, вибрато:

117 *progressivamente di nuovo tempo I* (♩ = 50)

The musical score consists of two systems. The first system shows the violin part with three measures of sixteenth-note runs, each marked with a bracket and the number '12'. The piano part has a single measure with a whole note chord, marked *pp staccaliss.* The second system shows the violin part with a melodic line that includes a triplet of sixteenth notes. The piano part has two measures of sixteenth-note runs, each marked with a bracket and the number '12'. The piano part also includes a triplet of sixteenth notes in the bass line. The dynamics *pp* are indicated at the beginning of the second system.

*sempre un poco flautato*

*pp staccaliss.*

*pp*

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The top system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The piano part is characterized by intricate rhythmic patterns, primarily using sixteenth notes and triplets. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The bottom system continues the piano accompaniment, maintaining the complex rhythmic texture and increasing in dynamics to *mf* and *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В кульминации скорбно и патетически звучит начальный напев дойны. На фоне виртуозных, "цимбального" характера пассажей фортепиано, в динамике *ff*, он исполнен яркой экспрессии. Как его продолжение возникает вариантно преобразованный напев дойны. Вначале его мелодическая структура диатонична, затем музыкальная ткань хроматизируется, появляются ходы на четвертитоновые интервалы, мелодические контуры растворяются, напев дойны истаивает в звуках ночи. Таким образом, композиция II части, несмотря на ее традиционную форму, разворачивается на едином дыхании, как большая импровизация народного скрипача. Медленную часть сонаты исследователи считают выдающимся выражением народного *parlando-rubato* в профессиональном творчестве.

III часть — финал — написана в форме сонатного *allegro* с эпизодом вместо разработки. Темы экспо-

зиции сотканы из мелодий в характере народного танца жок — искрящегося радостью в главной партии и меланхоличного в побочной:

главная партия

118a Allegro con brio ma non troppo messo (♩ = 132)

*sans sourd.* *simile*  
*mp. v. ma rustico, non stacc.*

*mp ben ritmato*

118b

(♩ = 144) *p non vibr.*

*mf* *p*

1 2

3

*vibr.* *mf*

*p* *pp*

S. V.

Центральным эпизодом финала является скорбная декламация скрипки на фоне резких, отрывистых аккордов фортепиано. Повторенная в серии вариаций, эта патетическая дойна звучит как взволнованный рассказ рапсода:

119 [Allegro con brio]

*p* *pp*

*pp*

Un poco meno mosso (♩ = 88)

Довольно развитая кода импровизационного, рапсодического склада, соединяющая разные тематические элементы сонаты, звучит жизнеутверждающе, оптимистично.

Третья соната для скрипки и фортепиано Энеску ярко представила румынскую музыку на фоне европейской в период формирования профессиональной композиторской школы в Румынии. Французский композитор А. Онеггер назвал ее "капитальнейшим произведением в скрипичном репертуаре последних тридцати лет".

### ОПЕРА "ЭДИП"

Впервые мысль о написании музыки для театра возникла у Энеску в 1906 году. По совету известного французского композитора и дирижера А. Мессаже Энеску решает приняться за сочинение оперы. В поисках сюжета проходит несколько лет, пока в 1910 году композитор не увидел в одном из спектаклей "Комеди Франсэз" великого французского трагика Муне-Сюлли в роли Эдипа. Энеску овладевает желание написать оперу по сюжету древнегреческого драматурга Софокла. Но прошло много лет, прежде чем это желание осуществилось.

Либретто оперы было написано французским писателем Ф. Флегом по двум драмам Софокла — "Царь Эдип" и "Эдип в Колоне". Содержание "Царя Эдипа" легло в основу II и III действий, "Эдипа в Колоне" — в основу IV действия. Для многих сцен был заново написан поэтический текст с привлечением других античных литературных источников. Жизнь Эдипа в либретто оперы была раскрыта в ее узловых, наиболее важных мо-

ментах от рождения героя до его смерти. Сочинение "Эдипа" стало делом жизни Энеску: «В общем „Эдип“ владел моими мыслями в течение четверти века и отнял у меня десять лет работы»<sup>9</sup>.

Опера состоит из четырех действий и шести картин.

**Краткое содержание оперы.** В городе Фивы праздник по случаю рождения сына царя Лая и его супруги Иокасты. Это радостное событие прерывает пророк Тирезий. Он объявляет волю богов: Эдип станет убийцей своего отца и мужем своей матери. Лай отдаст ребенка пастуху, чтобы тот бросил его в пропасть.

Двадцать лет спустя в Коринфе Эдип, усыновленный Полибом и Меропой, узнает свою судьбу от оракула Аполлона. Он решает противостоять судьбе и покидает Коринф. В странствиях, на перепутье трех дорог Эдип, защищаясь, убивает царя Лая. Спасая Фивы от Сфинкса, требующего разгадки одной тайны, он становится мужем Иокасты и царем Фив.

Много лет спустя над Фивами нависло новое бедствие — чума, превратившая город в большое кладбище. Чтобы спасти народ от чумы, надо наказать убийцу Лая. Принужденный Эдипом, Тирезий признается: "Убийца Лая — это ты". Пастух подтверждает сказанное. Раскрывается тайна об усыновлении Эдипа Полибом и Меропой. Эдип приходит к выводу, что он — сын Лая и Иокасты. Иокаста в ужасе убивает себя. Эдип выкалывает себе глаза. Он уходит, сопровождаемый дочерью Антигоной.

В цветущую рощу вблизи Афин приходит постаревший за годы скитаний Эдип с Антигоной. Он решает здесь остаться. Чувствуя приближение смерти, Эдип прощается с жителями Афин и Антигоной. Он направляется к холму, где его ждут эвмениды, и умирает, прозрев.

Общеизвестно, что в период между двумя мировыми войнами многие композиторы и драматурги обращались к образам античности. Одна из главных тем, которые при этом разрабатывались художниками, была связана с идеей необоримой власти рока над людьми. Представленная в античной драматургии с предельной обобщенностью, эта тема приобрела остросовременное звучание.

Так, в середине 20-х годов была поставлена оператория Стравинского "Царь Эдип". Русский композитор обратился к сюжету из Софокла, чтобы выразить тему неприкаянности, оторванности от родины. Музыкальное и литературно-словесное воплощение античной драмы имело своей целью сосредоточить основное вни-

---

<sup>9</sup> Энеску Дж. Воспоминания и автобиографические заметки. С. 124.

мание на "роковом развитии". Застывшие стилизованные формы, отстраненно-эмоциональная выразительность служили обозначению вневременного характера и смысла трагедии.

По-своему подошел к трактовке темы трагической обреченности Энеску: композитор увидел в "Эдипе" Софокла возможность отождествить поступки героя с собственным душевным опытом, воплотить через образ главного героя идею фатальной обреченности идеальных стремлений человека в современном обществе, сделать образ Эдипа символическим выражением национального румынского мироощущения, мировосприятия.

Под этим углом зрения Энеску пересматривает сюжет драмы Софокла. Не слепая покорность судьбе, а этапы трагической борьбы героя с действительностью составляют зерно драматического конфликта у Энеску. Эдип, пытающийся обмануть судьбу и потому направляющийся из Коринфа в Фивы; Эдип, убивающий Сфинкса и спасающий город от чудовища; Эдип, жертвующий собой ради того, чтобы вновь спасти город, теперь уже от чумы, — во всех этих эпизодах композитор стремится показать нравственное величие Эдипа.

Осознание трагического исхода высоких духовных стремлений сближает образ Эдипа с классическими образами романтических героев, а идея фатальной нерасторжимости отдельной человеческой судьбы от внешних обстоятельств адресуется нас к непосредственным музыкальным предтечам оперы Энеску: тетралогии Вагнера "Кольцо нибелунга" и "Пеллеасу и Мелизанде" Дебюсси: "Мне мерещился вдали призрак Зигфрида и изящное видение Пеллеаса"<sup>10</sup>, — скажет впоследствии об этом композитор. Энеску сумел найти свой вариант этой романтической коллизии трагического разлада героя с действительностью. И именно поэтому он определил жанр своей оперы как "лирическая трагедия".

В опере Энеску присутствует многослойность стилистических признаков: ранней романтической оперы, эпической, современной, психологической музыкальной

---

<sup>10</sup> Энеску Дж. Воспоминания и автобиографические заметки. С. 117.

драмы. При этом композитор видит их сквозь призму румынского национального мироощущения и в результате создает выразительный, органичный синтез национальных музыкальных традиций — и профессиональных, европейских.

Энеску насыщает свою оперу своеобразным национальным колоритом — в интонировании, ладогармоническом развитии, драматургии. Тем самым композитор как бы приоткрывает завесу над архаичными пластами трагедии Эдипа и ставит знак тождества между характерными свойствами румынского национального мироощущения и мифологическими основаниями фракийской легенды об Эдипе.

Действие разворачивается на широком фоне сцен из народной жизни и быта. Для их музыкальной характеристики композитор использует различные музыкальные жанры народной музыки: колыбельной, медленных лирических и любовных песен, быстрых танцев, пастушеских наигрышей, народных плачей.

Народные музыкальные жанры композитор применяет и в характеристике отдельных действующих лиц. Один из ярких примеров — монолог-ламентация Эдипа из сцены у трех дорог. Полная отчаяния и скорби, она выражает его чувство одиночества. В ее свободно развивающейся, как бы импровизированной вокальной мелодии, сопровождаемой в оркестровом аккомпанементе лишь одной нотой, сплелись характерные признаки народной баллады, плачей и дойны:

120 Più animato, ma non troppo (♩ = 88)

ЭДИП

„ Il est un breu\_vage oux doubles sa\_veurs sau

*ppp*

*p*

*bp*

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics are "mâtre à la gorge et sua ve au coeur... Heu-". The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand staff with a treble clef and a left-hand staff with a bass clef. The piano part includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Важнейшую роль в формировании вокального мелоса оперы сыграли особенности народного музыкального интонирования, заключенные в его стиле *parlando-rubato*. Сдержанный, скупой в звуковом объеме, но непрерывный в свободном развитии, он гибко следует за смыслом слов, образуя в соединении с мягким, непринужденным ритмом речитативно-декламационный, иногда ариозный стиль. Вокальное письмо построено без всяких уступок внешней театральности. Оно создает возвышенную, благородную и несколько сумрачную атмосферу лирического высказывания.

Яркий пример вокального стиля оперы — сцена ослепления Эдипа, являющаяся кульминацией в его характеристике. В этой сцене он осознает тщетность своих усилий в борьбе с судьбой. В его душу проникает спокойствие от сознания того, что все содеянное им было совершено против его воли. Сознание внутренней нравственной чистоты возвышает Эдипа. Его вокальная партия в этой сцене представляет тесный сплав интонационных и жанровых истоков румынского музыкального фольклора, инструментального европейского мелоса и трагедийной декламации французской драматической школы. В ней выразительны и эффектны плетение вокальных фраз на основе вариантного преобразования попевок, неустойчивое, хроматическое ладотональное решение, многочисленные нисходящие глиссандо, а также приблизительная звуковысотность — своеобразное "говорящее пение", заимствованное из *parlando-rubato*:

ЭДИП

Voyez Thebains voyez! Ce sont mes yeux qui coulent

sur mes joues! Mes yeux ne verront plus mes malheurs ni mon crime!

Вокальный мелос в опере тесно взаимосвязан с другими элементами музыкального языка — гармонией, контрапунктом, оркестровой выразительностью. Оркестровая ткань оперы почти на всем протяжении выдержана в густой полифонической манере. В оркестре создается непрерывное музыкальное развитие, объединяющее краткие фразы вокальной партии. И в то время как оркестровое *tutti* высвечивает глубину драматических ситуаций, чистые тембры инструментов служат раскрытию индивидуальных психологических состояний.

Музыкальное действие в опере отличается стремительностью. Для музыкальной драматургии "Эдипа" в целом характерно последовательное образно-интонационное развитие, большие сквозные сцены без деления на номера, свободно построенные диалоги вместо ансамблей и арий. Большое тематическое и жанровое разнообразие оперы приведено в совершенное единство благодаря лейтмотивной технике. В "Воспоминаниях"

Энеску называет три ведущие лейттемы оперы: мотив отцеубийства, тему Иокасты и четыре ноты, в которых отражена словесная дуэль Эдипа со Сфинксом<sup>11</sup>. Исследователи его творчества расширяют лейтмотивную систему оперы. Все ее ведущие лейтмотивы они находят в оркестровом вступлении к опере.

Открывает оперу лейтмотив судьбы. Эта тема полифонического склада сформирована из трех мотивов, каждый из которых может существовать и развиваться в опере независимо от других. В ней "сползающие" звуки в нижнем регистре противопоставляются глухому, "разрывающемуся от отчаяния" мелодическому восхождению в верхнем регистре. Мрачное, зловещее напряжение в теме судьбы создают интонации малой секунды, терции и тритона — ее интонационного ядра. Лейтмотив судьбы — важнейший, фундаментальный, из которого происходят другие мотивы оперы, родственные ему по образно-выразительной сфере:

122 *Andantino moderato* (♩ = 50)

The musical score is for a piano introduction in 3/4 time, marked "Andantino moderato" with a tempo of ♩ = 50. It consists of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melodic line that includes a trill and a bass clef staff with a bass line. Dynamics include *pp*, *mf*, and *espress. mesto*. The second system continues the melodic and bass lines with dynamics *sfz* and *mf*.

<sup>11</sup> См.: Энеску Дж. Воспоминания и автобиографические заметки. С. 127.



Лейтмотив победы Эдипа — светлая тема с широким энергичным движением, диатонического склада — исполняется во вступлении всем оркестром, она выражает идею нравственной победы Эдипа, его нравственного самоутверждения на различных этапах его борения с судьбой:

123

**Andantino moderato**

**sostenuto**

Лейтмотив отцеубийства опирается на наиболее выразительные интонации лейттемы судьбы, и их концентрированное изложение представлено в гротескно-искаженном плане. Жесткий, угловатый мелодический рисунок, пунктирный ритм, диссонирующее гармоническое оформление, синкопированные акценты на альтерированных звуках, характерная восходящая неустойчивая интонация большой септимы — все это сближает лейттему отцеубийства с "мефистофельскими" темами в романтической музыке:

Лейттему Иокасты (так определил ее композитор) скорее хотелось бы назвать темой несбыточной мечты Эдипа о счастье, о душевной гармонии с окружающим миром. Она исполняется струнными в верхнем регистре. Ее напряженное интонационное развитие, сопровождаемое мелодическими контрапунктами, в цепи восходящих секвенций звучит трепетно, с печальной нежностью и эмоционально насыщено. Эта тема близка мелодиям вагнеровского типа, в своем изложении она обретает экспрессивную, подлинно тристановскую выразительность:

125 *Andante molto sostenuto* (♩ = 80)

Лейттемы в опере интенсивно развиваются. Они изменяются ритмически, интонационно-темброво, звучат в оркестровой и вокальной партиях. В процессе своего преоб-

разования лейттемы сочетаются полифонически, их интонационные ячейки объединяются в сложном синтезе, интегрируются в более широкие мелодические линии, не утрачивая своей индивидуальности.

Наибольшему развитию подвергается тема рока, своим звучанием подчеркивающая драматические и трагические ситуации оперы. Чаще всего она представлена одним из своих элементов. На ее интонациях построены пророчество Тирезия, окончание Пролога, вокальная партия Сфинкса. Наиболее полно развита тема судьбы в III действии оперы. Лейтмотив отцеубийства получает интенсивное развитие в тех же сценах оперы, что и тема судьбы, заполняя партию Тирезия в Прологе, III акте, а также широко звучит в сцене у трех дорог. Интонации лейтмотива победы Эдипа звучат в монологе Эдипа из коринфской сцены, в его ответе Сфинксу, заключают музыкальное действие в некоторых картинах. Лейттема Иокасты получает развитие в Прологе, коринфской картине, из ее интонаций вырастает пронзительный по своей экспрессии мелодический взлет струнных в III действии, завершающий последующую фразу Иокасты.

Помимо четырех ведущих лейттем, лейтмотивное значение приобретают в опере и некоторые другие тематические образования. В этой роли выступает, например, тема женского хора из коринфской картины. Она звучит в сцене у трех дорог, когда Эдип мысленно возвращается к дням своей безмятежной юности:

126 a tempo poco più lento (♩ = 92) molto cant. mesto

ЭДИП

*molto espress.* Co - rin -

*mp* *pf*

5 10 10

- the! Co - rin - the!  
 fu - mé - es de ma pa - tri - e!  
*p*  
*pp*

Таким образом, для музыкальной характеристики Эдипа композитор отбирает сложный комплекс интонаций, музыкально-драматургических приемов, опирающихся как на традиции народного музыкального мышления, так и профессиональные, общеевропейские. При этом на протяжении трех первых актов оперы определяющее значение имеют те выразительные средства, которые способствуют нагнетанию драматического напряжения: острохроматизированный стиль народного музыкального интонирования, лейтмотивов судьбы и отцеубийства. Образы светлых сил, представленных лейтмотивами победы Эдипа, Иокасты, темой коринфской картины, звучат эпизодически и по мере развития сюжета растворяются, истаивают в драматическом напряжении.

Интенсивная интонационно-тематическая трансформация наступает в музыкальном действии заключительного, IV акта оперы. В нем доминируют большие

мелодические линии, диатоническая структура ладотональной организации, светлый, проясненный колорит оркестрового письма, ассоциирующийся с пением птиц и шелестом листьев. Вершиной этого интонационно-тематического развития в IV акте является мотив нравственной победы Эдипа — "И теперь, Тезей, проводи меня в рощу...":

127 Moderato tranquillo, ma senza lentezza (♩ = 56)

ЭДИП

Et main - te - nant, Thē - sē -

e - suis

moi dans le feuil -



Так композитор проводит своего героя сквозь сложную гамму чувств, размышлений, сомнений, укоров совести к страстному мятежу и высшему примирению с судьбой в финале. Окончание "Эдипа" парадоксальным образом обнаруживает сходство с античной трагедией: присущая ей идея нравственного очищения, возвышения переосмысливается в опере Энеску в идею духовной победы человека над судьбой.

Опера "Эдип" явилась вершиной не только творчества Энеску, она стала первой, открывшей признание румынской национальной опере за рубежом.

Творчество Энеску, не получившее при жизни заслуженного признания, сейчас находит все более полное понимание на родине и за ее пределами. Проясняется фундаментальный смысл его поистине универсальной деятельности. Значение Энеску-композитора видится сейчас не только в том, что благодаря ему румынская музыка вышла на арену европейской и стала ее достоянием. Непреходящая сила примера Энеску заключается в осознании того, что художественное совершенство и значимость создаваемых композитором творений рождается на основе глубокого проникновения в народную музыкальную культуру, мышление, соединенных с лучшими традициями мирового музыкального искусства.

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПОЛЬШИ

---

Подъем польского музыкального творчества в XX веке, достижение им качественно новой ступени во многом предопределен деятельностью "Молодой Польши" — художественного течения, объединившего литераторов, художников, а затем (в начале века) и композиторов. Содружество "Молодой Польши в музыке" официально заявило о себе серией концертов 1905 года. В него входили *Мечислав Карлович* (1876—1909), *Гжегож Фительберг* (1879—1953), *Людомир Ружицкий* (1884—1953), *Кароль Шимановский* (1882—1937), вклад которых в национальную музыкальную культуру был очень значителен.

Задачи польских музыкантов были продиктованы прежде всего практическими соображениями, реальной действительностью. Речь шла об отсутствии издательской базы для молодых композиторов, о невозможности исполнять свои произведения: единственная филармония на польских землях, открытая в 1901 году, сторонилась исполнения современной музыки. Творческая молодежь с помощью мецената, композитора-любителя князя Любомирского образовала издательский кооператив с центром в Берлине, где были опубликованы некоторые сочинения Шимановского, Ружицкого, Шелюто, Фительберга; провела ряд концертов в Берлине, Вене, Кракове, Варшаве. Концерты "Молодой Польши" проходили и в России в сезонах С. Кусевицкого.

Хотя представители нового поколения не стремились к выработке единого стиля в музыке, не формулировали какой-либо единой творческой платформы, тем

не менее явственно ощущаются общие эстетические корни их творчества, обусловленные влиянием символизма. Этим влиянием отмечена прежде всего вокальная лирика, создававшаяся на тексты поэтов-символистов. Как справедливо отмечает И. В. Нестьев, искусству поэтического декаданса были свойственны художественные крайности: «с одной стороны, пристальный интерес к уродливым, низменным, дисгармоничным явлениям жизни... с другой — утопическая устремленность к свету, экстатической праздничности, символической „революции духа“. В этих крайностях выражалось тревожное, нервно-экзальтированное восприятие жизни, катастрофическая кризисность эпохи»<sup>1</sup>, но и поиски новых средств выразительности, направленных на эмоциональное обострение — утонченная, рафинированная красота, депрессивный пессимизм и т. д.

Выразителем сложных, противоречивых духовных исканий "Молодой Польши" в музыке стал М. Карлович. Его романсы на стихи младопольских поэтов, симфонические поэмы "Станислав и Анна Осьвецимы" (1906—1907), "Грустный рассказ" (1908) и другие проникнуты своеобразной меланхолией с оттенком трагического надлома. С другой стороны, Карловичу оказалась близка гуманистическая идея борьбы за новые жизненные идеалы, созвучная революционным настроениям 1905 года (симфония "Возрождение", 1901—1902), но понимаемым им в духе символистской философии. Младшие коллеги Карловича, Л. Ружицкий и К. Шимановский, также не избежали воздействия искусства рубежа веков: оба они написали немало романсов и песен на стихи поэтов "Молодой Польши".

Музыкальные пристрастия польских композиторов сосредоточились в сфере немецкой культуры. Карловича явно привлекает манера письма Р. Вагнера и Р. Штрауса, что находит отражение и в предпочтении жанра симфонической поэмы, в его колористической оркестровке и в тяготении к разветвлению музыкальной

---

<sup>1</sup> Музыка XX века / Ред. Д. В. Житомирский. М., 1976. Ч. 1, кн. 1 (1890—1917). С. 16.

ткани на множество отдельных линий, масштабному составу оркестра. Через увлечение немецкой музыкой проходят Шимановский и Ружицкий. Шимановский во Второй сонате для фортепиано и Второй симфонии наследует принципы цикличности и фактуры в духе Макса Регера (вариационные циклы с финальной фугой, синтезирующей весь тематический материал), отчасти гармонии и расширенной трактовки лада, фактуры Р. Штрауса и Вагнера. Однако эти принципы композиторского письма сочетаются с чертами славянской музыки: в опусах Карловича заметна близость эмоционального "климата" (настроения ностальгии и проникновенно-исповедального лиризма, близкие Чайковскому); в творчестве Шимановского проявляются как импульсы, идущие от Шопена, так и принципы эмоционально-действенного симфонизма Скрябина.

Идя в ногу с эпохой, польские композиторы в первом пятнадцатилетии столетия восприняли многие особенности и противоречия своей эпохи. Сложился определенный тип отношения к действительности, духовной проблематике времени. В симфоническом искусстве и Карлович, и Шимановский продемонстрировали подлинный масштаб симфонического мышления — качество, которым после Шопена польская музыка не обладала. Карлович с философской глубиной воплощает трагедию человеческой личности. Шимановский обнаруживает историзм мышления, обращаясь к наследию античной культуры и широко трактуя традиции мирового искусства. Композиторами были созданы яркие образцы программного и "чистого" симфонизма, вокальной лирики, камерных жанров. Благодаря усилиям Карловича и в еще большей степени Шимановского польская музыка преодолела известный провинциализм и застой музыкального развития, наблюдавшийся в последней трети XIX века, и стала художественным явлением европейского масштаба.

20—30-е годы дали концепцию искусства, диаметрально противоположную "Молодой Польше" с ее куль-

том "нагой души"<sup>2</sup>. Отказ от субъективизма и стремление к объективности выражения, новые требования, предъявляемые к мастерству, — такими стали обязательные качества почти всех художественных течений. В них отрицалась роль и значение художника-романтика, ниспровергателя устоявшихся норм искусства, и восхвалялся идеал художника-"ремесленника".

В музыке по-прежнему определяющей фигурой остается Шимановский. В 20—30-е годы в Польше проходят острые полемические дискуссии о том, какой должна быть польская национальная музыка. Значительная часть композиторов-академистов старшего поколения оставалась в русле эстетики умеренного романтизма, ратуя на словах за верность идеалам национальной музыки, а на деле отгораживаясь от поисков новых путей. Оппозицию консервативному направлению возглавил Шимановский — кумир молодых польских композиторов. Именно он ориентировал молодежь на эстетику и художественные принципы французской "Шестерки", А. Русселя, Стравинского. Так, неоклассическая тенденция стала ведущей для "Объединения молодых музыкантов-поляков в Париже", где они учились главным образом у Нади Буланже и Поля Дюка. От своих учителей переняли будущие композиторы (Г. Бацевич, А. Танман, М. Списак, Б. Войтович, В. Рудзиньский и другие) культ конструктивных качеств музыкальной формы, отказ от программности, объективность музыкального выражения, возврат к более традиционным (по сравнению с усложненностью хроматизмами позднего романтического стиля) правилам письма и идеям формы.

Одновременно углублялось понимание национальных традиций, что выразилось как в освоении архаичных, почти не тронутых цивилизацией пластов фольклора, так и в интересе к старинной музыке — польской и европейской. Толчок развитию этих творческих тенденций дал Шимановский; в меньшей мере в его наследии проявились черты неоклассицизма, отразившиеся кос-

---

<sup>2</sup> Выражение идеолога "Молодой Польши" С. Пшибышевского. "Нагая душа" — рафинированная, тонко чувствующая душа, освобожденная от всех жизненных условностей.

венно на выборе жанра (Четвертая, концертная симфония) и на стремлении оживить ритмический элемент, — моторика движения в Четвертой симфонии, балете "Харнаси". Вслед за фольклорными опытами Шимановского интересные результаты работы с фольклором польских горцев показывают М. Кондрацкий в "Маленькой гуральской симфонии" ("Картинки на стекле") для 16 инструментов (1930) и позднее Артур Малявский в балете-пантомиме "Вершины"; старопольские мотивы в облике старинных хоралов, секвенций, колядок, песнопений нашли претворение в сочинениях Я. Маклякевича, Т. Шелиговского, П. Перковского и других.

Все эти тенденции активно развивались и после второй мировой войны.

Начавшаяся с оккупации Польши в сентябре 1939 года, война надолго нарушила естественный ход развития польской музыки. Превращенная Гитлером в огромный концлагерь, Польша боролась с врагом не только оружием, но и своим искусством. В рамках музыкального движения Сопротивления было организовано несколько комиссий: концертная, по созданию репертуара для партизанских отрядов, подпольной нотной типографии, помощи острануждающимся и скрывающимся от преследований музыкантам и другие. Во время оккупации удалось устроить несколько легальных и тайных концертов, на которых звучала отечественная музыка; были отмечены также 130-летие со дня рождения Шопена и пятая годовщина смерти Шимановского. Польские музыканты сочиняли патриотические песни — "песни борьбы", призывающие народ к борьбе с гитлеровскими захватчиками. Среди создателей этих песен — многие известные в Польше деятели музыкального искусства: Ян Экер, Витольд Лютославский, Болеслав Войтович и другие.

После освобождения музыкальная общественность с большим энтузиазмом включилась в строительство новой музыкальной культуры в социалистической Польше: из актива подпольной организации образовались Союз композиторов, Музыкальное издательство, Институт Шопена; открылись филармонии, театры, музыкальные

учебные заведения; были созданы оркестры в Кракове, Катовице, Лодзи.

В первые послевоенные годы в музыкальном творчестве Народной Польши ощутимо стремление к раскрытию тем общенародной и общечеловеческой значимости. Наблюдается подъем симфонических, вокально-инструментальных жанров, появляются первые сценические произведения. Первое послевоенное десятилетие характеризуется активным развитием творческих тенденций 20—30-х годов. Вместе с тем увеличивается роль неоклассических средств выразительности. 40—50-е годы — время повышенного интереса к крупным монументальным формам: симфонии, кантате, опере, концерту.

И все же симфоническая музыка — та сфера композиторского творчества, которая определяет лицо польской музыки. Большим достижением 40—50-х годов стало появление монументальных симфонических концепций героико-драматического плана, что можно считать качественно новым моментом в истории польского национального симфонизма. Разные подходы к трактовке героической концепции продемонстрированы во Второй ("Варшавской") симфонии Б. Войтовича (1945) и Второй ("Олимпийской") — З. Турского (1947). Замыслы обеих симфоний возникли в годы героической борьбы польского народа с гитлеровским фашизмом. Для стилистической манеры обеих симфоний типична опора как на неоклассические (фуги, токкаты, концертные приемы развития и т. д.), так и на классико-романтические закономерности симфонического цикла, как это можно наблюдать в творчестве, например, А. Онеггера, Д. Шостаковича. В симфонических жанрах существенны достижения Б. Шабельского, А. Малявского, А. Пануфника, В. Лютославского, К. Сероцкого и других.

В популярном в 40—50-е годы официальном жанре кантаты наиболее непосредственное отражение получали актуальные проблемы тогдашней действительности: победа над фашизмом, воссоединение западных земель, мирное созидание ("Кантата о мире" С. Скровачевского, 1951; "Варшавский каменщик" К. Сероцкого, 1950;

”Люблинская свадьба” Т. Шелиговского, 1948 и другие). Не подымаясь до художественного уровня симфонии, кантата сыграла как бы роль плаката, моментально реагируя на события жизни.

Из всех традиционных музыкальных жанров наименее разработанным в период 40 — 50-х годов оставалась опера. По существу, после С. Монюшко в Польше не появилось ни одного равного ему оперного композитора. Среди польских опер периода 1945—1956 годов несомненно выделяется ”Бунт жаков” Т. Шелиговского (1951). Содержание оперы опирается на исторический факт, имевший место в XIV веке. В центре либретто оперы — социальный конфликт между краковскими жаками (студентами) — выходцами из народа и городской знатью, который воспринимался вполне современно. Композитор использовал в опере элементы стилей разных эпох: Возрождения, барокко и Средневековья. Наиболее удачными по музыке оказались хоры и массовые сцены.

В 1956—1975 годах симфонические и вокально-инструментальные жанры во многом определяют общую картину польского музыкального искусства. В конце 50-х годов она богата, разнообразна и даже пестра. Весьма существенную роль в то время играет активное усвоение и дальнейшая разработка новых композиторских техник: додекафонии, сериализма; позднее композиторы обращаются к приемам алеаторики и сонористики. Общее направление поисков определялось особым интересом к колориту звучания, расширению звуковой палитры (за счет драматургии тембров, введения нетипичных экзотических звучаний восточных инструментов, звуков и шумов неинструментального происхождения — например, воя сирены, шелеста фольги, стука пишущей машинки и т. д. и т. п.). Вслед за этим следует необычайное обогащение средств артикуляции, при котором для звукоизвлечения используется весь корпус инструмента, новые фактурные и динамические возможности, повышается роль ударных инструментов и т. д. Хотя применяются разные техники и средства, но главным критерием ценности музыкального творчества

становится качеством и новизной самой звуковой субстанции — отсюда сонористика как понятие, во многом объединяющее поиски так называемой "новой польской композиторской школы". По существу, складывается новый музыкальный язык с акцентом на звуковой краске, которая сильно воздействует на стиль и законы становления и развития музыкальной формы. Заметное обогащение и развитие выразительных средств в 60-е годы наблюдается в творчестве В. Лютославского, К. Пендерецкого, Г. Гурецкого, К. Сероцкого, В. Шалоньки, В. Котоньского, А. Добровольского и других. Вместе с тем некоторые польские композиторы ограничивали творческий поиск сферой отвлеченного звукотворчества (например, Б. Шеффер). Специфический характер музыкального материала, мышление не темой, а темброво-фактурным звуковым комплексом<sup>3</sup>, выделение в качестве средств развития второстепенных прежде элементов (динамики, фактуры, способов звукоизвлечения и т. п.), монтажный склад формы, предполагающий нанизывание друг за другом крупных фактурных комплексов или блоков, известная абстрактность музыкальных образов, лишенных привычных из слухового опыта ассоциаций, — все это способствует распространению произведений особого "концертного" типа, отличающихся от традиционных симфонических специфической драматургией, в которой сиюминутность музицирования как такового преобладает над последовательным сквозным развитием. Им присущи динамизм звукового развертывания, быстрые смены контрастных темброво-фактурных комплексов разной продолжительности, часто устанавливаемой хронометражем, эффектные перепады динамических уровней. Такие сочинения, как правило, лишены музыкальной фабулы; в логике драматургии в таких случаях выстраивается "цепь" музыкальных событий, быстрая сменяемость которых обеспечивает постоянный слуша-

---

<sup>3</sup> Речь идет о фрагменте партитуры (большой или меньшей продолжительности), оформленном в многоголосный пласт, голоса или линии в котором достаточно индивидуализированы и похожи друг на друга, хотя и не идентичны. Возникает некое суммарное звучание, нередко в виде звукового пятна.

тельский интерес. Отметим в данном русле произведения К. Сероцкого, А. Добровольского, К. Пендерецкого, В. Шалонека. Вместе с тем были и довольно удачные попытки создать новыми средствами "большую" фабульную симфонию (Первая симфония К. Пендерецкого, Вторая симфония В. Лютославского, симфонии К. Мейера и другие). Появляются также произведения, написанные в новых композиторских техниках, посвященные патриотической, антивоенной, гуманистической тематике, в которых новые средства художественной выразительности служат раскрытию глубокого идейно-образного содержания. Нередко проблемы и конфликты, присущие современной действительности, облекаются в форму драматизированной философской притчи, воплощаются через символы мирового и национального культурного наследия ("Старопольская музыка", Вторая, "Коперниковская" симфония Г. Гурецкого, "Ниобея" Сероцкого, "Страсти по Луке" и "Dies irae", "Космогония", "Заутреня" Пендерецкого и другие).

В этот период (особенно во второй половине 50-х — 60-е годы) в тени остается лирика. Нельзя сказать, что она отсутствует вовсе. Мы чувствуем ее в "Stabat Mater" Пендерецкого для хора а cappella, в вокальном цикле "Oczy powietrza" ("Глаза воздуха") Сероцкого, в "Paroles tissées" ("Вытканые слова") Лютославского, но это лирика, далекая от классики и романтики. Она либо сдержанно-суровая (у Пендерецкого в "Страстях по Луке"), либо утонченно-хрупкая, сродни лирике нововенца Веберна (Сероцкий, Лютославский). Ограниченность эмоционального диапазона, отсутствие яркой открытой экспрессии, равно как и лирической задушевности, в экспрессивном строе новой музыки объяснимы рядом причин. Во-первых, музыкальный материал нередко атематичен; темы заменены фактурными комплексами, являющимися звуковой суммой нескольких (а иногда очень многих — вплоть до гиперногоголосия, достигающего 30—40) линий. Индивидуализированность звучания создается с помощью темброво-артикуляционной "краски" и избранного типа фактуры. Отсюда — суммарность звукообраза, при которой определяющими

становятся большей частью не образные, а физические (или акустические) качества, определяемые как вязкий, хрупкий, ломкий, жесткий, пронзительный и т. п.

Во-вторых, когда создаются тематические линии (прежде всего в вокальных сочинениях, иногда в инструментальных), то они, согласно эстетике нововенцев и поствебернианского сериализма, состоят из острозвучающих интервалов, где царит культ малой секунды и от нее происходящих большой септимы и малой ноны, а также тритона. Естественно, что подобный "ассортимент" интервалов, почти исключая мягкие звучности, диктует определенные условия. Так, например, сотканые из этих интервалов вокальные линии, отличающиеся нервной динамикой больших скачков, создают эмоциональную напряженность и трагическую заостренность образа в посвященной жертвам Освенцима оратории Пендерецкого "Dies irae" или в сценах, изображающих видения полубезумной настоятельницы монастыря матери Жанны в его же опере "Люденские демоны".

Лирическая трактовка сконструированного из неблагоприятных интервалов тематизма наблюдается в творчестве так называемых "умеренных сонористов" — Тадеуша Бэрда, Гражины Бацевич, Аугустина Блоха и других.

Т. Бэрд (1928—1981) прошел в конце 50-х годов через увлечение творчеством "новой венской школы" — А. Шёнберга, А. Веберна и особенно А. Берга. Бэрд, однако, не стал сторонником додекафонии. Отталкиваясь от нее, он создает вариационно развертываемые мелодические линии. Они прерываются вторгающимися обвалами оркестра (сонор в tutti), возобновляются вновь и "гаснут" под напором ярких и агрессивных по силе звучания звуковых "пятен". Так создается драматургия Бэрда — взаимодействие созерцательных, холодновато-изысканных или нарочито хрупких лирических образов и образов брутальных, агрессивных, резких. Ее можно почувствовать и в сочинениях конца 50-х — 60-х годов ("Четыре эссе", "Экспрессии" для скрипки и оркестра, "Четыре диалога" для гобоя и камерного оркестра и других), и особенно в конце 60-х — 70-е годы, когда драматургия Бэрда из лирической превращается в остро-

конфликтную. В "Психодраме" для оркестра, Третьей симфонии, в альтовом и гобойном концертах, оркестровой "Элегии" сочетаются утонченность, психологизм образов с ярко драматическими переживаниями, с потребностью противостоять силам зла. Так совершился переход Бэрда от камерного симфонизма к монументальному, переход, обусловленный потребностью заострить гуманистическую позицию человека и художника.

"Устремленная к лирике" — так можно сказать об эволюции творчества другого крупного польского композитора *Генрика Миколая Гурецкого* (р. 1933). Начал он в 50-е годы как яркий сонорист, оперирующий заостренными динамическими контрастами (от пяти piano до четырех forte), огромным аппаратом ударных инструментов, техникой кластеров<sup>4</sup>. Затем, начиная с "Рефрена" (1965) для оркестра и "Старопольской музыки" (1969), происходит жесткий отбор элементов, среди которых важнейшими становятся гармоническая вертикаль 12-звукового аккорда, динамический контраст, интервалы терции, квинты. Драматургия возникает из многократного чередования динамически и фактурно контрастных эпизодов; внутри же эпизоды разворачиваются как цепь столь же многократно повторяемых и слегка варьируемых ячеек-мотивов. Обычно Гурецкий на грани репризы-коды в кульминационном моменте развития нарушает монотонность чередования и вводит новый материал, который является итогом драматургического развития (Вторая, "Коперниковская" симфония, 1972). В "Ad Matrem" — миниатюре для соло сопрано, хора и оркестра (1971) значительно усиливается роль лирического начала в образе Матери, характеристика которой дается через "мягкие" интервалы, складывающиеся в рельефные мотивы и гармонию (созвучия смешанного строения со значительной долей участия терций). В дальнейшем — в вокальной Третьей симфонии и других сочинениях — лирический тематизм, в котором наряду с терцией важная роль принадле-

---

<sup>4</sup> Кластер — созвучие из 12 звуков, тесно расположенных по тонам или полутонам. Бывают кластеры и четвертитоновые у струнных инструментов, которые могут играть вне темперированного строя.

жит интонациям нисходящей секунды (образ скорби, плача), станет важнейшим компонентом образного строя и драматургии Гурецкого.

Написанная в 1976 году Третья симфония Гурецкого неожиданно после ее записи оркестром London Sinfonietta (сопрано Давн Апшо, дирижер Дэвид Цинман) становится в 90-е годы мировым симфоническим "хитом", опередив по числу проданных экземпляров, исчисляемых миллионами, многих "звезд" рок-музыки. Неожиданный успех произведения через 15 лет после его создания может быть объясним следующими причинами: с одной стороны, возрожденным тяготением слушательской аудитории к вечным гуманистическим ценностям, тоской по простым и понятным человеческим чувствам, оказавшимся за рамками авангардистских течений; с другой, стилистический комплекс Гурецкого (остинато, повторения ярких мелодических мотивов, свежесть звукового колорита) оказался близок жанрам рок-музыки.

Во всяком случае, небывалый успех симфонии, а вслед за ней и других сочинений Гурецкого, способствовал не только выходу этого композитора на мировой "рынок", но стал стимулом для новых творческих свершений в 90-е годы.

Своеобразная ситуация, которую можно было бы назвать кризисом вокальной интонации, наложила свой отпечаток на оперный театр. В 60-е годы в нем основное внимание уделяется расширению границ жанра.

Польская опера в 60—70-е годы — это сложный синтетический жанр, в котором на равных началах участвуют компоненты театра, кино, изобразительного искусства и музыки. Интересными решениями в сфере музыкального театра представляются одноактная опера "Завтра" Т. Бэрда (по одноименной новелле Д. Конрада), оперы Р. Твардовского, "Люденские демоны" К. Пендерецкого на либретто композитора<sup>5</sup>.

В 60—70-е годы среди композиторов Польши выделяются завоевавшие прочную позицию в современной

---

<sup>5</sup> Содержание оперы основано на историческом факте из эпохи Людовика XIII и кардинала Ришелье.

европейской музыке имена Витольда Лютославского, Кшиштофа Пендерецкого, а также Тадеуша Бэрда, Казимежа Сероцкого (1922—1981), Генрика Миколая Гурецкого. Эти композиторские имена во многом определяют и ситуацию в польской музыке после 1975 года. В самом общем виде ее можно определить как отход на позиции "умеренного соноризма" и сочетания некоторых новых элементов музыки с более традиционными элементами: повсеместно возрождается интерес к гармонии, ладу, отчасти к тематизму. Конечно, происходит не просто "реставрация" этих компонентов. Они испытывают на себе влияние нового опыта. При этом часто используется не вся система прежних средств, но лишь ее некоторые качества. Для музыки десятилетия 1975—1985 годов характерны и всевозможные проявления полистилистики. Наблюдается повышенный интерес к неоклассицизму; использование элементов барокко (Пятая симфония К. Мейера, "Дивертисмент" С. Стаховского, Соната для струнных и ударных П. Шиманьского и другие), к импрессионизму (симфонические "поэмы ветров" В. Котоньского — "Роза ветров", "Борей", "Сирокко"), к позднему романтизму (творчество Пендерецкого, некоторые сочинения В. Киляра). Во всех этих тенденциях ощутимо тяготение к открытой лирической эмоции, избегаемой в эстетике авангардизма, да и практически недостижимой новейшими композиторскими техниками, в которых отсутствовал тематизм — главное средство для достижения яркой лирической экспрессии. И если в 60-е годы мы находим лирические проявления лишь в творчестве Бэрда, то со второй половины 70-х годов лирические образы едва ли не доминируют в самых разных сочинениях.

Польские композиторы продолжают работать во всех жанрах, при ведущем положении музыки инструментальной. Среди ярких творческих удач — симфонические произведения В. Лютославского (особенно его Третья и Четвертая симфонии), его же "Les espaces du sommeil" ("Пространство сна") для баритона и оркестра; крупные вокально-инструментальные формы — "Польский реквием", "Te Deum"; Вторая, Третья, Четвертая и

Пятая симфонии и инструментальные концерты, оперы "Потерянный рай" (по Мильтону), "Черная маска" (по Ф. Гауптману) и "Король Убю" (по А. Жарри) Пендерецкого; "Pianophonie" для фортепиано, оркестра и электронной аппаратуры Сероцкого, Третья ("Симфония печальных песен") Гурецкого, оперы "Мария Стюарт" (по С. Цвейгу) Р. Твардовского и "Манекены" (по Бр. Шульцу) З. Рудзиньского, последние сочинения Бэрда ("Траурный концерт" для альты с оркестром, "Канцона" для оркестра, "Музыка издали" для баритона и оркестра на тексты Я. Ивашкевича), хоровые сочинения А. Кошевского и многое другое.

## **КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ**

### **1882—1937**

Кароль Шимановский — основоположник польской национальной школы XX века. Его роль в польской музыке можно сопоставить с ролью таких национальных художников, как Бела Барток в венгерской, Леош Яначек в чешской, Джордже Энеску в румынской школах. Движение искусства к национальной самобытности выдвигало перед художниками новые задачи — максимального выявления уникальности, неповторимости каждой культуры, исследования ее скрытых возможностей, показа всему миру ее красоты и богатства. Эти задачи в польской музыкальной культуре XX века решал Кароль Шимановский.

Творческий путь композитора охватывает первую треть нашего столетия и отражает многие процессы, характерные для искусства того времени. Он остро чувствовал эпоху, в которой жил. Вместе с тем Шимановский находил самобытный путь в европейской музыке. Значение Шимановского в истории польской музыки XX века велико, ибо его творчество подняло польскую композиторскую школу на качественно новый духовный и профессиональный уровень.

**Годы учения и странствий.** Кароль Шимановский родился 6 октября 1882 года в имении родителей Тимошовка на Украине. В своей среде семья Шимановских выделялась высокой художественной культурой. Благодаря отцу дети получили отличное музыкальное образование в лучших традициях европейской музыки. Близкие родственники Шимановских — семьи Блуменфельдов и Нейгаузов — также обладали незаурядными музыкальными талантами. Феликс Блуменфельд занимал видное место в русском музыкальном мире — был пианистом, дирижером и композитором. Густав Нейгауз вместе со своей женой основали музыкальную школу в Елизаветграде, где учились дети Шимановских. Сын Густава Нейгауза Генрих, который был товарищем детских игр Кароля и другом его юности, стал выдающимся пианистом и педагогом, воспитавшим всемирно известных музыкантов<sup>6</sup>.

Детство композитора было наполнено искусством. В доме постоянно устраивались концерты, театральные представления, живые картины, красочные костюмированные катания на санях. Со свойственной детству отвагой Кароль сочинял оперы, писал фортепианные пьесы и песни. Эти опыты не были включены композитором в список его сочинений.

В 1901 году Шимановский приехал в Варшаву и стал брать частные уроки у известного польского музыканта Зыгмунта Носковского (вскоре он был признан самым талантливым его учеником). В "Воспоминаниях о Шимановском" его соученик Людомир Ружицкий впоследствии свидетельствовал: "Когда он создавал свою первую фортепианную сонату, сколько раз я заставлял его изучающим за фортепиано во всех подробностях структуру пассажей Шопена и Скрябина. В их музыке он видел и умел отыскать тайны фортепианного стиля... Когда он показывал свои сочинения, мне всегда импонировали

---

<sup>6</sup> Среди учеников Г. Г. Нейгауза — Святослав Рихтер и Эмиль Гилельс.

солидность и зрелость фактуры, а также сосредоточенность и изобретательность мысли”<sup>7</sup>.

Шимановский интенсивно постигал законы композиторского ремесла, принципы организации звуковой материи — он постоянно присутствовал на репетициях и концертах в филармонии, подружился с исполнителями-инструменталистами, изучал их технику и приемы игры. Именно в эти юношеские годы он сблизился с дирижером Гжегожем Фительбергом, скрипачом Павлом Коханьским, пианистом Артуром Рубинштейном — творческая дружба с ними прошла через всю его жизнь. Так, Фительберг был первым исполнителем всех симфонических сочинений Шимановского, благодаря Коханьскому появились многие знаменитые скрипичные сочинения композитора, а Рубинштейн пропагандировал фортепианную музыку своего друга по всему свету.

Кроме Шопена и Скрябина, отмеченных в воспоминаниях Ружицкого, музыкальными ориентирами композитора в этот период были Вагнер и Рихард Штраус. Романтическое направление в искусстве всю жизнь было близко его душе.

Увлечение музыкой позднего романтизма не поддерживалось варшавской художественной средой, которая к началу XX века была весьма консервативной. Польские музыканты и публика предпочитали традиции виртуозно-салонного стиля первой половины XIX века. Даже интерпретация музыки Шопена, величайшего новатора своего времени, в понимании посредственных композиторов и исполнителей рубежа XIX—XX веков превратилась в бессодержательную рамплиссажность. В такой обстановке молодой композитор задыхался. Но были и другие молодые музыканты, исповедовавшие сходные взгляды; кроме Фительберга это были Ружицкий и Аполлинарий Шелюто. Они часто собирались, обсуждая пути развития польской музыки и играя музыку Вагнера и Рихарда Штрауса. Вот как вспоминает об этом Ружицкий: «Излюбленным способом проведения

---

<sup>7</sup> Голяховский С. Кароль Шимановский// Голяховский С. Кароль Шимановский. *Ивашкевич Я.* Встречи с Шимановским. М., 1982. С. 43.

времени было для нас исполнение в четыре руки произведений Рихарда Штрауса. Особенно финал поэмы „Смерть и просветление“ мы были в состоянии повторять много раз; рояль тогда шумел и гремел, что доставляло нам невыразимое удовольствие, а потом, чтобы не уменьшить впечатления, мы долго молчали»<sup>8</sup>.

Чтобы преодолеть провинциальный консерватизм варшавской музыкальной среды, выйти на европейскую арену, была нужна публикация сочинений за рубежом. Осенью 1905 года было основано „Издательское общество молодых польских композиторов“, которое назвали „Молодой Польшей в музыке“. В его программе говорилось: „Целью общества является поддержка новой польской музыки при помощи концертов и издания собственных произведений членов Общества, чтобы тем самым пробивать себе дорогу к творческому будущему на основе широкой взаимопомощи...“<sup>9</sup>

В 1906 году произведения Шимановского впервые прозвучали в концерте. Авторитетный варшавский критик писал: „...я ни на минуту не усомнился, что имею дело с выдающимся композитором, может быть, даже гением... Как в его фортепианных Вариациях на народную тему, прекрасном Этюде си-бемоль минор, под которым мог бы подписаться даже сам Шопен, так и в Увертюре звучат прекрасные, совершенно оригинальные мелодии, до сих пор не использовавшиеся, изысканно звучащие гармонии, сознательно применяются богатые эффекты полифонии; все эти красоты пронизывает поэзия, оживляет юношеская фантазия, а в гармоническое целое соединяет здоровая основная идея“<sup>10</sup>.

Концерт группы „Молодая Польша в музыке“ с той же программой состоялся в Берлине и был благожелательно принят в музыкальных кругах.

В этот период Шимановский создает также вдохновенные лирические песни. Многие из них являются вершинами камерной лирики, недостижимой для других польских композиторов.

---

<sup>8</sup> Голяховский С. Кароль Шимановский. С. 47.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же. С. 49—50.

Контакты с музыкальным миром Берлина и Лейпцига открывают перед молодым композитором новые горизонты. Наряду с Вагнером и Р. Штраусом большое влияние на Шимановского оказывает Макс Регер. В освоении законов строения музыкальной ткани было необходимо пройти через полифоническую работу, и здесь Регер стал его ориентиром. Сам Шимановский, работая над Первой симфонией ор. 15, так писал о ней в одном из писем: "Это будет какое-то контрапунктически-гармонически-оркестровое чудовище, и я заранее радуюсь мысли, как берлинские критики во время исполнения этой симфонии будут убежать с нашего концерта с проклятиями на посиневших губах"<sup>11</sup>.

Важнейшим источником творческого вдохновения композитора на многие годы стала Италия и ее искусство. Великие традиции культуры разных эпох, от античности до Возрождения, воплощенные в архитектуре итальянских городов, в бесценных собраниях произведений искусства в музеях и храмах, сохраненные в мифологии и литературном наследии античных драматургов, — все это было для Шимановского необходимой питательной средой. Многие сочинения композитора возникли под влиянием впечатлений от культуры этой страны.

По приезде в родную Тимошовку Шимановский много занимается сочинением музыки, и именно в это время (1909—1910) появляются наиболее яркие среди ранних произведений композитора — Вторая симфония В-dur ор. 19 и Вторая фортепианная соната ор. 21. Авторская индивидуальность соединяется в них с блестящим усвоением опыта классической и современной европейской музыки. Его преклонение перед классической музыкой отчетливо реализуется в структуре Второй симфонии, в принципах организации формы (I часть написана в сонатной форме, II — в форме вариаций). Творческое использование полифонической традиции раскрывается в завершении II части (грандиозная fuga). Основная образно-эмоциональная сфера Второй симфо-

---

<sup>11</sup> *Волинский Д.* Кароль Шимановский. Л., 1974. С. 24.

нии — нервная возбужденность, экстаичность лирического порыва, сменяющаяся моментами созерцания и недолгого успокоения, — близка стилю Р. Штрауса, являвшегося для музыкантов "Молодой Польши" одним из символов новой музыки. Симфонические поэмы и оперы Штрауса привлекали польских музыкантов нового поколения особой напряженностью экспрессии, приподнятым до патетичности эмоциональным тоном, роскошной оркестровой тканью.

Завершением первого периода творческого пути — периода поисков собственного метода, стиля и языка — стала опера "Хагит" (1912—1913) по мотивам восточных легенд о древнеиудейском царе Давиде. Опера написана под сильным влиянием экспрессионистских опер Р. Штрауса — "Саломеи" и "Электры". Образ царя Давида отличается нервной, почти болезненной возбужденностью, которая приводит к неоправданной жестокости по отношению к его подданным. Эта фигура близка царю Ироду из "Саломеи". В основе музыкальной драматургии — развернутые диалоги действующих лиц, в которых огромная роль отведена насыщенной партии оркестра. Композиция оперы — одноактное строение без деления на сцены и номера. "Хагит" явилась для композитора существенным этапом в овладении оперным жанром.

**Центральный период творчества.** Полное раскрытие творческой самобытности Шимановского совпало по времени со сложной и драматичной эпохой в истории Европы — эпохой войн и революций (1914—1921). Именно этот период стал временем взлета творческой деятельности композитора, создания произведений, сделавших имя Шимановского известным во всем мире, таких, как фортепианные циклы "Метопы" и "Маски", скрипичный цикл "Мифы" и Первый скрипичный концерт, песни на стихи Хафиза и Третья симфония "Песнь о ночи".

Новаторские искания в европейской музыке этого периода во многом были связаны с творческим усвоением открытий французского импрессионизма. Влияние Дебюсси и Равеля оказалось чрезвычайно плодотворным

для многих композиторов в различных странах. На польской почве импрессионизм особенно развивался в живописи — в полотнах Ст. Выспяньского, Ю. Панкевича, Ю. Мехоффера и других художников; он получил здесь название "польского колоризма". Музыкальное мышление Шимановского в 1910-е годы получает сильный творческий импульс от импрессионизма и самобытно претворяет его эстетику.

Круг образов, разрабатываемый в сочинениях этого периода, опирается на мотивы восточного искусства. Характерное для импрессионизма обращение к восточным культурам, раскрывающееся в соединении созерцательности, статичности с эмоциональной насыщенностью, в мастерстве плетения тончайших звукоузоров, мелизматике музыкальной ткани, в выдвигании на первый план красочной стороны гармонии, в любовании пряными тембрами, проявилось во всем творчестве Шимановского данного периода. Его Восток — это прежде всего арабо-персидская культура. Интерес к ней, пронизывающий творчество композитора, возник из давних увлечений древней историей, чтения литературных источников и, в наибольшей степени, из путешествия 1914 года (в Италию, Северную Африку, затем — в Сицилию). Сложная история Сицилии соединила в своей культуре самые разнородные влияния, — на протяжении веков этим островом правили греки, римляне, арабы и норманны. Диалог эллинской культуры с культурой раннего христианства, драматичность этого диалога двух цивилизаций, сменивших одна другую на Сицилии, — основа сюжета самого масштабного творения Шимановского — оперы "Король Рогер" (1918—1924). Таким образом, культура Востока определяет многое в специфике творчества композитора 1910-х годов. Нельзя не вспомнить при этом ориентальные традиции русской музыки XIX века — Бородина, Римского-Корсакова и других композиторов, оказавших благотворное влияние как на французских импрессионистов, так и на Шимановского.

”Метопы” (1915) — цикл из трех фортепианных пьес, образы которого навеяны античностью<sup>12</sup>. В них соединились впечатления Шимановского от древнегреческой монументальной скульптуры и эпоса. Так, ”Остров сирен” — повествование о том, как Одиссей и его спутники сумели избежать волшебных чар сирен — чудесных птиц с женскими головами, заманивавших их на свой остров, где морских путешественников ждала гибель. ”Калипсо” — музыкальный образ прекрасной нимфы, на острове которой Одиссей прожил семь лет. ”Навзикая” — портрет царевны, дочери феакийского царя Алкиноя. В стиле пьес сочетается импрессионистская зыбкость колорита, неопределенность мелодических очертаний, ритмическая прихотливость — и скульптурная декоративность аккордовых пластов, почти объемная осязаемость фактуры, обильно уснащенной орнаментикой.

”Маски” (1915—1916) — фортепианный цикл, также состоящий из трех пьес, источник программы которых — литературные образы: ”Шехеразада”, ”Шут Тантрис” и ”Серенада Дон-Жуана”. Образы арабских сказок ”Тысячи и одной ночи”, французской средневековой легенды о рыцаре Тристане, герое испанских средневековых хроник получают в музыке Шимановского своеобразное воплощение. Сложные художественные замыслы вызвали некоторую перегруженность фортепианной фактуры, приближающейся порой к оркестровой насыщенности. Но в то же время эта музыка поэтична, утонченна и изысканна.

Многие скрипичные сочинения Шимановского были вдохновлены близким другом композитора, известным скрипачом Павлом Коханьским: Первый (1916), а затем и Второй (1932—1933) скрипичные концерты, ряд других скрипичных произведений. Среди них выделяют-

---

<sup>12</sup> Метопы — барельефы на дорических фризах античных зданий. Во время путешествия по Сицилии композитор видел эти памятники эпохи эллинизма в музее Палермо. В увлечении подобными образами можно увидеть параллель с некоторыми мотивами в творчестве Дебюсси, например с его ”Дельфийскими танцовщицами” или с ”Сиренами”.

ся "Мифы" — три пьесы для скрипки и фортепиано (1915). Воображение композитора снова обращается к древнегреческой мифологии, впечатлениям от путешествия на Восток. Программа всех трех пьес — "Фонтан Аретузы", "Нарцисс", "Дриады и Пан" — связана с мифологическими представлениями эпохи эллинизма. Музыка воссоздает атмосферу вечно юных мифов — живописные картины ручьев, лесов, полей, жаркого полуденного солнца, на фоне которых действуют мифологические персонажи — нимфы, божества полей и лесов. Партия скрипки поражает эффектностью, изобретательностью и блеском технических приемов; колористически богата фортепианная партия.

Значительное место в творчестве Шимановского занимает Первый концерт для скрипки с оркестром. Образы концерта навеяны стихотворением Т. Мициньского "Майская ночь", где воссоздается атмосфера волшебной ночи, в которой сливаются реальность и фантастика, и лирические переживания влюбленных растворяются в калейдоскопе фантастических образов — эфемерид, играющего Пана, птичьего гомона. Музыка концерта мерцает и переливается подобно восточному цветистому ковру. Взаимодействие солирующей скрипки и оркестра чаще всего отражает соотношение лирического, индивидуального начала и таинственной, магической стихии одухотворенной природы. Подобное соотношение солирующего голоса и оркестра характерно и для Третьей симфонии. Это одночастное сочинение и по духу, и по форме продолжает традиции романтического концерта. Благодаря блестящему мастерству П. Коханьского концерт еще при жизни композитора получил широкую известность как в Европе, так и в Америке, став одним из репертуарных сочинений скрипачей.

Обобщающим произведением среднего периода стала Третья симфония ("Песнь о ночи", 1914—1916) на слова персидского поэта XIII века Джелал-эддина Руми. Композитор подчеркивал ее связь с Первым концертом и одновременно утверждал, что Симфония значительно глубже по содержанию. Философия пантеизма, вдохновлявшая многие течения европейского

искусства 1900—1910-х годов, пронизывает замысел Третьей симфонии. Устремление человеческого духа к постижению вечных тайн природы, созерцание мировой гармонии и восторженный гимн человеку, постигшему необъятность Вселенной, — такова основа содержания симфонии.

Центральным сочинением среднего периода творчества Шимановского стала опера "Король Рогер" (1918—1924). Ее завершение выходит за временные рамки данного периода, однако замысел и основная его реализация датируются 1918—1921 годами. Соавтором композитора явился его родственник и друг Ярослав Ивашкевич, чья поэзия послужила основой и некоторых других созданий композитора.

Замысел оперы возник из глубокого и пристального интереса Шимановского к культурам Древнего Востока, из литературных источников (сцена из "Вакханок" Еврипида), непосредственных впечатлений композитора от южных стран — Италии, Сицилии, Африки. Легенды о сицилийском короле Рогере, противоборстве короля с переодетым в пастуха языческим богом Дионисом стали основой сюжета оперы. Содержание ее не поддается однозначному толкованию, однако очевидно, что авторы воспевают власть красоты, искусства, преображающих мир. Эта идея соприкасается с эстетикой символизма.

Персонажи оперы не имеют подробной психологической разработки, они символичны, олицетворяя мудрость, любовь, красоту, искусство, его могучую власть, которая исцеляет человека. Только искусство, по мысли Шимановского, способно вывести человека из подавленности, уныния и страха на солнечные просторы прекрасной и мудрой жизни.

Эта тема является одной из центральных и в литературном произведении Шимановского — романе "Эфеб", над которым он работал в 1917—1919 годах. Рукопись сгорела в Варшаве в 1939 году во время второй мировой войны, остались лишь краткие фрагменты и описание ее Я. Ивашкевичем. Философские размышления художника о культуре, роли искусства в жизни человека, высшей форме любви как чувстве духовном, а не телесном, обле-

кались в сложную литературную форму и были для Шимановского стимулом к сочинению музыки. В романе была сцена, в которой описан концерт; на нем исполнялась скрипичная соната. По воспоминаниям Ивашкевича, характер описания этой музыки и ее исполнителей с полной ясностью свидетельствовал о том, что Шимановский имел в виду свое собственное произведение в исполнении П. Коханьского и А. Рубинштейна...<sup>13</sup>

**Обращение к народным истокам.** С 1921 года начинается поздний этап творчества художника; он знаменуется резким стилистическим поворотом. В это время композитор заново открывает для себя национальное искусство. Обращение Шимановского к народной музыке было вызвано разными причинами. Одна из них — новая встреча с И. Стравинским (в Лондоне в 1921 году), когда Стравинский показал ему "Свадебку", поразившую польского композитора проникновением в глубинные пласты древнеславянской музыкальной культуры.

Еще в 1920 году Шимановский встретился с музыковедом А. Хибинским, который занимался собиранием музыкального фольклора на Подгалье (Польские Татры). Он и обратил внимание композитора на некоторые оригинальные черты подгальянских мелодий. В музыке горцев Шимановский услышал своеобразную суровость колорита, «жизнь, выраженную в грубоватой, шершавой, угловатой форме, как бы высеченной из цельной скалы... подлинное выражение „несгибаемого“ и совершенно специфического „лиризма“, а также драматический характер, лежащий в основе выразительности танца»<sup>14</sup>. Стихия гуральской музыки (гурали — горцы) отражается в творчестве композитора через специфическую ладовую организацию<sup>15</sup>, ритмические структуры, восходящие к народным танцевальным ритмам, воссоздание характера звучания гуральских струнных ансамблей.

---

<sup>13</sup> См.: Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. М., 1984. С. 74.

<sup>14</sup> Шимановский К. Избранные статьи и письма. Л., 1963. С. 71—74.

<sup>15</sup> "Подгальянский лад" имеет высокую IV и низкую VII ступени (его другое название — лидо-миксолидийский).

Обращаясь к народным интонациям, композитор не упрощает свой язык — мелодика в основном внетональна (за исключением цитат из народных песен), сопоставление красочных аккордов-пятен преобладает над функциональными гармоническими тяготениями.

Сближение с фольклором происходит в фортепианных мазурках (1924—1926). Своеобразное осмысление польских народных музыкальных традиций раскрывает оратория "Stabat Mater" для хора, солистов и оркестра, написанная на текст средневековой секвенции (в польском переводе). Шимановский поэтизирует культовые напевы и похоронные плачи, приобретающие в оратории значительность и величавость. Опора на национальные истоки сочетается с неоклассицистскими тенденциями, характерными для европейской музыки 1920-х годов ("Царь Давид" Онеггера, "Царь Эдип" и "Симфония псалмов" Стравинского, "Венгерский псалом" Кодая и другие).

Особое место в творчестве Шимановского позднего периода занимает балет "Харнаси" ("Атаманы"). Работа над ним протекала в 1923—1931 годах. Несложный сюжет из жизни горцев давал возможность обратиться к жизни, обычаям, искусству Подгалья. Изучая гуральский фольклор, композитор воспринимал его как выражение духовно-нравственной сущности нации. Поэтому музыка балета демонстрирует отношение к фольклору не только как к источнику воссоздания красочной старины, но и хранилищу народной мудрости, духовной силы нации, обобщенного взгляда на историю народа. Взгляд художника XX века проявляется в интерпретации фольклора — в том, как замкнутость и ясность организации народных песенных и танцевальных форм взаимодействует с остротой, драматизмом, напряженностью современного языка. В музыке балета по сравнению с прежними сочинениями возрастает роль ритма, как в моторной остинатности, так и в полиритмических сочетаниях. В оркестровой партитуре многое воссоздает особенности звучания гуральских инструментальных "капелл" (одну из них, под руководством знаменитого музыканта Бартека Оброхты, Шимановский особенно

любил слушать). В партитуру балета также введено хорое и сольное пение, отражающее особенности народной музыки Подгалья.

В 20-е годы музыка Шимановского завоевывает европейскую и мировую известность: в Париже, Риме, Венеции, Зальцбурге, Вене, Праге, Нью-Йорке, Филадельфии звучат "Мифы", Первый скрипичный концерт, другие сочинения, ставится опера "Король Рогер". В эти годы Шимановский был единственным современным польским композитором, известным за границей, он стал признанным авторитетом для молодых польских музыкантов.

В это время его приглашают на должность директора Варшавской консерватории. Деятельность композитора, направленная на преобразование устаревших принципов преподавания музыки, была творческой и плодотворной (1927—1932). Однако "академическое" направление в музыкальных кругах Польши было еще слишком сильно, и Шимановский подает в отставку. Вместе с тем композитор получает знаки признания у себя на родине. Так, Ягеллонский университет присудил ему звание доктора *honoris causa*. В польских журналах появляются работы, в которых анализируется его творчество. Шимановского избирают членом Международного общества современной музыки.

В 30-е годы появляются последние крупные сочинения композитора: Четвертая симфония с солирующим фортепиано и Второй скрипичный концерт. Для поддержания материального положения семьи (болеющей матери, сестер) Шимановскому приходится много концертировать. Франция, Италия, Бельгия, Голландия, Испания, Англия, Ирландия, Швеция, Дания, Норвегия, Чехословакия, Советский Союз — во всех этих странах он выступает как пианист с исполнением своих сочинений. Критика отмечает индивидуальность исполнительской манеры музыканта, силу его вдохновения.

Несмотря на болезнь (туберкулез), композитор продолжает работать — появляется замысел Концертино для фортепиано с оркестром, нового балета "Возвращение Одиссея". В 1935 году он принимает активное участие в

подготовке премьеры балета "Харнаси" в Париже в постановке Сержа Лифаря.

Кароль Шимановский скончался 29 марта 1937 года в Лозанне. Его тело было перевезено в Варшаву. В последний путь великого польского композитора провожали огромные толпы народа. Его похоронили рядом с А. Мицкевичем и Ю. Словацким.

Творчество Шимановского определило дальнейшие пути развития польской музыки XX века. Глубинные национальные традиции, переосмысленные современным художником, соединились в его искусстве с наиболее характерными направлениями музыки нашего столетия. Этот сплав оказался чрезвычайно плодотворным для композиторов, пришедших в польскую музыку в 1950—1960-е годы.

### **ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ ("ПЕСНЬ О НОЧИ")**

Одним из важнейших сочинений среднего периода творчества Шимановского является Третья симфония. В ней наиболее полно воплотились эстетические установки композитора, понимание им возможностей музыки, а также его стилистическая ориентация в этот период. Музыка симфонии представляет собой неповторимое сочетание и взаимодействие различных художественных направлений первой четверти XX века, наиболее отчетливо — импрессионизма и экспрессионизма: утонченная звуковая палитра импрессионизма соединяется с эмоциональной напряженностью экспрессионизма.

Специфика образного строя симфонии определяется и ее программой — она написана на стихи средневекового персидского поэта-мистика Джелалэддина Руми и, таким образом, связана с культурой Востока. В симфонии обращение к Востоку продиктовано не стилизацией ориентальной музыки, а эстетическими исканиями композитора в этот период. Стремление к обогащению колорита, внимание к природе звука, утонченности звуковой палитры, выражающие состояние философского и

одновременно изысканно-чувственного созерцания, определяют мир образов Третьей симфонии. Стихи Руми вдохновенно воспевают бесконечность человеческого духа, постигающего великие тайны мира и космоса, красоту ночи, в которой человек оказывается наедине с Богом и способен увидеть истины, скрытые от дневного света.

Третья симфония Шимановского относится к жанру симфонии-кантаты. Она написана для четверного состава симфонического оркестра (около ста исполнителей), тенора соло и смешанного хора. Хор выполняет в основном колористическую функцию, включаясь в произведение как один из пластов сложной музыкальной ткани. Роль солирующего тенора иная: его партия как бы противостоит общей зыбкости колорита. Звучание тенора отличается большой ясностью артикуляции, отчетливостью произнесения слов текста, в партии отсутствует орнаментика, столь характерная для остальных голосов музыкальной ткани. Быть может, это связано со стремлением донести до слушателей смысл поэтического откровения. Но этот эффект имеет и иное значение — передать величие человеческого духа среди окружающей его стихии вечной и бесконечной природы. Так средства, употребляемые композитором, связываются с философской концепцией симфонии и образным строем ее музыки.

В произведении нет формального деления на отдельные части, однако симфония ясно членится на три раздела (ц. 1—25; 25—72; 72—100; в примерах приведены тематические начала каждого из них):

128 Moderato assai ( $\text{♩} = 84$ )



## 129 Vivace, scherzando (♩ = 138)



## 130 Largo ♩ = 56

Тенор  
соло

Jak ci - cho, In - ni śpią  
ja u Bóg je - ste - smy sa - mi no - cy tes!

Структура симфонии определяется соотношением этих разделов, из которых второй выполняет функцию скерцо, а третий — финала симфонии. Удельный вес рационального фактора в организации материала раскрывается в архитектурной стройности, с которой Шимановский конструирует целое. План симфонии обнаруживает тяготение к концентричности, реализуемой в музыкально-смысловых арках: практически идентичны по материалу ц. 33—43 и 50—60 во втором разделе и ц. 18—19 и 92—93 в первом и третьем разделах. Эти повторы, выполняя частично функцию репризы, частично — реминисценции, организуют восприятие целого.

Очевидна связь драматургии симфонии с принципами поэмности. Это проявляется в соединении разных принципов формообразования (вариационности, сонатности, трехчастности, концентричности), их свободной связи, в пронизывании всего произведения комплексом сквозных интонаций и мотивов (в значении лейтинтонаций).

Мотив, которым начинается симфония (сочетание секундовых и тритоновых интонаций — пример 128),

становится лейтинтонацией всего произведения, приобретая различное освещение, нередко становясь фоном (такая взаимозависимость, взаимодополняемость "темы" и "фона" характерна для метода импрессионизма). Созерцательность музыки определяет некоторую статичность тематизма, при которой внимание к малейшим изменениям одного состояния преобладает над движением, развитием, сменой состояний. Отсутствие интенсивной тематической разработки компенсируется постоянной изменчивостью, текучестью, зыбкостью контуров темы. Преобладает вариантное развертывание, в котором даже различные тематические образования не обнаруживают принципиального контраста.

Характер тематизма "Песни о ночи" во многом определяется ориентальной атмосферой симфонии. Композитор обращается к самым общим, типическим чертам восточной музыки, не прибегая к цитатам и намеренной стилизации. В этом он, естественно, опирается на богатый опыт русской музыки в области ориентализма (Римский-Корсаков, Бородин). В мелодике происходит сужение интервального пространства (частое оперирование полутоновыми ходами), мелодический рисунок нередко имеет орнаментально-мелизматическую структуру, на основную линию накладываются разнообразные украшения. Вместо различия в интонационном напряжении мелодии выступает различие в динамике звучания статичных мелодических структур, окруженных арабесками, изукрашенных фигурациями.

Гармоническое мышление Шимановского среднего периода представлено в симфонии с исчерпывающей полнотой. Композитор освобождается от системы функциональных связей; закономерность соединения созвучий и аккордов возникает из наложения красочных, колористических пластов, из логики движения голосов в разветвленной полимелодической ткани. Элементы, связанные с тональной гармонией, реализуются в терцовом строении аккордов и пассажей. В редкие моменты на короткое время возникает ощущение определенной тоналности — так происходит в кульминации первого раздела (ц. 18—19), когда устанавливается доминантовый

органный пункт E-dur (именно этот эпизод повторен в финальном разделе как важный смысловой акцент); в начале третьего раздела также намечается конкретная тональность — H-dur; и, наконец, завершает "Песнь о ночи" ослепительное C-dur'ное трезвучие. Среди разновидностей ладов, используемых Шимановским, следует выделить сферу целотонности, определяющую многие страницы музыки симфонии.

Важную роль в динамизации созерцательно-статичных состояний, преобладающих в произведении, играет ритм; особенно это заметно в кульминационных моментах симфонии. Определяющим фактором ритма является во втором разделе, выполняющем в симфонии функцию скерцо, ритмическая пульсация обладает здесь чертами танцевальности, хотя метр с самого начала устанавливается смешанный — 3/4 чередуются с 2/4 (сама регулярность чередования придает музыке жанровый оттенок). При этом внутренняя изменчивость, подвижность музыкальных образов не исчезает. Подражание восточному музицированию (ц. 28) предполагает жанровую определенность ритма (повторяющийся ритм литавр и отчетливость рисунка других ударных):

131 Allegretto tranquillo ♩ = 63

The image shows a musical score for percussion instruments. It is divided into two systems. The first system includes parts for Litavry (Lites), Треуг. (Triangle), Мал. бараб. (Small Drum), and Тарелки (Cymbals). The second system continues the rhythmic patterns for these instruments. The time signature is 3/4, and the tempo is Allegretto tranquillo with a quarter note equal to 63 beats per minute.

Своя роль отводится каждому из средств, использованных в симфонии. Огромный оркестр трактуется как

очень чуткий инструмент с безграничными возможностями, раскрывающими высочайший уровень композиторской техники Шимановского в области инструментовки и звукового колорита, оркестровой полифонии. Предельная утонченность, рафинированность сонорных эффектов достигается особыми исполнительскими приемами с обильным применением *divisi* струнных, флажолетов, *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul tasto* и т. п. В связи с воссозданием атмосферы восточной музыки повышается роль определенных тембров — увеличивается значение ударных, деревянных духовых, клавишных (арфа, челеста, фортепиано). Мастерство оркестровки проявляется в создании прозрачной, будто плывущей звуковой перспективы. Вибрирующие в воздухе аккорды арфы и фортепиано, хрустальный звон челесты, глубина органной педали, таинственный рокот ударных, волшебные зовы валторн, упоительно прекрасное звучание скрипок — все эти элементы образуют утонченную и одновременно насыщенную партитуру.

Все компоненты музыкального языка симфонии обнаруживают тесное взаимодействие и раскрывают единство художественного замысла — взаимопроникновение интонаций разных тем, связь горизонтали (мелодия) и вертикали (гармония), связь разных разделов формы.

Шимановский не был новатором в истолковании жанра симфонии — по своему стилю Третья симфония связана с позднеромантическими направлениями, ее можно сопоставить с симфоническими произведениями композиторов-современников (П. Владигерова, Р. Воан-Уильямса, Э. Элгара и других). Но оригинальное соединение противоположных в своей основе эстетических установок — экспрессионистической, в которой максимально увеличенный исполнительский аппарат призван выразить высокую степень экстатической напряженности эмоций, и импрессионистической, которая исходит из сонорной природы звука как самостоятельного элемента музыки, — выделяет его симфонию как сочинение совершенно самобытное и оригинальное. И этим определяется место Третьей симфонии Кароля Шимановского в европейской музыке первой четверти XX века.

## ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ

### 1913—1994

В. Лютославский — один из выдающихся композиторов современности. Его музыка отличается глубиной, богатством образного содержания. В творчестве композитора преобладает драматический, психологически насыщенный симфонизм: художник, переживший фашистский плен и оккупацию, размышляет над сложными коллизиями современной эпохи, ее острыми социальными и психологическими конфликтами.

Основой творчества Лютославского является инструментальная музыка: четыре симфонии, концерт для оркестра и "Книга для оркестра", квартет, концерт для виолончели, концерт для фортепиано, двойной концерт для гобоя и арфы, произведения для большого и струнного оркестра, сюиты. Композитор создал также крупные вокально-инструментальные циклы, романсы, песни, произведения для детей.

Исторические связи Лютославского выражаются в опоре на творчество национальных и европейских классиков — Шопена, Гайдна, Бетховена — и европейскую музыку нашего столетия — Дебюсси, Равеля, Бартока, Русселя, Стравинского и других.

Роль Лютославского в музыке Польши можно сравнить с той ролью, какую в свое время сыграл в ней Шопен, а позже Шимановский. Уже сейчас можно сказать, что Лютославский — крупнейший симфонист польской земли. Оригинальность, неповторимость, яркая индивидуальность его симфонических концепций снискали ему славу одного из крупнейших мастеров симфонической музыки XX века.

### ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Лютославский родился в 1913 году в Варшаве. В 1936 году закончил Варшавскую консерваторию как пианист (класс Е. Лефельда) и годом позже как компо-

зитор (класс В. Малишевского, ученика Римского-Корсакова и Глазунова). Наиболее значительные из консерваторских работ — Соната для фортепиано (1934) и две части Реквиема (дипломная работа). "Симфонические вариации" (1936—1938), написанные вскоре после окончания консерватории, — первая серьезная заявка будущего композитора.

**Годы войны.** В начале второй мировой войны композитор был радистом при штабе Первой польской армии, затем попал в плен, но бежал. Ему удалось добраться до Варшавы, где он и оставался до конца войны. В эти годы Лютославским были написаны "Вариации на тему Паганини" для двух фортепиано, первая часть Первой симфонии, ряд ансамблей для духовых инструментов. Гражданским откликом композитора на события войны явились "Песни подпольной борьбы", сочиненные в оккупированной Варшаве. Пять песен Лютославского: "Железный марш" (слова С. Р. Добровольского), "К оружию" (слова А. Малишевского), "Перед нами просторы открыты", "Только слово, только знак" (слова З. Завадской), "Веселый взвод" (автор текста неизвестен) составляют цикл, единство которого обусловлено общей патриотической направленностью. Песни решены в стиле ярких и броских плакатов-лозунгов и выдержаны в куплетной форме. В то же время каждая из них своеобразна: в первой песне — песне протеста — ощутим особенно сильный эмоциональный накал, вторая и последняя — это строевые, маршевые песни; в лирическом ключе написана песня "Только слово, только знак".

**Первые сочинения крупной формы.** Тогда же была начата и Первая симфония (1941—1947). Это выдержанное в традициях неоклассицизма произведение с моторными и энергичными темами I части и финала. Философская лирика и гротескные образы II части, легкое моторное Скерцо и грозный вторгающийся эпизод в III части многопланово раскрывают драматургический замысел симфонии.

Создавая крупные симфонические произведения в послевоенной Польше, Лютославский чутко отзывается и на духовные запросы страны, и на потребности ее

будней. Так, параллельно с монументальными симфоническими циклами композитор пополняет фортепианный репертуар детских музыкальных школ, училищ и самодеятельных ансамблей ("Народные мелодии для фортепиано", 1945; "Буколики" — пять произведений для фортепиано, 1952); "Детские песни (1950—1955)"; "Маленькая сюита" для различных инструментальных ансамблей и оркестра (1951).

Много времени композитор уделяет поискам индивидуальных средств музыкального языка, например в Увертюре для струнных (1949), разрабатывая модальную технику, а параллельно работает с фольклорным материалом<sup>16</sup>.

Художник обратился к национальному мелосу центральных районов Польши, который, быть может, в силу своей распространенности в быту гораздо менее интересовал других современных композиторов. Лютославский использует самые простые мелодии в танцевальных ритмах и классических гармониях, но вводит народные мелодии в свои сочинения сразу же в преобразованном виде. Эти преобразования касаются, в первую очередь, метроритмической стороны мелодии (удлинение и укорачивание длительностей, введение синкоп и т. д.), а также гармонии, фактуры и тембра. Метод сочетания диатонической темы и хроматизированной нетональной гармонии обуславливает и драматургические принципы композитора в 50-е годы.

"Фольклорная" манера художника откристаллизовалась в первую очередь в миниатюрах, а также в более крупных сочинениях: "Маленькая сюита" для оркестра (1951), "Силезский триптих" для сопрано и симфонического оркестра (1951), "Танцевальные прелюдии" для кларнета и фортепиано (1953—1954). Итогом работы с национальным материалом явилось самое значительное

---

<sup>16</sup> Композиторы Польши в то время разрабатывали слои фольклора древнего происхождения, почти не тронутые цивилизацией, которые отличались самобытными ладовыми и гармоническими особенностями. Так, в 30-е годы К. Шимановский, а вслед за ним А. Малявский широко использовали фольклор Подгалья и Курпевского региона.

произведение этого периода — Концерт для оркестра (1950—1954), которое принадлежит к наиболее ценным художественным достижениям польской музыки первого послевоенного десятилетия.

Исходный пункт для возникновения конфликта и напряженной борьбы в музыке Концерта — соединение архаики народного напева с диссонирующей гармонией; этот прием — главное зерно драматургии, на котором строится и вся концепция его цикла. Идея Концерта для оркестра — в целенаправленном и неуклонном разрешении драматургического конфликта: нарастание напряженности, конфликтные ощущения, завершаемые, однако, неудержимым потоком света, заполняющим все звуковое пространство.

Каждая часть имеет специфический характер выражения, свой круг образов: величественная Интрада, феерическое Каприччио с "вмонтированным" в него Ариозо, драматическая Пассакалия и динамичная Токката, непрерывность движения которой нарушается торжественным и просветленным Хоралом. Цельности цикла способствует также и единая линия нарастания. Развязка наступает в самом конце цикла — в коде Токкаты. Тенденция направленности формы к концу произведения, где находится основная драматическая кульминация цикла, оказалась весьма симптоматичной для сочинений Лютославского 60—70-х годов.

Однако национальная традиция не исчерпывается использованием Лютославским музыкального фольклора. Она проявляется прежде всего в умении постичь своим искусством дух своего народа, его психологию, историю, культуру, судьбу своей родины. Так, события войны и фашистской оккупации во многом определили образный и эмоциональный строй современного польского искусства, для которого характерны напряженная экспрессивность, драматизм, остроконфликтная драматургия. Эти качества достаточно ярко проявились и в музыке, возникшей как отклик на трагическую борьбу народа, приговоренного фашистами к уничтожению (в годы войны погибла почти четверть населения Польши).

Эмоциональная атмосфера произведений искусства, рожденных коллизиями военных лет, в некоторых аспектах созвучна патриотическому польскому искусству эпохи романтизма, когда главной идеей творчества его крупнейших представителей — А. Мицкевича, Ю. Словацкого, З. Красиньского, Ф. Шопена — была борьба за обретение национальной независимости. В сочинениях этих художников нередко соприкасаются и переплетаются пафос борьбы и трагическое ощущение бессилия поверженного народа. Немаловажное значение для ментальности польских художников в послевоенные годы имело идеологическое давление СССР, особенно усилившееся после 1948 года и связанное с доктриной так называемого "социалистического реализма". Ощущение отсутствия творческой перспективы в годы сталинского диктата испытал и Витольд Лютославский.

**Поиски индивидуального стиля.** Когда речь идет о художнике, чьи выдающиеся композиции возникли в 60—80-е годы, то есть в период широкого распространения авангардистских течений в искусстве, неминуемо возникает вопрос о его принадлежности к какому-либо из этих направлений. Надо сказать, что Лютославский занял абсолютно самостоятельную позицию, сочетавшую новаторский и в высшей степени оригинальный подход ко многим авангардным современным композиторским техникам с опорой на фундаментальные закономерности классической формы и драматургии, подчинив и последние собственному ощущению восприятия музыки.

Творческий темперамент и человеческая натура Лютославского таковы, что интеллектуальный контроль, осуществляемый над всеми элементами композиции, склонность к точному расчету при организации высоты звуков идет вместе с заботой об эмоциональном восприятии "психологических импульсов" формы, об экспрессивных возможностях ее воздействия на слушателя. Такое соотношение эмоционального и рационального в мышлении композитора и рождает его индивидуальный стиль, в котором нет точного следования ни одной из композиторских техник. Действие их всякий раз как бы прерывается в том месте, где оно может препятствовать

эмоциональной выразительности музыки. Тем самым композитор, обращаясь к новейшим системам, всегда ставит ограничения в их использовании. Более того, применяя элементы додекафонии, алеаторики, Лютославский подчиняет их своей воле, развивая их в нужном ему направлении, доводя до уровня собственной системы композиции. Он считает, что можно создать комплекс средств, обогащая и развивая их как элементы единой системы с тем, чтобы они служили примерно так же, как в XIX веке функционировали средства тональной организации. И Лютославский создал такой комплекс средств для "собственных нужд". Его комплектация примерно в начале 70-х годов расширилась настолько, что это позволило композитору сочинять значительно скорее, чем раньше, когда на каждое произведение уходило по нескольку лет работы. Вместе с тем этот "репертуар" средств не носит ортодоксального характера, а постоянно варьируется и совершенствуется.

В начале 60-х годов Лютославский активно разрабатывает алеаторические методы сочинения, предлагая свою собственную трактовку этого метода — "ограниченную" алеаторику или технику "мобильных структур".

Типичной чертой "ограниченной" алеаторики Лютославского является введение игры и пения "ad libitum" для нескольких исполнителей одновременно. В композиции отсутствует общий метр (деление на такты) при строго выписанном мелодическом рисунке. Лютославский делит партитуры на секции (начало каждой секции указывается дирижером). Внутри секции музыканты играют независимо друг от друга, то есть вне общего темпа и ритма. Сумма оркестрового звучания представляет собой разновидность полиметрии в широком значении.

Проблемы организации вертикали и горизонтали, где любая горизонталь мыслится лишь при опоре на вертикаль (как в классической в музыке), является фундаментом мышления Лютославского. Этот момент сильно отличает его от большинства представителей польской и зарубежной музыки, предпочитающих линейное письмо. У Лютославского же гармоническое мышление — основа композиции даже в тех случаях, когда он

вводит алеаторический контрапункт. В последнем случае полная размытость, несогласованность во времени мелодических линий оказывается мнимой. Ибо музыка и в данном случае упорядочена вертикалью, только созвучие, лежащее в основе организации алеаторической секции, звучит частями, иногда полностью, и моменты звучания тех или иных фрагментов созвучия зависят от случайностей. Для того чтобы избежать нежелательных звучаний по вертикали, композитор заранее пишет варианты, которых старается не допустить при игре *ad libitum*, и тщательно проверяет партитуру при окончательной доработке.

Лютославский трезво оценивает возможности алеаторики, границы ее действия. По его мнению, введение элемента "случая" в музыку не должно коренным образом изменять ее сущностные черты и служит целям композитора, если это способствует обогащению применяемых средств выразительности.

Алеаторика Лютославского тесно соприкасается с характерным для польских композиторов интересом к сонористике, так как дает большие возможности для получения новых звуковых красок. Вскоре "ограниченная" алеаторика становится важнейшим конструктивным и драматургическим принципом в мышлении композитора. Так, противопоставление алеаторических и дирижируемых фрагментов может стать основой драматургического конфликта. Конфликтное столкновение алеаторики с организованной в метрическом отношении музыкой в полную силу проявляется в кульминации. К первой фазе кульминации ритмическая стихия постепенно организуется четкими рамками тактов (организованный метр). На предельно высокой точке кульминационной волны построение как бы разваливается на глазах, иными словами, следует возвращение к алеаторической манере игры. Разрушение конструкции соответствует второй кульминационной фазе. Этот момент, наиболее впечатляющий, вносит неповторимое и новое драматическое чувство в эмоциональное содержание музыки. Например, кульминация Второй симфонии, по словам композитора, должна производить такое впечат-

ление, будто "с огромным трудом построенное здание в одно мгновение разбивается на тысячу осколков".

В применении алеаторики нашли отражение и "сонорные" искания композитора. Старые инструменты симфонического оркестра зазвучали по-новому, несмотря на традиционные приемы игры. Свежие краски достигаются импрессионистическим "мерцанием" гармонии и изощренностью ритмики, получаемых благодаря несовпадению отдельных линий музыкальной ткани.

**Сочинения 60—80-х годов.** В 60—80-е годы созданы такие произведения, как "Венецианские игры" (1961), хоровая симфония "Три стихотворения Анри Мишо" (1963), Струнный квартет (1964), "Paroles tisseès" ("Вытканные слова", 1975) на стихи французского поэта XX века Ж.-Ф. Шабрена для тенора с оркестром, Вторая симфония для большого оркестра (1965—1967), "Книга для оркестра" (1968), Концерт для виолончели с оркестром (1970), "Прелюдии и фуга" для тринадцати струнных инструментов (1972), "Mi parti" (1976), "Новеллы" для оркестра (1979), Двойной концерт для гобоя, арфы и струнного оркестра (1980), "Les espaces du sommeil" ("Пространство сна", 1975) для баритона и оркестра, Третья симфония (1983) "Chain 1" ("chain" в переводе с английского — "цепь") для 15-ти инструментов (1983), "Chain 2" для скрипки с оркестром (1985), "Chain 3" для оркестра (1986), Концерт для фортепиано с оркестром (1988) и другие. Во всех этих сочинениях композитор проявил себя прежде всего как крупный симфонист-драматург. Его вокально-инструментальным сочинениям в той же мере присуща масштабность симфонического мышления.

Ярким своеобразием и уникальностью драматургической формы большинства симфонических концепций 60-х годов является их двухчастность, причем не двухчастность, встречающаяся у классиков (двухчастные сонатные циклы Бетховена), либо у романтиков ("Неоконченная симфония" Шуберта), либо уже в XX веке (Восьмая симфония Малера) и т. д., а двухчастность особая. Единая сквозная идея цикла создает условия, при которых I часть немислима без II, а II без I. В таком цикле I часть не только вступление ко II, но самым

тесным образом связана с ней общей образной сферой. Сказанное относится не только к собственно двухчастным формам (Вторая симфония, Струнный квартет), но и к произведениям иного строения. В "Книге для оркестра" и "Венецианских играх" — четыре, а в "Трех стихотворениях Анри Мишо" три части, но воспринимаются они в масштабе двухчастности. Такому восприятию способствует не только местоположение главной, иногда единственной, кульминации в конце произведения, но трактовка всей формы таким образом, что финальная часть всегда "главная". В ней — "завязка" драматургической "фабулы", ее развитие и разрешение. Предшествующая "главной" часть (или части, иногда — разделы произведения) имеет подготовительный характер. Музыкальный материал подготовительных частей нарочито не развивается, мысли прерываются. Таким образом, у слушателя растет ожидание музыкальных событий, в которых прояснились бы начатые, но не законченные нити фабулы. Функцию прояснения создавшейся атмосферы "недоговоренности" и выполняет "главная" финальная часть.

В 80—90-е годы творческая мысль Лютославского развивается по-прежнему активно. В 1978 году возникает камерная пьеса "Эпитафия" для гобоя и фортепиано, где композитор формулирует новые принципы гармонии. Одновременно он активно развивает "цепной" принцип связи элементов в форме, когда два, а иногда три пласта музыки (хорал в Четвертой симфонии, 1990—1992) самостоятельны (их начало и окончание не совпадают), вместе с тем они подчинены общим принципам гармонии (все три *Chain*, Партита для скрипки и фортепиано, 1984, оркестровая версия — 1986, "Песни-цветы и песни-сказки" на слова Р. Десноса для сопрано и оркестра, 1991) и др. В ряде сочинений ощутима опора на традиции — барокко в Партите, классическую в "*Chain 2*" и Третьей симфонии, — которые органично сочетаются с техникой *ad libitum*.

Произведения Лютославского исполнялись выдающимися музыкантами (дирижером Дж. Шолти, баритоном Д. Фишером-Дискау, скрипачами А.-С. Муттером и П. Цукерманом, пианистом К. Циммерманом, виолон-

челистом М. Ростроповичем и др.). Они записывались на самых престижных фирмах звукозаписи. Последним сочинением, получившим награду "Лучшее сочинение 1994 года в мире", стала его гениальная Четвертая симфония. Незаконченным сочинением Лютославского остался Скрипичный концерт.

### "ТРАУРНАЯ МУЗЫКА"

Это сочинение для струнного оркестра было написано к десятилетию со дня смерти Белы Бартока и покоряет глубиной чувства и мысли, единством и цельностью композиции. "Траурная музыка" включает в себе как бы квинтэссенцию человеческой скорби. Здесь нет просветленных, созерцательных эпизодов, контрастирующих трагическим, как в музыке венских классиков и романтиков ("Траурный марш" из Третьей симфонии Бетховена, "Похоронный марш" из b-moll'ной сонаты Шопена и т. д.). Все произведение построено на непрерывном нарастании эмоционального напряжения к единственной генеральной кульминации цикла. Основной и единственный образ произведения проходит через определенные стадии развития: от пассивного страдания ("Пролог") — через разворачивание движения ("Метаморфозы") — к "взрыву" отчаяния и протесту ("Апогей"), за которым следует возвращение к первоначальному образу ("Эпилог").

"Пролог" "Траурной музыки" представляет собой круговой канон, все голоса которого построены по принципу серии всего на двух интонациях — тритона и малой секунды. Атмосфера гнетущего и скорбного настроения создается краской этих двух интервалов, некоторой пустотой звучания вертикали (без секст и терций), однообразием движения, медленным темпом:

132

5/2  $\text{♩} = 88$

1 Violoncello I solo

1 Violoncello II solo

*p*

*p*

3

1 Vla I solo

1 Vc. I solo

1 Vc. II solo

3 5

1 Vla I solo

*mp*

1 Vla I solo

1 Vc. I solo

1 Vc. II solo

3 5

1 Vla I solo

1 Vla II solo

1 Vc. I solo

3 Vc. I

1 Vc. II solo

5

*mf*

Этими ограниченными средствами достигается суровый характер "Пролога", олицетворяющий как бы "замкнутый круг отчаяния"; "Пролог" заканчивается постепенным угасанием звучности.

"Метаморфозы" — уникальный тип вариаций, где тема из "Пролога" подвергается существенным изменениям. На протяжении двенадцати метаморфоз-вариаций на основе материала темы-ряда "выращивается" локрийский лад, известный своей "мрачной" эмоциональной окраской, чему, очевидно, способствует уменьшенное трезвучие, лежащее в основе его строения.

Процесс "становления лада" начинается от двух звуков (I метаморфоза) и завершается полным семиступенным звукорядом (VII метаморфоза). Локрийский лад, "растущий" от метаморфозы к метаморфозе, напоминает *cantus firmus* из вариаций на *basso ostinato*, на фоне которого самостоятельно развивается второй пласт музыки. "Разногласие" двух одновременно звучащих пластов и служит толчком для постоянного развития музыкального образа. Позже из этого принципа композитор будет развивать свои "цепные" принципы формообразования. Слушатель воспринимает растворение оцепенелого звучания хроматизированной музыкальной ткани в диатонике локрийского лада как освобождение от тягостной атмосферы мрачных воспоминаний. В кульминации, где эмоциональное напряжение доведено до максимального накала (XI и XII метаморфозы), обе линии сплетаются в бурном движении.

Первая фаза кульминации (в "Метаморфозах") перерастает во вторую — "Апогей", где аккорды "как бы кричат", — так сам Лютославский прокомментировал эмоциональное содержание "Апогея" (см. пример 133).

Если первую фазу кульминации можно назвать кульминацией драматического действия (вихревое движение, насыщенная звучность полного состава оркестра), то вторая фаза кульминации в "Апогее" ощущается как логически-смысловая, завершающая развитие "Траурной музыки". Наибольшее впечатление производит эффект неожиданного перелома: после вихревого движения в последних метаморфозах — статика аккордов



"Апогея". В то же время в рамках "Апогея" возникает сильный гармонический контраст между аккордами широкого интервального строения, заполняющими своим звучанием все пространство, и тесными кластерами — "сгустками" концентрированной экспрессии. Именно в "Апогее" Лютославский продемонстрировал новые выразительные и структурные возможности 12-звучковых аккордов-агрегатов. Годом раньше (1957) новая аккордовая техника была апробирована им в "Пяти песнях" на слова Казимеры Иллакович. В аккордах происходит дробление длительностей, а затем постепенное замедление и динамический спад. Одновременно идет сокращение звуков от двенадцати до двух (возвращение к исходному интервалу — малой секунде). Так осуществляется переход к "Эпилогу".

"Эпилог" по своей форме представляет сокращенный вариант "Пролога", но с иной драматургической функцией. "Эпилог" — лишь отзвук катастрофы и отчаяния, это скорее тихая печаль.

### **"КНИГА ДЛЯ ОРКЕСТРА"**

Разделение "Книги" на четыре главы представляет собой разновидность двухчастного цикла Лютославского, в котором масштабно уравновешены первые три части с финалом (IV глава). Основная кульминация, как обычно, передвинута в самый конец произведения, а стадии развития "Книги" представляются в виде восходящей цепи волнообразных эпизодов, устремляющихся к этой кульминации. Между главами "Книги" располагаются интермедии — "звучащие паузы", функция которых — в разрядке непрерывного повышения напряженности, происходящего в главах.

Через все произведение проходит несколько фактурно-тематических комплексов — "героев драмы", получающих в каждой последующей главе новое освещение. Это экспрессивно-обостренный образ, открывающий сочинение, — фактурный комплекс, построенный на скользящих четвертитонах. Затем — статичная аккордовая тема и, наконец, — третья "тема", в экспозицион-

ном проведении напоминающая скерцо, созданное средствами фактуры.

В первых трех главах происходят постоянные столкновения первого комплекса со вторым (I и III главы) и третьим (II глава), которые всячески препятствуют стремлению к движению, активности первого комплекса. Острая борьба между комплексами приводит к их взаимопереходам и слиянию на грани кульминации (окончания II и III главы). Однако в обоих случаях кульминации прерываются.

Функция финала (IV глава) — в полном преодолении статичности, в развертывании широкой панорамы действительности, к которой тщетно стремилось развитие предыдущих глав. Здесь вступает мощный, стихийный (*ad libitum*) хор *santabile*, в котором с трудом можно узнать модифицированный первый комплекс.

От ц. 412<sup>17</sup> начинаются все учащающиеся "интервенции" медной группы. Наложение различных пластов друг на друга и их "борьба" приводит к включению *santabile* в общее движение. Следующее затем сокращение секций и приведение музыки к ритмическому унисону знаменуют начало первой фазы кульминации *tutti* оркестра (дирижируемый фрагмент). Неожиданная остановка, несколько резких ударов и полный "развал" достигнутого порядка открывают вторую стадию кульминации (см. ц. 443).

Эпизоды *santabile* и грозное (*fugioso*) вторжение меди не могут восстановить утраченное равновесие. Параллельно, едва слышимый, готовится фон эпилога (второй комплекс). В заключении на этом тихом фоне струнной группы звучит гетерофонный диалог двух флейт, в нежном звучании которого ощутимы полностью переосмысленные интонации "вторгающейся" медной группы.

"Книга" заканчивается постепенным истаиванием звучности.

Центральную мысль "Книги" можно определить как философскую идею, воплощающую извечное стремление

---

<sup>17</sup> Ссылки даны по изданию: *Lutosławski W. Livre pour orchestre. Partitura. Kraków. PWM, 1968.*

человека к деятельности, жизненной активности. Сложность достижения намеченной цели, борьба за жизненные идеалы, препятствия и даже поражение в этой борьбе — все это верное отражение диалектики жизненных процессов во всей их многогранности. Концепция польского мастера содержит в себе жизненный цикл, в котором достигается временный, недолгий покой и его обязательное разрушение с тем, чтобы смениться новым, по всей вероятности, более совершенным циклом по закону диалектики — отрицание отрицания.

## КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИЙ

р. 1933

Когда после окончания Высшей музыкальной школы в Кракове К. Пендерецкий принял участие во втором всепольском конкурсе молодых композиторов в 1959 году, его имя было никому не известно. Под разными девизами он послал на конкурс три произведения. Каково же было изумление авторитетного жюри и всей музыкальной общественности, когда выяснилось, что все награжденные сочинения (первая премия — "Строфы" для чтеца, сопрано и десяти инструментов, две вторые премии — "Псалмы Давида" для смешанного хора и ударных, "Эманации" для двух струнных оркестров) принадлежат молодому, начинающему композитору Кшиштофу Пендерецкому. С этого момента его музыка постоянно звучит на концертных эстрадах многих стран мира.

В богатом художественно-музыкальном мире композитора (от сонористических "Анакласиса" и "Полиморфии" до оперы "Потерянный рай" — по Мильтону и неоромантической Второй симфонии) возможно выделить две сквозные темы. Первая, повествующая о Человеке, предстает в двух ипостасях. Одна грань темы раскрывает гуманизм, величие, духовность и красоту человеческих помыслов, доброту. Это "Строфы", начинающиеся словами Менандра: "Прекрасно творение человек, когда он является человеком"; "Космогония" для солистов, смешанного хора и оркестра (1970), написанная к 25-летию Организации Объединенных Наций и

воплощающая музыкальными средствами развитие представлений о человеке, нашей планете, солнечной системе, Вселенной — от цитированных трактатов Коперника и Джордано Бруно до выхода в космос наших современников Ю. Гагарина и Д. Гленна; это и "Canticum Canticorum Solomonis" ("Песня песней") для 16-голосного хора и оркестра (1973), передающая атмосферу трепетного любовного чувства.

Другую грань темы о Человеке хорошо выражают слова Р. Тагора "Человек хуже зверя, когда он зверь". Здесь отметим прежде всего сочинения о злодеяниях фашистов в годы второй мировой войны, обличение композитором страшных испытаний, выпавших на долю современного человека, пережившего концлагеря, чудовищную жестокость, беспредельный цинизм и попрание человеческого достоинства: "Плач по жертвам Хиросимы" для струнных (1960), радиоопера "Бригада смерти" (1963), оратория "Dies irae" памяти жертв Освенцима для солистов, смешанного хора и оркестра (1967). Композитор всегда был особенно чуток к мотивам человеческого страдания, повествование о котором нередко облекал в символические образы и старинные одеяния традиционных жанров — пассионов, магнификата, псалма и т. п.

Главную идею вокально-инструментальных полотен Пендерецкого можно определить как тему противостояния злу и насилию ("Строфы", "Страсти по Луке", "Dies irae", православная "Заутреня" (1970—1972), "Te Deum", "Магнификат", "Польский реквием" и другие). Начиная со "Страстей по Луке" (1965) в творчестве Пендерецкого все большее место занимает религиозная тематика, которая выявляет преемственность с национальной традицией, тесно связанной с образами религиозного эпоса. "Вся наша культура опирается на эти темы... — отмечал композитор. — Здесь не нужно искать связей с религией как таковой. Просто наше сознание проникнуто этими темами"<sup>18</sup>. Как и для художников прошлого, для Пендерецкого наиболее важны этические, гуманистические аспекты религиозных сказаний. Нередко через традици-

---

<sup>18</sup> Интервью с Пендерецким// Kultura, 1977, № 30. С. 3.

онные сюжеты и символы художник дает свое толкование "вечных" тем жизни и смерти.

«„Страсти по Луке“, — подчеркнул в одной из бесед Пендерецкий, — это не только смерть и мучения Христа, это также мучения и смерть Освенцима, трагический опыт человечества середины XX века. И с этой точки зрения „Страсти“ должны иметь, согласно моим стремлениям и чувствам, универсальный, гуманистический характер, подобно тому как это имело место в „Плаче по жертвам Хиросимы“»<sup>19</sup>.

Вторая центральная тема, вобравшая целый пласт творчества Пендерецкого, преимущественно инструментального, связана с проблемами зарождения жизни. Заглавия многих сонорных произведений композитора ассоциируются с движениями звуковых и световых масс в беспредельном пространстве и времени: "Анакласис" (от *греч.* — преломление света), "Эманации" (от *лат.* — происхождение, излучение), "De natura sonoris" ("О природе звука") и т. п. Становление звуковой материи из хаоса — основная образная и композиционная идея "Полиморфии" для струнных (1961), Первой симфонии (1973) с характерными названиями частей: "Arche" ("Начало") и "Dynamis" ("Развитие"). Собственно говоря, большинство произведений Пендерецкого "выращивается" из одного интонационного "зерна". При этом знаменательно, что произведения польского композитора, независимо от избранной языковой системы, отличается непосредственная эмоциональность, стихийная сила, мощный, порой brutальный динамизм.

Если выстроить в хронологическом порядке все произведения Пендерецкого и проследить развитие элементов его композиторского словаря, то получится картина довольно последовательной и плавной стилистической эволюции. Как правило, каждый стилистический, формальный или драматургический прием присутствует в нескольких произведениях, получая то сходное, то новое освещение в его контексте. Вместе с тем, при сохранении многих частных элементов стиля общие эсте-

---

<sup>19</sup> Интервью с Пендерецким// Polska, 1966., № 7.

тические принципы Пендерецкого менялись весьма существенно и резко; отсюда то впечатление "взрывчатости", непредсказуемости, которое связывается у большинства музыкантов с его именем. Кардинальные переломы происходили по крайней мере дважды: в 1962 году ("Stabat Mater") и в 1975 (Скрипичный концерт), подготовленные "Магнификатом" и "Пробуждением Иакова" (1974). Менялся язык композитора и под воздействием его электронных опытов, что нашло выражение в его Первой симфонии. Подобная эволюция художественного мировоззрения — с резкой эстетической переориентацией — характерна именно для художника второй половины XX века.

### ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

К. Пендерецкий родился в 1933 году в небольшом городке Дембице недалеко от Кракова и в непосредственной близости от Освенцима. Учиться музыке стал поздно и самостоятельно. Однако тяга к музыкальному творчеству была столь велика, что Пендерецкий сумел догнать и перегнать своих сверстников. Учился он в краковской Высшей музыкальной школе у А. Малявского, позже у С. Веховича. Параллельно изучал в Ягеллонском университете в Кракове древнюю литературу, философию.

**Первый период творчества (1958—1962)** прошел в основном под знаком эксперимента. Годы учения Пендерецкого совпали с подъемом западноевропейского "авангарда". Восприняв опыт некоторых классиков XX века — Бартока, Стравинского, Дебюсси, быстро усвоив сочинения додекафонистов, Мессиаана, Булеза и Ноно, Пендерецкий уже в начале 60-х годов оказывается в числе видных представителей авангардизма. В своих экспериментах Пендерецкий исходит из возможностей тембра (как полностью эмансипированного элемента музыки), расширенных за счет многообразных новых видов артикуляции и введения звуков и шумов неинструментального происхождения. В эти годы проявилась свойственная молодости известная категоричность в выборе средств,

вызванная преклонением перед красотой "раскрепощенного" тембра, его еще пока скрытым экспрессивным качеством. Здесь было и желание противопоставить свою эмоционально раскованную музыку дармштадтской школе<sup>20</sup> с ее "сухим" тотальным сериализмом, наконец, хотелось бросить вызов традициям. Из наследия прошлого Пендерецкий долгое время признавал лишь полифонистов нидерландской школы, Ренессанс, ранее барокко, Баха. Понятно, что столь суженная историческая перспектива ограничивала и радиус творческого поиска: композитор сосредоточивается почти исключительно на сфере тембровка как единственного материала для строительства формы, единственного средства развития и единственного средства выразительности. В инструментальном творчестве Пендерецкого начала 60-х годов в расчет почти не принимается не только интонационное содержание, но и звуковысотность интервала.

Сузив таким образом "горизонты" собственного творчества, Пендерецкий существенно обогатил тембральную сферу современной музыки.

Эксперименты начались в работе со струнными и ударными ("Анакласис", 1959—1960; "Трен", 1960; "Полиморфия", 1961) и закончились оркестровыми "Флюоресценциями" (1962). В этих сочинениях уже во многом определился круг сонорно-тембровых образов — от стихийно-брутальной звуковой мощи до прозрачной, как бы очищенной пасторальности — удивительные по звуковой новизне находки композитора.

Надо сказать, что Пендерецкий довольно быстро понял и сильные, и слабые стороны сонористики, ибо одновременно с "Флюоресценциями" — этим манифестом соноризма он пишет "Stabat Mater" — позже вошедшее в "Страсти по Луке", сочинение, полностью противоположное авангардистской эстетике. Суровая, аскетичная звуковая атмосфера, секундовый интонационный строй, ассоциирующийся с григорианским хоралом, ограничение до минимума количества выразительных приемов, рельефная подача текста — все это удив-

---

<sup>20</sup> Речь идет о Курсах новой музыки в Дармштадте (ФРГ).

ляло в "Stabat Mater" и шокировало многих представителей авангардистской музыки. Отныне музыка Пендерецкого развивается параллельно по двум линиям — линии "Stabat Mater" и сонорно-инструментальной.

Во второй период творчества (1964—1973) Пендерецкий вступает на путь синтеза. Тенденция к синтезированию сонорных и некоторых традиционных средств и приемов ощущается прежде всего в его вокально-инструментальных произведениях. В зависимости от темы сочинения, от поставленной композитором творческой задачи — общегуманистической в "Страстях по Луке", антифашистской в "Dies irae", пантеистической в "Космогонии" — этот синтез приобретает различный характер. В эти годы для Пендерецкого типично соединение современного тематизма с его интервальной заостренностью (секунды, ноны, септимы, тритон и их регистровые варианты) с мотетной техникой, средневековым органоумом, барочными формами арии и пассакальи и т. п. Весьма различна доля участия соноризма в хоровых композициях. Например, в "Страстях по Луке" роль последнего весама лишь в действенно-театрализованных эпизодах (сценах пленения, распятия Христа). Иначе в "Заутрене" или "Песне песней", где отсутствует конкретный сюжет, нет действия, а важна сама духовная атмосфера, состояние чувств. Здесь соноризм, напротив, определяет содержание звуковой концепции.

В оркестровом творчестве того периода идет явный процесс симфонизации формы в целом, расширения выразительных средств сонорного материала, разнообразия средств его развития. Особое внимание уделяется выстраиванию драматургической линии развития. Так, идея нарастания, постепенной драматизации сурового, сумрачного по колориту звукообраза и столь же последовательного спада, растворения драматической ситуации лежит в основе "De natura sonoris" № 2.

После итогового оркестрового сочинения этого периода — Первой симфонии — дальнейшее движение по проложенному пути означало бы для Пендерецкого бесконечное совершенствование деталей при повторении уже сказанного: в 1973 году в момент окончания работы

над Первой симфонией в одном из интервью композитор заявил, что не может идти дальше той же дорогой: "Повторять найденное — это так просто и так опасно".

**Неоромантический стиль.** Начинаются поиски нового стиля, стиля более универсального и более конкретного в смысле выражения образного содержания. В 80-е годы сам композитор подчеркивал непригодность сонористики для воплощения художественного замысла оперы "Потерянный рай" или "Польского реквиема". По-надобилось создание нового языка, который, по словам Пендерецкого, имел бы все возможности для выражения определенного содержания, нужного настроения, экспрессивного состояния. На становление нового стиля несомненно оказало влияние расширение музыкальных интересов польского художника, включение в его орбиту наследия XIX века и прежде всего изучение судеб "большой симфонии", представленной для Пендерецкого именами Брукнера, Сибелиуса, Малера, а в XX веке в первую очередь творчеством Шостаковича.

Начало этого этапа озаменовали "Магнификат" и "Пробуждение Иакова", стоящие как бы на перепутье между сонорностью и интонационностью. В них — отказ от фактурного гиперноголосия, сливавшегося в звуковое "пятно", и выделение выразительной пластики каждого голоса. Следующий шаг — открытие для себя возможностей интонационного развития и частичный отказ от структурно-интервальной трактовки музыкального материала.

Теперь система средств "работает" на экспрессивную конкретизацию музыкального образа; открытый эмоционализм в произведениях Пендерецкого становится главным их отличительным свойством. Недаром важнейшим творческим достижением в первом сочинении нового стиля — "Пробуждение Иакова" композитор считал явственно зазвучавшую там "лирическую" и лирико-драматическую ноту.

В новом, "неоромантическом" стиле написаны три концерта (скрипичный, виолончельный и альтовый), Вторая, Третья, Четвертая (Adagio) симфонии, опера "Потерянный рай", кантата "Te Deum".

В своих неоромантических опусах 70—80-х годов Пендерецкий берет на вооружение один из главных признаков неоромантического симфонизма (наследший, впрочем, широчайшее распространение в музыке XX века, например у Бартока) — принцип непрерывного становления исходной идеи. От неоромантизма идет также громоздкий исполнительский аппарат, длительное стадияльное развертывание драматургии с множеством высоких точек, гипертрофия эмоционального начала. Его тяготение к темным оркестровым краскам, к символически созвучно многим музыкальным композициям конца прошлого века.

В этот же период, ближе к 90-м годам, стиль Пендерецкого становится синтетическим, широко включаются приметы его сонорного и неоромантического письма, а также элементы полистилистики. В экспрессии его последних сочинений, и прежде всего в опере "Черная маска" (1986) на сюжет одноименной пьесы немецкого драматурга Г. Гауптмана, ощутимы экспрессионистские акценты. В эти годы возрастает интерес композитора к жанру оперы. Его сценические произведения, такие, как упомянутая опера "Черная маска" и более ранняя "Люденские дьяволы", принадлежат к наиболее репертуарным операм в мире. В 1991 году композитор закончил новую оперу buffa — "Король Убю" (по А. Жарри). Эмоциональный мир музыки Пендерецкого 90-х годов становится более камерно-интимным, личностным, тяготеющим уравновешенностью экспрессии к классическим канонам искусства (Струнное трио, Кларнетовый квартет, Концерт для флейты в оркестром, Второй концерт для скрипки с оркестром, Пятая ("Корейская") симфония и др.).

### **"ПЛАЧ ПО ЖЕРТВАМ ХИРОСИМЫ" ("ТРЕН")**

Произведение для струнного оркестра, возникшее в 1960 году в ходе эксперимента, свое название получило позднее, когда композитор убедился в том, что все выразительные средства — пронзительно вибрирующие унисоны, стереофонические эффекты "игры" звукопро-

странством при пластических передвижениях звуковых масс, шумовые способы звукоизвлечения и т. п. — способствуют накаленности эмоциональной атмосферы, создают у слушателей чувство непрерывно нарастающей и леденящей душу тревоги. Так из эксперимента родился обобщенный и страшный образ войны.

Экспрессионистски заостренная образность "Трена" реализуется исключительно тембром струнных, значительно трансформированным при помощи специфических видов звукоизвлечения (игра *arco* и *pizzicato* на подставке, на струнодержателе, за подставкой, удары древком смычка по корпусу инструмента, струнам, по пюпитру и т. п.). Фактически вся звуковая палитра произведения создана на основе трех элементов: самых высоких звуков, различных видов кластеров и отрывистых (точечных) звуков, объединенных в фактурные группы. В результате образовавшиеся фактурные модели, заменившие здесь традиционный тематизм, воспринимаются как звукообразы, создающие определенный эмоциональный настрой, уже в самом начале композиции возникает давящая, гнетущая, напряженная атмосфера (в партитуре это полифоническое наложение линий, состоящих из медленного и быстрого *vibrato* на самых высоких, неопределенной высоты звуках струнного квартета). Далее слух улавливает то нарастающее движение звукошумовых масс, то приостановку этого движения и погружение в статику, застылость. Однако и эта неподвижность, как и движение, воспринимается как нечто очень напряженное, как некое тревожное ожидание. Такому впечатлению способствует распространение кластеров причудливых форм, медленно перемещающихся в пространстве. Причем звукопространство моделируется таким образом, что средние, наиболее спокойные для восприятия регистры не заполнены; звуковая нагрузка падает исключительно на крайние регистры — сверхвысокие и сверхнизкие.

Таким образом, композиция "Трена" построена на неоднократном сопоставлении двух типов движения — внутренне динамичном (точечном) и статичном (кластерном). При точечном движении звукопространство

постепенно целиком заполняется однородной фактурной массой — фактурным *crescendo* (В. Холопова), то есть в данном случае на первом месте оказываются фактурные средства развития (см. в партитуре ц. 6—10, 26—62)<sup>21</sup>. При статике, когда происходит перемещение рельефно прослушиваемых акустических массивов, часто в отдаленных друг от друга регистрах, главным средством развития является как бы само звукопространство, то разрежающееся, то сгущающееся (ц. 10—16, 18—20), то распространяющееся в обе стороны по диагонали от звукового центра (ц. 18).

Важнейшее средство развития в сонорных композициях Пендерецкого — полифония нового типа, в которой сопоставляются друг с другом не линии, а целые звуковые пласты. Показателен для полифонии Пендерецкого изощренный гипермногоголосный канон в "Трене", где сонорная серия, выдержанная в пуантилистической фактуре, разрабатывается одновременно тремя струнными оркестрами (ц. 26—62). Полифония здесь — не только ведущее формообразующее средство, но и выразительное. Так, патетическая кульминация в "Трене" (ц. 62—65) представляет собой полифоническое наложение двух фактурных пластов (кластерного и шумового).

Пик кульминации выполняет одновременно и функцию коды. Это заключительный четвертитоновый кластер, звучащий в течение 30 секунд от *fff* до *pppp*. Созвучие это является по сути единственным моментом разрядки, своего рода тоникой, той целью, к которой стремилось развитие музыки.

### "DIES IRAE"

Тема обличения фашизма в творчестве Пендерецкого нашла непосредственное выражение в его оратории "Dies irae" для трех солистов, хора и оркестра (1967), посвященной жертвам концлагеря Освенцим.

Триптих оратории — "Ламентация", "Апокалипсис" и "Апофеоз" — образует драматическую монументаль-

---

<sup>21</sup> Ссылки даются по изданию: *Penderecki K. Ofiarom Hiroszimy Tren. Partitura. Kraków. PWM, 1969.*

ную фреску, в которой композитор последовательно раз-  
вертывает перед слушателем картины гибели миллионов  
людей (I часть), огромную панораму битвы (II часть) и  
апофеоз победы (III часть). Главная мысль произведения  
сосредоточена не столько на радости победы, сколько на  
трудностях нового обретения веры в жизнь и гуман-  
ность. "Ветер встает, попробуем жить" — этими словами  
французского поэта П. Валери подводится нравственный  
итог.

В произведении использованы фрагменты самых  
различных поэтических творений: польских поэтов  
В. Броневского и Т. Ружевича, французов Л. Арагона и  
П. Валери, древнегреческого поэта Эсхила, а также тек-  
сты из "Апокалипсиса".

В "Dies irae", как и в других крупных вокальных  
формах Пендерецкого, преобладает инструмен-  
тальная трактовка хоровой партии. Кроме того, хор в  
ряде случаев предстает как некий театральный организм;  
в его партии — и выкрики, и хоровая декламация, и  
различные эффекты, создающие впечатление гомона  
толпы, суматохи и т. п. Островки же тематической му-  
зыки сосредоточены в ариях солистов и терцете в  
"Апофеозе".

Ведущую роль в инструментальном составе сочи-  
нения играет духовая группа инструментов, которая имеет  
самые развитые партии. Струнные (виолончели и кон-  
трабасы) и фисгармония выступают в виде кластерного  
фона. Значительная роль отводится ударной группе, сре-  
ди которой и традиционно известные инструменты, и  
ставшие известными лишь во второй половине нашего  
столетия (тарелки, бонги, большой и малый барабаны,  
трещотка, гуиро<sup>22</sup>, фруста, литавры, гонги, ластра, фор-  
тепиано и другие), и, кроме того, вводятся звенящие  
цепи, звуки сирены и флексатона<sup>23</sup>.

Музыкальная организация "Dies irae" основана на  
принципе непрерывной эволюции элементов звуковой  
ткани. Эволюция эта заключается в непрестанном ус-

---

<sup>22</sup> Экзотические инструменты южноафриканского происхожде-  
ния типа ударных.

<sup>23</sup> Новые виды ударных инструментов, возникшие в 50-е годы.

ложении сонорности, в переходе от сопоставления простых красок в "Ламентации" к сложному их смешению в "Апокалипсисе" и затем — к разряжению в "Апофеозе". Обновление звучания происходит с нарастающей скоростью. Таким приемом достигается рост напряженности. Цементирующим и одновременно центральным элементом, своего рода заменителем тонального центра произведения, становится ядро — интервальная группа (тритон — малая секунда) в основном положении и в инверсии. Эта группа, а также нисходящий четвертитоновый ряд возникает в вокальных партиях на протяжении всего произведения, объединяя весь остальной материал. Тематический и сонорный музыкальный материал нередко дается в одновременности.

Тематический материал наиболее полно представлен в ариях, в структурном отношении замкнутых, чему способствует принцип обрамления (четвертитоновые ходы в начале и конце арий I и II частей, выдержанный звук в арии тенора из III части). Музыкальное развитие в ариях основано на ритмическом ускорении с расширением интервального и регистрового диапазона (ария сопрано "Предел голоду" из I части) и на понижении или повышении высотной структуры. Понижение (иногда неизменность) начального и конечного тонов типично для трагических арий ("Тела детей" —  $a_1 - g_1$ , "Предел голоду" —  $a_1 - g_1$ , "Косичка" —  $gis_1 - gis_1$ ) из I части. Напротив, повышение высотного уровня наблюдается в торжественной по характеру арии тенора "Поглощена смерть победою" ( $as - a$ ).

Второй план оратории Пендерецкого, сонорный, образуется звукокрасками — партиями хора и оркестра. Немалая роль отводится шумовым звукам: звуки ударных инструментов, необычные звуки, достигаемые специфическим способом звукоизвлечения на обычных инструментах, немзыкальные звуки, извлекаемые на необычных инструментах — сирена и цепи (*catena*). С помощью этого типа материала создается сложная звукокрасочная палитра с преобладающими остродраматическими образами.

I часть — "Ламентация" — вся выдержана в трагическом скорбном настроении; в ней повествуется о гибели миллионов людей — жертв гитлеровского концентрационного лагеря Освенцим. Композитор использует здесь несколько элементов: подвижные кластеры хора, соло ударных и хоровую декламацию, соло сопрано. Далее эти элементы подвергаются изменениям и даются в разных соотношениях. Вариантность развития, неторопливое развертывание музыкального материала призвано заострить внимание слушателя на моментах страдания и мученичества жертв фашизма: "Тела детей со днищ крематориев...", "В больших ящиках клубятся сухие волосы задушенных".

II часть — "Апокалипсис" — центральная в драматургии оратории. Здесь происходит постепенная концентрация сил протеста, завершающаяся острой схваткой с врагом. В отличие от I части, здесь сквозное развертывание музыкального материала, осуществляемое путем постоянного его обновления. Функцию разделителя сплошного звукового потока выполняет рефрен — "Песнь Эриний" — песнь мщения. В центре "Апокалипсиса" находится ария баритона, образующая середину трехчастной формы. Своим сосредоточенным характером раздумья и неторопливым движением эта ария контрастирует напряженной и динамической музыке начала части. От ц. 15 начинается единая волна нарастания к кульминации. Звуковая ткань становится крайне разнородной. Качество сонорной краски постоянно усложняется: в отдельных местах образуется одновременно звучащих три-четыре слоя. Нагнетание напряженности напоминает смену кинокадров, которую можно наблюдать в моменты высшего конфликтного состояния. Выразительный эффект огромного напряжения битвы достигает своего предела. В высшей точке включается вой сирены, который "перекрывает" остальную звуковую массу.

Вторая часть переходит в III — "Апофеоз" at-tassa. Неизгладимое эмоциональное впечатление оставляет сам переход — широкий глиссандирующий кластер хора "разрешается" в октаву ( $d_1 - d_2$ ), что соответствует

тексту — "И увидел я новое небо и новую землю". Короткий "Анофеоз" — своего рода кода оратории. Ее отличает прозрачность фактуры и мягкая сонорность. Окончание композиции образует арку с I частью, возвращаясь к монодии и "тонике" — звуку *e* у литавр. В содержательном аспекте подобное возвращение к первому образу ("Тела детей") имеет целью напомнить людям: "Будьте бдительны!"

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Музыкальная культура Италии</b> .....	3
Джакомо Пуччини .....	10
Жизненный и творческий путь .....	14
Опера “Мадам Баттерфлай” (“Чио-Чио-сан”) .....	26
<b>Музыкальная культура Великобритании</b>	
Бенджамин Бриттен .....	65
Жизненный и творческий путь .....	69
Оперное творчество. Опера “Питер Граймс” .....	84
“Военный реквием” .....	123
<b>Музыкальная культура США</b> .....	141
Джордж Гершвин .....	146
Жизненный и творческий путь .....	146
Опера “Порги и Бесс” .....	157
“Рапсодия в блюзовых тонах” (“Голубая рапсодия”) .....	179
<b>Музыкальная культура Чехии и Словакии</b> .....	189
Леош Яначек .....	195
Жизненный и творческий путь .....	198
Опера “Ее падчерица” .....	202
Богуслав Мартину .....	220
Жизненный и творческий путь .....	230
Третий концерт для фортепиано с оркестром .....	230
<b>Музыкальная культура Венгрии</b> .....	238
Бела Барток .....	250
Жизненный и творческий путь .....	254
Опера “Замок герцога Синяя Борода” .....	269
“Музыка для струнных, ударных и челесты” .....	287

<b>Музыкальная культура Болгарии</b> .....	307
Панчо Владигеров .....	315
Рапсодия “Вардар” .....	317
Третий концерт для фортепиано с оркестром .....	322
Любомир Пипков .....	334
Опера “Антигона — 43” .....	336
<b>Музыкальная культура Румынии</b> .....	347
Джордже Энеску .....	350
Жизненный и творческий путь .....	350
Третья соната для скрипки и фортепиано .....	358
Опера “Эдип” .....	372
<b>Музыкальная культура Польши</b> .....	385
Кароль Шимановский .....	398
Жизненный и творческий путь .....	399
Третья симфония (“Песнь ночи”) .....	411
Витольд Лютославский .....	417
Жизненный и творческий путь .....	417
“Траурная музыка” .....	426
“Книга для оркестра” .....	430
Кшиштоф Пендерецкий .....	432
Жизненный и творческий путь .....	435
“Плач по жертвам Хиросимы” (“Трен”) .....	439
“Dies irae” .....	441

**М 91 Музыкальная литература зарубежных стран:**  
Учеб. пособие. Вып. 7 / Сост. И. Гивенталь,  
Л. Шукина, Б. Ионин. — М.: Музыка. — 2000. —  
448 с., нот.

ISBN 5-7140-0378-0 (Вып. 7)

ISBN 5-7140-0203-2

Учебное пособие по музыкальной литературе зарубежных стран посвящено музыкальной культуре Италии, Великобритании, США, Чехии и Словакии, Венгрии, Болгарии, Румынии, Польши конца XIX — начала XX века. В нем рассматривается творчество Дж. Пуччини, Б. Бриттена, Дж. Гершвина, Л. Яначека, Б. Мартину, Б. Бартока, П. Владигерова, Л. Пипкова, Дж. Энеску, К. Шимановского, В. Лютославского, К. Пендерецкого.

**М** 4905000000 - 106 Без объявл.  
026(01) - 00

**ББК 85.313 (3)**

ISBN 5-7140-0378-0 (Вып. 7)

ISBN 5-7140-0203-2

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 05.01.1997 г.

Учебное пособие

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН**

Выпуск VII

*Составители Ирина Александровна Гивенталь,  
Любовь Давыдовна Шукина, Борис Сергеевич Ионин*

Редактор *К. Кондахчан*. Художник *А. Головкина*  
Техн. редактор *С. Буданова*. Корректор *Г. Федлева*

ИБ № 4061

Подписано в набор 15.01.96. Подписано в печать 20.02.00. Формат 84×108 1/32  
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетн. Объем печ. л. 14,0  
Усл. п. л. 23,52. Уч.-изд. л. 22,7. Тираж 3000 экз. Изд. № 14942. Заказ 1848

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета  
в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6