

МУЗЫКАЛЬНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ЗАРУБЕЖНЫХ
СТРАН

ББК.

VI

Музыкальная литература зарубежных стран

*Выпуск
VI*

*Рекомендовано Госкомвузом России
в качестве учебного пособия
для музыкальных училищ*



*Москва "Музыка"
1994*

ББК 85.313(3)

М 91

Рецензенты: Ю. В. Крейнина, кандидат искусствоведения,
Т. Н. Агафонникова, О. И. Грозмани

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

Авторы:

С. И. С а в е н к о — разделы: "Пути развития музыкального искусства XX века", "Игорь Стравинский. Жизненный и творческий путь"

Б. С. И о н и н — разделы: "Музыкальная культура Австрии", "Густав Малер", "Арнольд Шенберг", "Альбан Берг", "Антон Веберн", "Рихард Штраус"

И. А. Г и в е н т а л ь — разделы: "Музыкальная культура Германии", "Карл Орф"

Л. Д. Щ у к и н а, В. К. Ф р а д к и н — раздел: "Пауль Хиндемит"

Е. В. М е й с е н: — в разделе "Игорь Стравинский": "Симфония псалмов", "Царь Эдип"

Г. Е. К а л о ш и н а — разделы: "Музыкальная культура Франции", "Артур Онеггер", "Дариус Мийо"

Т. И. М а т а л а е в а — разделы: "Франсис Пуленк", "Мануэль де Фалья"

**Издание выпущено в счет дотации, выделенной
Комитетом РФ по печати**

М $\frac{4905000000 - 151}{026(01) - 94}$ Без объявл.

ISBN 5-7140-0202-2

ISBN 5-7140-0202-4 (вып. 6)

© Коллектив авторов, 1994 г.

© И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина,
Б. С. Ионин, составление, 1994 г.

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящая книга является учебным пособием по музыкальной литературе того исторического периода, который начинается с последних десятилетий XIX века. Такое учебное пособие появляется впервые: пятый выпуск завершается, как известно, творчеством К. Дебюсси и М. Равеля.

Книга включает в себя характеристику различных национальных музыкальных школ, что и определило в целом ее структуру. Первый раздел дает характеристику общих процессов, которые по-своему претворялись в музыкальном искусстве различных стран и в творчестве композиторов разных индивидуальностей. Каждый последующий раздел состоит из обзора музыкальной культуры данной страны, а также монографического раздела, посвященного творчеству наиболее значительных композиторов этой школы. Лишь раздел, посвященный творчеству И. Стравинского, отличается по своей структуре: в нем нет вступительного обзора. И это понятно: ведь проведя в силу особых обстоятельств большую часть своей жизни вне России, Стравинский оставался русским мастером и не принадлежал ни к одной из зарубежных школ. Решающее же воздействие его творческих принципов почти на всех ведущих музыкантов нашего века не позволяет изъять Стравинского из общей картины развития музыкального искусства XX века. Включение этой монографической главы в учебное пособие по зарубежной музыкальной литературе обусловлено и особенностями учебных программ в училище: ко времени изучения зарубежной музыки XX века учащиеся еще вовсе не знакомы ни с личностью, ни с музыкой И. Стравинского. К этой странице музыкального искусства они обратятся лишь в конце IV курса, где рассмат-

ривается только первый, русский период творчества композитора.

Внимание составителей и авторов учебного пособия сосредоточено как на показе общих музыкально-исторических процессов рассматриваемого периода, так и на анализе наиболее выдающихся произведений, ставших классикой нашего века. Ввиду исключительной сложности событий музыкального искусства XX столетия, их разнообразности, взаимопересечений, их быстрой смены обзорные главы заняли в этой книге значительно большее место, нежели в предыдущих выпусках. Тем не менее в соответствии с методическими принципами предмета составители стремились сохранить в центре внимания анализы музыкальных произведений, которые в данном случае призваны раскрыть многообразие творческих методов, способов мышления, разные стилистические решения и множественность композиторских техник мастеров нашего века.

Ввиду того, что в книге дается широкая панорама музыкального искусства, анализ же во многих случаях весьма сложен (что в большой мере предопределено самим материалом), составители считают возможным адресовать это учебное пособие учащимся не только исполнительских, но и теоретических отделений музыкальных училищ. Содержание книги допускает избирательный подход к нему в учебном процессе; углубленность и детализированность изучения глав определяется самими педагогами в зависимости от уровня подготовленности учащихся, материальной оснащенности учебного процесса нотами и записями музыки и выделяемого учебным планом для этой части курса количества часов.

Над этой книгой работал большой коллектив авторов. Отсюда — неизбежность разных способов подачи материала; вместе с тем в самом подходе к нему составители стремились сохранить единые методические принципы.

ПУТИ РАЗВИТИЯ ЗАРУБЕЖНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Искусство XX века, как и любой исторической эпохи, многообразно и точно отразило сложную, противоречивую, пеструю картину жизни современного человека и человечества. Столетие близится к завершению, все большая его часть отходит в прошлое, все длиннее делается дистанция, отделяющая нас от начала или даже середины века. Сегодняшний день превращается в историю, и постепенно складывается система представлений о разносторонней культурной эволюции XX столетия.

Современникам свойственно подчас преувеличивать значение переживаемых ими событий, считая выпавшие на их долю испытания беспримерными в истории. Однако многое в XX веке действительно оправдывает подобные представления. Войны были всегда, однако лишь в нашем столетии появился термин «мировая война» и возникла угроза всеобщего уничтожения, реального «конца мира»; всегда существовала национальная и расовая рознь, однако лишь в XX веке она выразилась в планомерном истреблении целых народов, в создании рассчитанных с бухгалтерской точностью «фабрик смерти». Современная история дает примеры и противоположного рода — примеры небывалых взлетов человеческого духа. Исключительными темпами развиваются наука и техника, привычной повседневностью становятся космические полеты, исчезают последние остатки колониального рабства и, наконец, крепнут и развиваются страны, государственное устройство которых основано на принципах равенства и справедливости. Богоподобное могущество и убогая бездуховность, величайшее самопожертвование и нравственное вырождение, вера в

прогресс и убежденность в слепом иррационализме истории — всё это черты портрета человека XX столетия, раздираемого противоречиями и конфликтами собственного существования. И всего этого не может миновать искусство.

Особенность художественного отражения жизни — его не прямой, сложно опосредованный характер. Это справедливо даже по отношению к произведениям, сюжетно связанным с явлениями окружающего мира. Тем более это относится к музыке, согласно своей природе выражающей наиболее общие представления о действительности, главный смысл и тон событий. Так, например, оркестровая пьеса А. Онеггера «Пасифик 231» — это не столько «изображение» паровоза новой марки, сколько голос новой цивилизации, нового культурного сознания с его идеалом рациональной деловитости и упоением техническим прогрессом. Другой случай — «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга. Репортажная точность этого произведения, буквально погружающего слушателя в страшную атмосферу варшавского гетто, — только одна его сторона. Главное же — бесконечный ужас одинокой души, лишь в единении с другими душами способной обрести духовную свободу и выстоять. Подлинным предметом искусства, следовательно, являются вечные человеческие темы, каждый раз заново «испытываемые» в условиях, рожденных неповторимой современностью.

Опосредованное отражение жизненных процессов, свойственное искусству, возникает на основе системы материальных и духовных ценностей, наследуемой от прошлого и обновляющейся, заново создающейся в каждом мгновении человеческой истории. Эта система именуется культурой, и изменения в ее сфере неизбежно фиксируются искусством. Здесь имеют значение и материальные, и духовные аспекты культуры, выступающие в нерасторжимом единстве.

Материальная сторона культуры развивалась и продолжает развиваться в XX столетии с невиданной ранее интенсивностью. Прогресс науки и техники несет всё новые достижения, к которым человеческое сознание так или иначе вынуждено адаптироваться, неизбежно при этом меняясь. Так, многократное ускорение темпов передвижения (автомобиль, самолет) сделало человека более мобильным, расширило его представления о мире. Аналогичную и даже более значительную роль сыграло развитие системы

коммуникаций — телефона, телеграфа, радио и особенно телевидения. Возможность в любой момент перенестись в любую точку земного шара и даже за его пределы стала привычной, обыденной. Информированность современного человека о происходящем возросла во много раз, и переживание времени стало более интенсивным, уплотненным. Не отсюда ли во многом такая важная черта искусства XX века, как лаконизм?

С техническим прогрессом связано и возникновение нового вида художественного творчества — кино, синтезировавшего театр, литературу, изобразительные искусства и музыку. Не без оснований в кинематографе видят символ современного искусства, наиболее полное и последовательное выражение духа XX столетия. Но технические достижения повлияли и на судьбу «старых», традиционных видов, в том числе музыки. Звукозапись, пройдя долгий путь от фонографа до магнитной ленты и еще более новых способов, превратилась в мощный фактор музыкальной эволюции. Возможность тиражирования записей сделала музыку значительно доступнее, расширила круг ее слушателей. С другой стороны, увеличилось количество произведений и стилей, попадающих в обиход любителя музыки. Теперь он не зависит ни от репертуара местного оркестра, ни от вкусов заезжего гастролера. Звукозапись не могла не оказать и обратного воздействия на традиционные «живые» концертные формы, на уровень исполнения и построение программ. Она породила новые виды музыкального творчества — электронную и конкретную музыку; вне электронного усиления и препарирования звука не обходятся также современная эстрадная и рок-музыка.

В отличие от подобных технических изобретений влияние фундаментальных научных открытий на культурное сознание более скрыто и происходит медленнее. Действительно, вряд ли теория относительности, структура атомного ядра или генетический код могут прямо воздействовать на художественную эволюцию. Но постепенно эти факты внедряются в сознание людей, перестраивая их мировоззрение, их психологию, и это перестроенное сознание создает новое искусство.

Сложный характер имеет также художественное преломление социально-исторических процессов. Такие грандиозные события, как Великая Октябрьская социалистическая революция или две мировые войны, несомненно нашли прямое отражение в музыкальном искусстве —

достаточно вспомнить «Военный реквием» Б. Бриттена или «Трен¹ памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого. Однако в разной степени и форме повороты истории отразились в творчестве любого истинного художника, даже, подобно Стравинскому, подчеркнуто далекого от политики.

Начало новой музыки не совпадает точно с хронологическим рубежом XIX и XX столетий. Ведущие художественные стили конца XIX века — поздний романтизм, импрессионизм и символизм — сохраняют свое влияние и в десятилетие, предшествующее первой мировой войне. С другой стороны, начинают возникать иные художественные явления, формирующие облик новых художественных направлений. Какие же процессы общественного сознания питали их?

Предвоенное время было тревожным. Ощущение неустойчивости бытия, близости катастрофы господствовало в это десятилетие: мир должен измениться коренным образом, так как исчерпаны его жизнеспособные, созидательные силы. Грядущий перелом страшен, ибо уничтожит систему гуманистических ценностей — фундамент европейской культуры со времен Возрождения. Это «чувство катастрофы» сообщило небывалую остроту и напряженность переживаниям индивидуума, остававшегося, как и в эпоху романтизма, центром эстетической системы. Так, исключительным трагическим накалом отмечены грандиозные симфонические концепции Густава Малера. Однако традиционное для романтиков противопоставление личности и общества приобретает в начале века новый смысл. Идея властного самоутверждения героя-сверхчеловека, попирающего все божеские и человеческие законы, была выдвинута немецким философом Ф. Ницше еще в 1880-е годы, но продолжала оказывать значительное влияние и в XX столетии. В подобном самоутверждении виделась грядущая победа нового мира, оставившего позади пороки и ложь буржуазной действительности. Наиболее непосредственно воздействие художественно-философских концепций Ницше сказалось в творчестве Р. Штрауса, но подспудно оно ощущается в очень многих художественных явлениях того времени.

¹ Трен — плач, траурная песнь (греч.).

Конфликт личности и общества обретал и иной облик. Ощущения одиночки, преследуемого ужасами несправедливо устроенного мира, удесятаялись в своей силе, приобретая глобальные масштабы и как бы застилая реальный окружающий мир. Так, к концу 1900-х годов формируются отчетливые признаки нового художественного направления — экспрессионизма. Этот стиль сложился преимущественно на австро-германской почве. Наиболее ярко он проявился в изобразительных искусствах, особенно в графике (Г. Гросс, К. Кольвиц, Э. Барлах), театре, литературе (Ф. Кафка) и музыке, в творчестве композиторов «Новой венской школы» — А. Шёнберга, А. Берга и А. Веберна. В 1909—1912 годах были созданы монодрама «Ожидание», вокальный цикл «Лунный Пьеро» Шёнберга и инструментальные пьесы Веберна, законченно воплотившие эстетические принципы экспрессионизма. Главный смысл этого стиля — предельно острое выражение (то есть экспрессия, откуда и термин) субъективных эмоций одиночкой индивидуальности. Одиночество это настолько велико, что герой как бы лишается всяких социальных связей и примет вплоть до того, что о нем, как о женщине в шёнберговском «Ожидании», ничего не известно: кто он и откуда. Круг эмоций также весьма специфичен: господствуют настроения подавленности, тоски, отчаяния, страха, крайнего ужаса. Не случайно в театре экспрессионизма появилась так называемая «драма крика». Эмоциональное состояние выдвигается на первый план, становясь «главным героем» произведения и как бы отделяясь от своего носителя. При этом в художественном отражении неизбежно деформируется и внешний, и внутренний мир.

Музыкальный экспрессионизм выработал последовательную и совершенную систему художественного выражения — одну из самых радикальных на рубеже 1900—1910-х годов. В основе ее — речевая интонация, господство которой очевидно даже в чисто инструментальных композициях. Энергия человеческой речи, то возбужденной до вопля, то снижающей до бессильного шепота, — несомненный прототип экспрессионистской интонационности. Отсюда особенности мелодики, которая теряет свойства кантиленности, протяженности, насыщается диссонантными «невокальными» ходами, резкими скачками. Мелодическая линия представляет собой цепь кратких мотивов, вытесняющих друг друга, чуждающихся устойчивости и завершенности. Непрерывность, текучесть преобладают над

расчлененностью. Это речь человека, лишившегося опоры, мятущегося и беспокойного.

Фундаментом мелодической интонационности служит гармоническая организация. Около 1909 года в творчестве Шёнберга и Веберна формируется атональность — двенадцатиступенная организация, заместившая традиционную мажоро-минорную систему. Если в классической тональности существуют основные и альтерированные ступени лада, то здесь все двенадцать звуков равноправны, поскольку отсутствуют прежние функции (T, S, D) и роль устоя играет диссонантное созвучие, как правило, с участием полутона. Полутон — сердцевина атональности. Аккорды строятся из тех же интервалов, что и мелодические мотивы, таким образом, вертикаль и горизонталь по составу едины.

Как высотность чуждается устойчивости, так и метроритмическая организация избегает регулярности. Размеренное чередование сильных и слабых долей всячески преодолевается — синкопами, нерегулярной акцентировкой, неквадратностью фразовых структур. Монолитная масса позднеромантического оркестра распадается на отдельные солирующие голоса, причем резко повышается их тембровая самостоятельность и характерность. Одновременно формируются и нетрадиционные тембровые «амплуа»: так, струнные редко звучат как кантиленные певчие инструменты, деревянные духовые (гобой и флейта) часто оказываются в сумеречном нижнем регистре, а медные используются в большинстве случаев с сурдинами, теряя присущий им блеск и праздничность звучания.

Интонационная насыщенность музыкальной ткани приводит к особой уплотненности музыкального времени — в экспрессионистском произведении нет «передышек», нет «общих мест», поскольку господствует чрезвычайно напряженный тон высказывания. Это как бы постоянное пребывание в критическом состоянии. Отсюда специфическая лаконичность экспрессионистских опусов, заметная в этот период и у Шёнберга, и даже у Берга (в целом склонного к пространности изложения), но особенно типичная для Веберна. У Веберна концентрация изложения достигает предела, считанные минуты делятся многие его опусы. Справедливо сказал Шёнберг в предисловии к веберновским Багателям ор. 9 (1913): «Роман в одном жесте, счастье в единственном вздохе...»

Как историческое явление экспрессионизм продолжает

позднеромантические тенденции, хотя такие его особенности, как сверхнапряженный лаконизм, прямо противостоят позднеромантической крупномасштабности. Экспрессионизм наследует основные философско-эстетические принципы романтизма, его акцент на субъективном самораскрытии личности, доводя их до предельной степени выражения. Показательна в этом смысле трактовка жанровых средств, сложившаяся в музыке экспрессионизма. Как известно, в европейской традиции многочисленные разновидности песни, танца и марша устойчиво ассоциируются с образами реальной действительности, с жизненными прототипами. В музыке экспрессионистов эти модели либо появляются редко, порой вовсе исчезая, либо деформируются — подобно тому, как деформируется пейзаж или человеческое лицо в экспрессионистской живописи и графике.

В то же предвоенное десятилетие в европейском искусстве возникли и иные, подчас противоположного свойства устремления. Их почвой стала резкая реакция на систему обветшалых позднеромантических ценностей, на излишества индивидуального самовыражения. Так, впервые дала о себе знать тенденция **антиромантизма** — одна из важнейших в искусстве XX столетия.

Самым радикальным ее осуществлением стал **футуризм** — «искусство будущего». Футуризм затронул более всего поэзию, отчасти живопись и театр; в музыке его влияние было в основном косвенным. Первый манифест родоначальника итальянского футуризма Ф. Маринетти появился в том же 1909 году, что и «Ожидание» Шёнберга. И впоследствии манифест продолжал оставаться характернейшей формой футуристического высказывания.

Пафос футуризма — разрушение, полное и безоговорочное, старого искусства и традиционной культуры во имя будущего прекрасного мира. Почвой этой позиции было полнейшее неприятие ценностей буржуазно-капиталистического общества, принимавшее формы не осознанной социальной критики, а стихийного бунта. Именно стихийность позднее привела Маринетти к фашизму. «Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир Невозможного!.. Мы вдребезги разнесем все музеи,

библиотеки. Долой мораль трусливых соглашателей и подлых обывателей!»²

Футуризм стал первым в истории современного искусства авангардистским движением, целью которого было начало «с нуля», «с чистой страницы». По этой модели строились все художественные бунты последующих лет, не сумевшие, впрочем, затмить радикализм футуристов.

Направленный против всего предшествующего культурного опыта, на деле футуризм отвергал прежде всего романтическую, в широком смысле, традицию. Отрицалась ценность личности, индивидуального опыта, психология человека, его связь с историей и с миром. Взамен — культ техники, скорости, нерефлектированное «прямое» восприятие действительности, близкое мироощущению дикаря. В музыкальных опытах футуристы, отказываясь от традиционного инструментария и способов звукоизвлечения, прибегали к разного рода шумовым эффектам, что получило название «брюитизм».

Иной облик имели художественные явления, также направленные на утверждение нового и также отрицавшие романтическую традицию. Но если футуризм уповал на сиюминутный технический прогресс, воспевая новый урбанизированный быт, то неофольклоризм, напротив, был устремлен в далекое прошлое, к праистокам человеческой культуры (необарбаризм — его второе наименование). Эти корни сильнее ощущались представителями сравнительно «молодых» европейских культур, и не случайно лидерами этого направления стали И. Стравинский («Весна священная», 1913) и Б. Барток (*Allegro barbaro*, 1911). Философско-эстетический смысл неофольклоризма заключался в предпочтении коллективного индивидуальному, простейшего, грубо примитивного — изысканному и изощренному, вечно повторяющегося — непостоянному и изменчивому. Так утверждались восходящие к язычеству идеи круговорота природы и круговорота родовой, общинной жизни, безраздельно подчиняющей единичное существование. В стихийных импульсах праистории таятся невиданные силы, способные обновить дряхлеющую европейскую цивилизацию. Неофольклоризм так же, как экспрессионизм и футуризм, предвещал грядущие катаклизмы, пророчествовал о конце старого мира.

² Цит. по кн.: Программные выступления мастеров западноевропейской культуры XX века. М., 1976, с. 160.

В отличие от нигилистического футуризма неофольклоризм выработал устойчивую и очень плодотворную для музыки XX века систему выразительных средств. Ее противопоставленность романтической традиции проявилась очень ярко. Текучесть, зыбкость контуров, усложненность, утонченность гармонии и мелодики, вуалирование акцента — все это вытесняется определенностью мелодического рисунка, диатонической простотой мотивов и ударностью ритма. В противовес предельной хроматизации ткани у неофольклористов заметна опора на краткие диатонические попевки, на основе которых формируется и гармоническая вертикаль; внедрение архаической интонационности активизирует жанровую окраску тематизма, столь ослабленную экспрессионизмом. Но особенно ярко и открыто освежающее новаторство неофольклоризма проявилось в сфере ритма. Возвращается акцентность, но не в прежнем, а в новом, многократно усиленном виде. Сам пульс музыки становится необычайно активным — следовательно, оживляется ощущение времени, и за беспокойной импульсивностью ритма начинает угадываться новый герой — человек действия. Выступивший на первый план ритм выполняет дотоле незнакомые ему формообразующие функции, возникают формы ритмического периода, ритмических вариаций. Крупные построения организуются по принципу монтажного контраста, преобладают сюитоподобные формы.

Сходную с неофольклоризмом роль сыграл джаз, начавший проникать в Европу в 1910-е годы. Чуждый европейской традиции, во многом противоположный ей, джаз воспринимался как голос иного мира, способный вдохнуть новую жизнь в отравленное индивидуализмом сознание, раскрепостить его. Это восприятие джаза очень ярко отразилось в романе Г. Гессе «Степной волк». Многие европейские композиторы, прежде всего французские, а также Стравинский, сильно увлеклись джазовой музыкой, надолго сохранившей свое влияние.

Мировая война, разразившаяся в августе 1914 года, стала первым потрясением из числа уготованных человечеству в XX веке. Катастрофа, о которой пророчествовало искусство, воплотилась в реальной жизни. Война принесла неисчислимы бедствия, унесла миллионы человеческих жизней, страдания и лишения стали уделом целых наро-

дов. Война жестоко разбила многие иллюзии; традиционные ценности гуманистической культуры не выдерживали столь сурового испытания. Империалистическая, захватническая сущность первой мировой войны обнаружилась очень скоро. Поэтому трудно было апеллировать к чувству патриотизма, долгу перед родиной и тому подобным лозунгам, которые в условиях бессмысленной бойни быстро превратились в пустые фразы, лишь прикрывающие истинные интересы правящей верхушки. С другой стороны, война в невероятной степени обесценила человеческую жизнь; вековым представлениям о морали, разумном устройстве мира, религиозным верованиям был нанесен сильнейший удар.

Первая мировая война, обострив антагонистические социальные противоречия, ускорила наступление революции в России, вначале буржуазно-демократической, затем социалистической, пролетарской. Советские республики были провозглашены в Германии, Венгрии, Словакии, но жизнь их была недолгой. В эти годы во многих странах мира образовались коммунистические партии. Таким образом, в социально-политическом устройстве мира произошел раскол. Молодая Советская Россия начала свой путь, и опыт построения нового общества, новой экономики, культуры и искусства так или иначе стал оказывать влияние на старый мир.

Общественное потрясение войны и революционных событий активизировало многие культурные процессы и художественные течения. Так, экспрессионизм в период войны и в 20-е годы обретает значительную социальную активность, критика буржуазной действительности конкретизируется, и протест против военного истребления становится одной из главных тем этого направления. Вершиной данной тенденции в сфере музыкального театра по праву считается опера Берга «Воццек» (1921). Острота критической реакции возрастает и у других художников того времени, в отдельных случаях приобретая форму сознательной политической декларации. Такова деятельность К. Вайля в театре Б. Брехта, создавшего специфическую форму «зонг-оперы» («Трехгрошовая опера», 1928). В этом же направлении развивается творчество Г. Эйслера рубежа 20—30-х годов.

Осмысление военной катастрофы очень активно происходит в литературе 20-х годов. К концу десятилетия, в 1929 году, появляются романы «На Западном фронте без

перемен» Э. М. Ремарка и «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя. Их герои — «потерянное поколение», прошедшее войну и потому мало пригодное для обычной человеческой жизни. Вновь проверяя и осмысливая свой путь, они не находят возможным восстановить прежнюю систему ценностей. Любая общественная роль человека дискредитирована, остаются лишь ценности частного существования — любовь, дружба, мужская солидарность. Но и они хрупки. Мирозерцание «потерянного поколения» близко сформировавшемуся в Германии после первой мировой войны э к з и с т е н ц и а л и з м у — философскому течению, согласно которому человек, обреченный в мире на одинокую свободу, лишь в уходе от традиционных норм и общественных установлений может обрести себя, — но и то иллюзорно, поскольку изначально «приговорен» к неизбежному исчезновению. Философия экзистенциализма сильно повлияла на литературу и театр, в особенности после второй мировой войны, когда она широко распространилась во Франции (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Г. Марсель).

Значительную популярность получил также ф р е й д и з м, возникший несколько ранее. Его основоположник, видный австрийский психиатр З. Фрейд, создал теорию бессознательного, существующего во внутренней жизни человека наряду с разумным, контролируемым сознанием слоем. В сферу бессознательного, по Фрейду, вытесняются подавляемые желания и влечения, которые дают о себе знать косвенным путем — в сновидениях, обмолвках, а также в художественном творчестве, реализующем эти подспудные импульсы. Учение Фрейда, значительно обогатившее психологию и медицину, как правило, довольно односторонне трактовалось применительно к искусству, повод к чему дал сам его автор. В прямой связи с фрейдизмом возникло течение с ю р р е а л и з м а (*фр. sur — над*), который ставил своей целью фиксирование бессознательного, полностью освобожденного от контроля разума. Первоначально сюрреализм сложился в поэзии — его родоначальником стал французский писатель А. Бретон, опубликовавший в 1924 году «Манифест сюрреализма». Примыкали к нему также французские поэты Г. Аполлинер и П. Элюар. Но шире всего это направление распространилось в живописи (М. Эрнст, С. Дали). Соприкасаясь с сюрреализмом и абсурдизм, появившийся после второй мировой войны. В его основе лежало представление об изначальной непознаваемости законов враждебного

человеку мира. Как цепь зловещих неотвратимых нелепостей строятся пьесы театра абсурда (С. Беккет, Э. Ионеско), многое также унаследовавшего от творчества Ф. Кафки («Процесс», 1915). В музыке эти влияния были косвенными, прежде всего — через поэзию и авангардистский театр.

В отличие от подобных явлений, так или иначе связанных с философским иррационализмом, в 20-е годы крепнут настроения трезвого антиромантизма, ясности и простоты. В 1918 году французский поэт, драматург, художник и режиссер Ж. Кокто опубликовал памфлет «Петух и Арлекин», который стал программой для французских композиторов группы «Шести» (А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Л. Дюрей, Ж. Тайфер). Эта программа в несколько смягченном виде развивала идеи, близкие футуризму: тот же пафос антиромантизма и антипсихологизма, тот же культ города — урбанизм, утверждение эстетики балагана, цирка, мюзик-холла. «Довольно гамаков, гирлянд, гондол; я хочу, чтобы построили такую музыку, где я мог бы жить как в доме»³. При этом «Шестерка» отстаивала ценность национальной традиции в противовес немецкому экспрессионизму: «Пора воскресить чисто французскую традицию, избегающую патетики и преувеличенности чувств. Надо изгнать всякое проявление романтизма и восстановить подлинное равновесие между чувством и разумом, которое отличает французский классицизм... Не нужно также следовать за Шёнбергом...»⁴ В этом же русле развивалась в начале 20-х годов деятельность Стравинского, сильно влиявшего на «Шестерку».

Присущую позднеромантической традиции усложненность средств, субъективность выражения композиторы «Шестерки» отвергали. В их произведениях проникали интонации быта, ритмы модных танцев, привычная до банальности мелодика уличных песенок. Простые, даже примитивные линии голосов прочерчивались ясно и жестко, отнюдь не гармонируя друг с другом. Не случайно одним из излюбленных средств в то время стала полифональность — сочетание голосов в разных тональностях. В творчестве группы «Шести» большое место занимал музыкальный театр, тематика которого смело расширялась

³ Кокто Жан. Петух и Арлекин. Цит. по кн.: Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. М., 1975, с. 85.

⁴ Творческие идеи группы «Шести». — Там же, с. 84.

(«Бык на крыше» и другие балеты Мийо, коллективный опус «Новобрачные на Эйфелевой башне»). Подобные эпатазирующие своей гротескной прозаичностью тексты и сюжеты избирались в то время нередко (вокальный цикл Мийо «Сельскохозяйственные машины» на слова из каталога).

Параллельные устремления наблюдались и в Германии. Наиболее ярко проявились они в творчестве П. Хиндемита, утверждавшего в 20-е годы стиль «новой деловитости», «новой вещности» («*Neue Sachlichkeit*»). Урбанизированный быт, поданный не без оттенка иронического гротеска, здесь тоже вторгнулся в музыкальное искусство. Таковы оперы «Новости дня», «Туда и обратно» Хиндемита, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, фортепианная сюита «1922» и другие инструментальные опусы Хиндемита. В них господствует жестковатое линейное письмо, динамичный ритм, порой ассоциирующийся с «музыкой машин», конструктивная ясность и упорядоченность. Пожалуй, это пик антиромантических устремлений первой половины столетия.

В начале 20-х годов намечается новый поворот в эволюции экспрессионизма. В творчестве Шёнберга и его коллег-нововенцев Веберна и Берга формируется додекафония — по определению Шёнберга, «метод сочинения двенадцатью лишь друг с другом соотношенными звуками». Додекафония обобщила практику более раннего свободно-атонального письма, выдвинув на место классической функциональности принцип с е р и и — последовательности двенадцати неповторяющихся звуков, которая служит основой музыкальной ткани, определяющей ее горизонталь и вертикаль. Таким образом, интервальная конструкция, стихийно складывавшаяся в свободно-атональных сочинениях, здесь превращается в строго рациональный принцип организации. Техника преобразований додекафонной серии аналогична полифонической: используются инверсии, ракоходные проведения, сочетание инверсии и ракохода⁵. Впоследствии разрабатываются и более сложные варианты преобразований.

Шёнберг видел в додекафонии средство противодействовать бесформенности, стихийности, к которым вела свободная атональность. Считая классическую функциональ-

⁵ Инверсия — тема в обращении, ракоход — тема, звуки которой следуют от конца к началу.

ность окончательно утраченной, он резко осуждал в тот период попытки писать тональную музыку. Всякое возвращение бесплодно, творчество — это непрерывное движение вперед. Позиция Шёнберга и его школы отчетливо выразила одну из важных тенденций в художественной эволюции XX столетия, связанную с культом нового как основного критерия ценности. Кульминации она достигла позднее, в деятельности авангарда 50-х — начала 60-х годов.

Однако интервалика двенадцатитоновых серий сохраняет преемственную связь с экспрессионистской выразительностью. Острые интонации, диссонантные ходы утрачивают свою непосредственную выразительность — это как бы застывшая лава былых эмоциональных всплесков. У самого Шёнберга и у Берга этот процесс «охлаждения» не столь выражен — Шёнберг не был последователен в своем рационалистическом «самообуздании», но у третьего композитора нововенской школы — Веберна он весьма ощутим. Склонный к структурализации музыкальной ткани, Веберн создает в эти годы чистый и законченный стиль, где совершенство формы превращается в самодовлеющее эстетическое качество. Тип такого новатора был выведен Томасом Манном в романе «Доктор Фаустус» — одним из глубоких художественно-философских исследований в литературе XX века — наряду с «Игрой в бисер» Г. Гессе.

К концу 20-х годов в европейском музыкальном искусстве наметился поворот к более умеренному, более традиционному стилю. Период новаторских крайностей и эксцессов миновал, пришло время синтеза и итогов. Так в первый раз в художественной эволюции XX века выявилась «маятниковая» закономерность, согласно которой вслед за взрывом обновления следует реакция возвращения. В этом смысле особенно значительную роль сыграл неоклассицизм.

Его первые признаки относятся к концу 1910-х годов, когда появились «Классическая симфония» С. Прокофьева, балет Ф. Стравинского «Пульчинелла», опера «Турандот» Ф. Бузони и некоторые другие опусы. Поначалу подобные сочинения казались эпизодическими, но довольно скоро определилось их принципиальное значение. В 1923 году прозвучали вокальный цикл Хиндемита «Житие Марии» и Октет для духовых инструментов Стравинского. Оба произведения, в особенности второе из них, ошеломили слушателей своим демонстративным возвращением к интонационности и формам старой — в данном случае ба-

рочной — музыки. Возвращение это воспринималось тем более остро, что осуществили его два новатора, прославившиеся своим радикализмом. Вслед за ними к неоклассицизму повернулись многие композиторы Европы и Америки, и на ближайшие полтора десятилетия это течение стало доминировать в музыкальном творчестве.

В основе неоклассицизма лежало стремление создавать новое искусство в тесной связи с опытом прошлого, в котором виделась духовная опора современности. Эстетическая удаленность прошлого отчетливо осознавалась и даже подчеркивалась, демонстрировалась в самой музыкальной ткани. Этим неоклассицизм отличался от обычного усвоения традиции, где наследуемые элементы составляют нерасчленимое единство с новыми, индивидуальными. В неоклассическом опусе модель всегда видна как таковая и столь же отчетливы признаки авторской работы с ней, серьезной или иронической игры. Сами же варианты неоклассицизма очень разнообразны, как с точки зрения выбора моделей, так и стилистического соотношения «своего» и «чужого».

Первенствующее место среди моделей занимает барокко. Основанием этого предпочтения оказалось соответствие полифонического письма баховской эпохи эволюции музыкального языка в 20-е годы, которая развивалась в сторону усиления линейаризма. Полифонизация ткани была генеральной линией музыкальных стилей того времени, поскольку позиции классической гармонии оказались сильно поколебленными. Столь же созвучной оказалась идея концертирования, как правило, ансамблевого, коллективного, в отличие от сольного романтического. На новой основе возрождается жанр *concerto grosso* барочного типа, концертирование активно внедряется в другие жанры вплоть до симфонии.

Во многих случаях неоклассицизм оказался формой укрепления и освежения национальной традиции. Так, итальянцы А. Казелла и О. Респиги обращаются к отечественному искусству XVII—XVIII столетий, возрождая позабытые произведения и в ряде случаев используя подлинный музыкальный материал (сюита «Скарлаттиана» Казеллы). В творчестве этих композиторов инструментальные жанры вытесняют оперу, более века господствовавшую в итальянской музыке. В других национальных культурах обращение к старинным литургическим формам сочеталось с углублением в архаические пласты фолькло-

ра («Stabat Mater» К. Шимановского, «Венгерский псалом» З. Кодая), что отчасти соприкасается с опытом неофольклоризма. Своеобразнейший пример подобного рода — Бразильские бахианы Э. Вила-Лобоса.

Ярко национальную окраску приобретает неоклассицизм Хиндемита. Именно на почве этого стиля Хиндемит начинает по-настоящему развивать отечественную немецкую традицию. Эта тенденция естественно совпадает с демократизацией его творчества; Хиндемит обращается к прикладным жанрам (Gebrauchsmusik), к музыке для детей (опера «Мы строим город»), студентов и любителей. Развитие форм и жанров старинной немецкой музыки, интерес к протестантскому хоралу и пассионам существуют у Хиндемита не как узко цеховые проблемы, они выражают потребность в глубокой духовной опоре искусства.

Мотив духовной опоры силен также и у Стравинского — наиболее последовательного неоклассика, более трех десятилетий связанного с этим направлением. Наряду с «немецкой», барочной разновидностью, преимущественно инструментальной (сонаты, концерты), в творчестве Стравинского сложился и иной вариант — театральный, более близкий традиции французского классицизма (балеты «Аполлон Мусaget», «Орфей», мелодрама «Персефона»). Вообще же диапазон стилистических моделей в музыке Стравинского очень широк, и очень велика степень их переосмысления. Это отнюдь не поверхностное «осовременивание»; творчество Стравинского неоклассического периода — подлинное строительство новой музыки на основе проверенных временем элементов, окрашенное в тона блестящей артистической игры.

Неоклассическое моделирование сформировало специфическую композиторскую технику, естественно, различную в каждом индивидуальном стиле, но обнаруживающую и некоторые сходные черты. Это сходное можно назвать «техникой смещений»: традиционные элементы музыкального языка используются в несколько трансформированном виде. Более всего техника смещений распространилась в сфере ладовой организации. Неоклассические опусы в целом тональны, однако это не прежняя тональность, а новая, расширенная, где большую роль играют полифункциональные, политональные наложения, где господствует линейная логика в противовес вертикали. Метроритмические сдвиги, структурная неквадратность также типичны, особенно для Стравинского, у которого эти свой-

ства имеют характер устойчивого стилистического признака.

Хотя в число моделируемых явлений порой попадали романтические стили («Поцелуй феи» Стравинского на темы Чайковского), в целом неоклассицизм отмечен явными антиромантическими чертами. В этом отношении он естественно продолжил рационально-«охлажденные» стили 10—20-х годов, подобные «новой деловитости» или урбанизму «Шестерки». Однако в неоклассицизме отсутствовал экстремизм этих течений, и отчасти поэтому он смог утвердиться в современной музыке на длительный период.

30—40-е годы в истории музыки XX века оцениваются как время создания наиболее значительных, концепционно весомых сочинений, поныне сохранивших свое значение, составивших «золотой фонд» современного искусства. Во многом это обусловлено стилистической эволюцией крупнейших художников — Стравинского, Берга, Шёнберга, Хиндемита, Онеггера, Бартока. Для них, прошедших период новаторских поисков и открытий, на рубеже 20—30-х годов настало время осмысления, освоения накопленного опыта, настала пора идти не вширь, а вглубь. Этому немало способствовала общественно-политическая обстановка тех лет, сложно опосредованным путем воздействовавшая на умонастроение деятелей культуры и искусства.

Активизация реакционных сил, приведшая к установлению фашистского режима в Германии, к гражданской войне в Испании и, наконец, к шестилетней второй мировой войне, неслыханно жестокой и разрушительной, вызвала значительные изменения в мировоззрении интеллигенции. К ясности политической позиции вынуждала сама повседневная жизнь. Особенно остро вопрос выбора встал перед немецкими и австрийскими художниками, многие из которых после захвата власти Гитлером были вынуждены эмигрировать. Среди них были и композиторы — Шёнберг, Хиндемит, Вайль, Кшенек (часть из них — по политическим мотивам, как противники режима, часть — из-за антисемитизма гитлеровцев). Многие сочинения 30—40-х годов отмечены явной антифашистской, антивоенной направленностью, пафосом утверждения гуманистического начала перед угрозой современного варварства. И хотя не

всегда можно конкретизировать образное содержание музыкальных произведений, особенно непрограммных, автономных жанров, все же широта и убедительность в воплощении жизненной правды, атмосферы эпохи несомненны и в оратории «Жанна д'Арк на костре» Онеггера, и в Скрипичном концерте Берга, и в Симфонии в трех движениях Стравинского, и в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бартока.

Нагляднее всего классическая зрелость искусства 30—40-х годов проявилась в подходе к устоявшимся жанрам. После жанрового экспериментирования 10—20-х годов с его трансформацией традиционных и изобретением новых жанров вновь становятся актуальными масштабная симфония и симфонизированный концерт, большая опера и оратория. Вдохновленный неоклассицизмом интерес к старинным литургическим жанрам мистерии, мессы, реквиема наполняется в это время новым содержанием — духовная значительность «вечных» форм призвана противостоять современной бесчеловечности и деградации.

В 40-е годы тема протеста против насилия, тема народных страданий и бедствий, принесенных войной, приобретает в ряде случаев хроникально достоверный облик. Таковы некоторые программные опусы, связанные с военными событиями, — «Песни узников» Л. Даллапикколы, «Памятник Лидице» Б. Мартину, «Кантата о войне» Кшенека, «Уцелевший из Варшавы» Шёнберга. Однако преобладают масштабные симфонические и ораториальные произведения, обобщенно отражающие атмосферу социальных катаклизмов второй мировой войны. Этот путь, в большой степени отвечающий природе музыкального искусства, утвердился и позднее в сочинениях, связанных с военной темой. Аналитическое исследование природы мирового зла, стремление осмыслить его истоки и корни, обратившись к событиям истории, порой отдаленной, — подобное направление интересов способствует активизации философского начала в искусстве, концепционной глубине.

«Просветление стиля», характерное для многих композиторов в период 30—40-х годов, не означало отказа от новаторских завоеваний более ранних десятилетий и возврата к позднеромантическим идеалам. Важнейшие открытия времен «бури и натиска» были переработаны и по-новому осмыслены, обретая невиданную ранее содержательную глубину. Так произошло практически со всеми языко-

выми новшествами — политональностью, атональностью, сложными ладами, нерегулярно-акцентной и свободной ритмикой, тембровыми находками. Вернувшись в музыкальный обиход лирика стала строже, философичнее, освободившись от излишнего чувственного напряжения. Сложившийся в эти годы облик современной музыки обладает законченностью и полнотой выражения, присущими подлинно классическим явлениям искусства.

Четыре десятилетия после второй мировой войны составили новый этап в истории человечества. Борьба против фашизма закончилась победой, и политическая карта мира изменилась: появились социалистические страны, вместе с СССР образовавшие значительную и влиятельную группу государств. Вскоре, на рубеже 40-х и 50-х годов возникла конфронтация социалистического и капиталистического лагерей, в иные периоды принимавшая вид «холодной войны». Немалую роль здесь сыграла атомная бомбардировка японских городов Хиросимы и Нагасаки, предпринятая США в 1945 году с целью демонстрации силы и устрашения потенциальных противников. Появление ядерного оружия имело глубокие психологические последствия. Возможность случайной и бессмысленной гибели, реальной в любой момент, — гибели целых народов и даже всего человечества — перевернула многие традиционные представления. Этой мыслью пронизано умонастроение послевоенного «поколения атомной бомбы» — духовных наследников «потерянного поколения» 20-х годов. Философия экзистенциализма, возникшая ранее, после второй мировой войны, получает широкое распространение, определяя идейную атмосферу многих литературных и театральных произведений. В эти годы становятся популярными пьесы Ж.-П. Сартра, Ж. Ануя, наиболее законченно воплотившие эти настроения.

Большое социальное значение приобретает развернувшееся в послевоенные десятилетия национально-освободительное движение. Это время крушения колониальной системы и образования целого ряда новых государств Азии, Африки и Латинской Америки. Страны «третьего мира» начинают играть все более значительную роль в историческом развитии человечества, в общении народов. Новые средства коммуникации, позволяющие приблизить самые отдаленные уголки планеты, чрезвычайно активизируют культурный взаимообмен. И не таким уж преувеличением звучит фраза американского философа М. Мак-

люэна о том, что мир превратился в одну-единственную деревню. Политическому и социальному разобщению все активнее противостоит стремление к единению человечества, к сохранению жизни на земле.

Картина художественной эволюции 50—80-х годов отмечена значительной сложностью и пестротой. В это время обнаруживаются различные творческие устремления, нередко прямо противоположные по своей направленности и смыслу. Так, в эти годы продолжается и завершается творческий путь композиторов старшего поколения, классиков XX столетия — Хиндемита, Онеггера, Стравинского. Их позиция различна. Поздний стиль Хиндемита характерен умеренностью, сдержанной простотой и некоторой академичностью; и в композиторском творчестве, и в публицистике Хиндемит противопоставляет свой опыт новым направлениям, в которых он видит угрозу самому существованию музыкального искусства. Стравинский же в последний период совершает поворот к додекафонии и сериализму, вновь радикально обновляя свою манеру письма и отчасти сближаясь с исканиями молодых композиторов.

Новое поколение, заявившее о себе в начале 50-х годов, выступило с радикальной эстетической программой, утверждавшейся в многочисленных статьях и выступлениях тех лет. Направление получило имя **а в а н г а р д а 50-х годов**.

В истории музыки XX столетия это был второй авангардный взрыв, отчасти принявший эстафету футуристических исканий 10—20-х годов. Однако между ними есть значительные отличия. Авангард 50-х годов не стремился к социальной активности, его лидеры акцентировали сугубо профессиональную, подчеркнута технологическую ориентацию своих интересов. Цель музыки — в ней самой, ее следует воспринимать как новую реальность и не искать в произведении ни связей с действительностью, ни ассоциаций с привычным, традиционным. Задачей художника является непрерывное изобретение новых звуковых объектов: таким образом, творчество в значительной степени уподобляется инженерно-технической деятельности. Эстетическим идеалом для авангарда становится рациональное совершенство конструкции, где все элементы музыкального целого логически последовательно выводятся из единой основы. Таким центральным организующим законом служит принцип серии, распространенный на все измерения

музыкального языка — звуковысотность, метроритм, динамику и форму. Этот метод, получивший наименование тотального сериализма, представляет собой развитие нововенской додекафонии, в особенности ее веберновского варианта. Творчество Веберна оказалось для авангарда отправной точкой, поскольку именно у этого композитора намечается сериализация ритма и тембра.

Принцип тотального сериализма подразумевает присутствие серий из двенадцати или иного количества неповторяющихся элементов, последовательность которых организует всю музыкальную ткань. Если в сфере звуковысотной это 12 тонов хроматической гаммы, то в сфере ритма — 12 длительностей (например, от $\frac{1}{16}$ до $\frac{12}{16}$), динамики — 12 градаций громкости и артикуляции, тембра — 12 ступеней той или иной тембровой шкалы. Все серии обычно выводятся из основной, звуковысотной, но могут быть и самостоятельными. Сочетание их действия в одновременности крайне дробит музыкальную ткань, пуантилизм («точечное письмо», сложившееся еще у Веберна) превращается в абсолют.

Крупнейшие представители авангарда 50-х годов — Карлхайнц Штокхаузен (ФРГ), Пьер Булез (Франция), Луиджи Нono и Лючано Берio (Италия). С эстетикой этого направления связана также деятельность Джона Кейджа (США), начавшего свой путь несколько ранее. В творчестве каждого из них сложился свой вариант авангардного новаторства, в немалой степени отмеченный национальными чертами, — хотя авангардным идеалом было искусство наднациональное, своего рода «музыкальное эсперанто».

Коренное противоречие авангардного рационализма обозначилось довольно скоро. Тотальный расчет, в сущности, оказывался фикцией, поскольку не мог воплотиться в реальные музыкальные феномены: человеческое восприятие не в состоянии уловить подобную детализацию, для слуха оборачивающуюся хаосом. Кроме того, сами элементы музыкального языка в очень разной степени поддаются структурированию. Только высоты различаются абсолютно, длительности же — лишь относительно; что касается динамики, то здесь различия приблизительны, а в сфере тембра — условны. «Несовершенство» живых инструментов и человеческих голосов преодолевается новой областью звукоизвлечения — электронной музыкой, где возможен

точный расчет и динамики, и тембра (посредством различных комбинаций частичных тонов). Однако реальное различие таких подробностей еще менее возможно — хотя известная эволюция человеческого слуха в области тембрового восприятия не подлежит сомнению.

Наряду с тотальным расчетом, не оставляющим (в теории) места субъективному, личностному началу, для авангарда 50-х годов характерен и другой принцип — стремление к кардинальному расширению диапазона применимых в музыке звучаний. И здесь на первом месте — электронная и конкретная музыка, связанная с записью различных «звуков действительности» и многообразным их видоизменением вплоть до полной неузнаваемости, и, кроме того, новые приемы игры на традиционных инструментах и новые способы вокального звукоизвлечения (выкрики, шепот, звукоподражание, использование фортепиано в качестве щипкового инструмента, струнных — в качестве ударных и т. п.). Отдельные из них закрепились в художественной практике; в целом же эта тенденция ушла в прошлое как натуралистическая крайность, подобно футуристической шумовой музыке 10—20-х годов.

К началу 60-х годов «технологизированный» вариант авангарда исчерпал свои возможности. Это было осознано лидерами направления, которые заметно меняют свою ориентацию. Возникли новые формы, отрицающие принцип жесткой структуры, тотального расчета элементов. Такова *алеаторика* (фр. *aléa* — случайность), где расчет заменен импровизацией исполнителей, в той или иной степени свободной вплоть до полной стихийности. Если крайние варианты алеаторики (их культивировал прежде всего Дж. Кейдж) смыкаются с музыкальным театром абсурда, то ограниченная, так называемая контролируемая форма нашла широкое применение (например, в творчестве В. Лютославского).

Другой способ реакции на тотальный сериализм — *сонористика*, то есть музыка тембров. Теоретическому равноправию и равновесию элементов, культивируемому сериализмом, в этом стиле противопоставляется преимущественное развитие одной сферы — темброфактуры. Основной единицей сонористического письма становится кластер (англ. *cluster* — гроздь) — звуковысотная зона, плотно заполненная целыми, полу- или четвертьтонами, так что воспринимаются лишь относительная высота и тем-

бровая окраска. Кластер может быть статичным или подвижным, перемещающимся в пространстве. Различные сочетания и последования подобных элементов образуют форму целого.

В начале 60-х годов в европейской музыке складываются два основных варианта сонористики: сонорный импрессионизм и сонорный экспрессионизм. Первый из них характерен для творчества Дьердя Лигети, венгерского композитора, живущего на Западе, второй — Кшиштофа Пендерецкого и других представителей польской школы. Импрессионистский вариант связан с детальным разработыванием тембровой колористики, с тонкими градациями динамики и плотности звучания («Атмосферы» Лигети). В экспрессионистских же опусах подчеркивается непосредственное, «физиологическое» воздействие тембра и динамики («Трен памяти жертв Хиросимы» Пендерецкого). Чистая сонористика, как и сериализм, также просуществовала не более десятилетия, но в качестве одного из выразительных средств она прочно утвердилась в современной музыке.

Еще более решительный разрыв с авангардным сериализмом намечается в конце 60-х годов с возникновением полистилистики. Если эстетика авангарда подразумевала создание неких «вещей в себе» — художественных объектов, лишенных ассоциативных связей с традицией, то полистилистика ставит своей целью активизацию именно ассоциативного пространства произведения. На первом этапе это происходило благодаря введению цитат — подлинных произведений или точных стилистических имитаций, — заимствованных из классической музыки, преимущественно XVIII—XIX столетий. Эти коллажи (*фр.* collage — вклейка), резко сталкиваясь с собственным материалом автора, создавали острый эффект хронологического смещения. Постепенно конфликты стилей стали сглаживаться, и сформировалась вторая разновидность полистилистики, основанная на синтезе, — «симбиотическая». И наконец, все более активное вовлечение классического в современный музыкальный обиход привело к постепенному формированию «нового традиционализма», в конце 70-х и в 80-е годы принявшего вид неоромантизма. В это время происходит возвращение в современный музыкальный язык мелодии, тональности, традиционных типов фактуры, обычного инструментария, устойчивой системы жанров.

Оценивая послевоенное сорокалетие, можно сделать вывод, что в этот период в европейской музыке вновь осуществилась «маятниковая» закономерность: вслед за радикальным авангардным взрывом пришло время «противодвижения», стилистического «успокоения». Как и в первой половине столетия, новаторские крайности не были попросту отброшены: многие самоцельные открытия и изобретения позднее наполнились смыслом и вошли в арсенал современного музыкального языка.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АВСТРИИ

«Лоскутная» многонациональная Австро-Венгерская империя после разгрома буржуазной революции 1848 года переживала тяжелейший кризис. Централизованная королевская власть была сильно ослаблена внутринациональными конфликтами (император Франц I говорил: «Мои народы взаимно чужды друг другу — тем лучше!»). В 1859 году после поражения Австрии в вооруженном конфликте с итальянской провинцией Пьемонт Италия наконец сбросила многолетний гнет династии Габсбургов. В 1866 году Австрия потерпела жестокое поражение в войне с Пруссией, в результате чего была образована Австро-Венгерская монархия, состоявшая из двух королевств. Своеобразное двуначалие не способствовало росту национальной самостоятельности венгерского и чешского народов. Несмотря на это, именно во второй половине XIX века сформировались чешская и венгерская национальные композиторские школы, давшие искусству такие имена, как Б. Сметана, А. Дворжак, Ф. Лист, Ф. Эркель.

Во второй половине XIX — начале XX века Вена продолжала оставаться одним из крупнейших культурных центров Европы. Ее литературная, театральная и музыкальная жизнь по-прежнему отличалась интенсивностью и вместе с тем сложностью.

В Вене этого периода получили развитие те направления в искусстве, которые проявили себя еще во второй половине XIX века: импрессионизм и особенно символизм. Возникновение совершенно нового направления — экс-

прессионизма — также было связано во многом с этим городом. Здесь сформировалось одно из первых художественных объединений, образованное еще в 1898 году, — «Венский сецессион»; здесь же работали писатели Ф. Кафка, Ф. Верфель, Г. Мейринг, М. Брод, писатель и художник О. Кокошка и композиторы «Новой венской школы».

В столице были сосредоточены выдающиеся силы во всех сферах интеллектуальной жизни Австрии. В литературе и поэзии это разные по своим художественным устремлениям поэты — П. Альтенберг, Р. Демель, С. Георге, чьи стихи и поэмы питали творчество композиторов «Новой венской школы»; писатель и драматург — А. Шницлер, блестящий знаток драматического и музыкального театров Г. фон Гофмансталь — либреттист большинства опер Р. Штрауса; один из самых крупных австрийских писателей-психологов С. Цвейг; в области театрально-декоративного искусства — А. Роллер. Его работы в театре произвели настоящий переворот в этой области, они по-новому представили роль художника в театре.

В Вене рубежа двух столетий расцветало и музыкальное исполнительское искусство — многочисленные профессиональные и любительские хоры, камерно-инструментальные ансамбли, пропагандирующие творчество композиторов прошлого и настоящего. Центрами высокого профессионального искусства были два симфонических оркестра — Венской филармонии и «Общества друзей музыки», которые снискали европейскую известность и сосредоточили вокруг себя целое созвездие дирижеров с мировой известностью: Г. Рихтер, А. Никиш, Р. Штраус, Ф. Вейнгартнер; молодых дирижеров: Б. Вальтер, О. Клемперер.

Венская пресса и музыкальная критика этого времени особо выделяла Густава Малера как выдающегося симфонического и оперного дирижера. Кропотливая повседневная работа гениального музыканта с оперной труппой и оркестром Венской оперы в течение нескольких лет сделала ее лучшим музыкальным театром Европы, несмотря на косность и консерватизм администрации и части музыкантов. Его дирижерская трактовка опер была идентична режиссерской работе над спектаклем — вниманию к каждой детали партитуры, сценического действия, декораций и освещения.

В Вене работали выдающиеся пианисты: Т. Лешетицкий, Э. Зауэр, Л. Годовский, скрипач с мировой известно-

стью Ф. Крейслер, оперные и камерные певцы среднего и молодого поколения — А. Бар-Мильденбург, М. Шодер, Ф. Краус, Р. Майр, С. Курц, Л. Слезак. Изредка появлялись на сцене и выдающиеся певцы старшего поколения — П. Лукка и А. Матерна, одна из лучших исполнительниц партий в музыкальных драмах Вагнера.

Но высокий уровень исполнительской и слушательской культуры сочетался в Вене с весьма консервативными взглядами на современное искусство у весьма большей части аудитории. Тяга определенной части венского общества к чисто развлекательному искусству благодаря многочисленным ансамблям и капеллам, исполнявшим исключительно бытовую танцевальную музыку, отнюдь не способствовала воспитанию высокого художественного вкуса. Существенно и то, что венцы испытывали большой пиетет по отношению к великим традициям этого города и склонны были воспринимать новое как «покушение» на них. Может быть, эти обстоятельства и были причиной длительного непризнания наиболее смелых новаторских поисков и находок художников и композиторов начала века.

Композиторские силы Австрии второй половины XIX века — это в первую очередь выдающиеся симфонисты Брамс и Брукнер, в чьем творчестве достиг вершины романтический непрограммный симфонизм; Г. Вольф, песни которого вобрали в себя богатейшие традиции австрийской и немецкой романтической вокальной лирики XIX века.

После смерти этих великих художников крупнейшими фигурами австрийской музыки стали два композитора — Густав Малер и Арнольд Шёнберг. Творчество Малера, как и Р. Штрауса, занимает рубежное положение в развитии европейской музыки от века XIX к веку XX. Доведя до апогея великие традиции романтического искусства, Малер выразил мироощущение человека новой эпохи и предопределил важнейшие тенденции становления искусства нашего века. С творчеством же Шёнберга связана новая страница европейского искусства: в начале XX века он стал основателем «Новой венской школы», в недрах которой получил последовательное развитие экспрессионизм в музыке, потребовавший решительного обновления тематики, жанров и норм музыкального мышления.

ГУСТАВ МАЛЕР

1860—1911

Густав Малер — выдающийся симфонист конца XIX — начала XX века, наследник традиций Бетховена, Шуберта и Брамса, претворивший их принципы симфонизма в неповторимо индивидуальном качестве. Малеровский симфонизм одновременно завершает вековой период развития романтической симфонии и открывает пути для будущего.

Второй по значению жанр в творчестве Малера — песня — также завершает длительный путь развития романтической Lied у таких композиторов, как Шуберт, Шуман, Вольф, Брамс.

Именно песня и симфония стали ведущими жанрами в творчестве Малера, ибо в песнях его мы находим тончайшее раскрытие душевного состояния человека, а глобальные идеи века воплощены в монументальных симфонических полотнах, с которыми в XX веке смогут сравниться только симфонии Онеггера, Хиндемита и Шостаковича.

В творчестве Малера проявляется глубочайший психологизм, позволяющий ему передать в симфониях и песнях духовный мир современного ему человека в постоянных и острейших конфликтах с окружающим миром. Вместе с тем никто из современных Малеру композиторов, за исключением Скрябина, не поднимал в творчестве таких масштабных философских проблем, как Малер.

В высказываниях двух художников-мыслителей XX века Т. Манна и Д. Шостаковича раскрыто самое главное в существе Малера-творца и Малера-человека. Шостакович говорит: «Что пленяет в его музыке? Прежде всего — глубокая человечность. Малер понимал высокое этическое значение музыки. Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого сознания, его волновали самые высокие мировые идеалы. Гуманизм, неукротимый темперамент, горячая любовь к людям в соединении с изумительной композиторской одаренностью помогли Малеру создать его симфонии, „Песни странствующего подмастерья“, „Песни об умерших детях“, грандиозную „Песнь о земле“»¹. Т. Манн отмечает другую черту художественной натуры Малера: «Человек, в котором воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени»².

¹ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1968, с. 7.

² Там же, с. 9.

Мировоззрение Малера испытало на себе плодотворное воздействие многих поэтов и писателей XIX века. Это в первую очередь немецкие писатели и поэты романтической и предромантической эпохи — Жан-Поль, Эйхендорф, Рюккерт с их излюбленными темами странничества, одиночества, с представлениями о многомерности, многоликости мира. Не менее важным оказалось воздействие на мировоззрение позднего Малера «космогонического» пантеизма Гёте, который рассматривает человека лишь как частицу всеобщей природы, и гётевской идеи «вечно женственного» как абсолютного выражения идеально прекрасного в мире и искусстве.

Особое место в духовном мире Малера заняло творчество Ф. Достоевского. Огромный интерес и любовь к личности писателя и его творчеству композитор сохранил на всю жизнь. Двум великим гуманистам оказалось близким обостренное ощущение трагического разлада личности с современным обществом и беспредельное сострадание ко всем обездоленным и страдающим, «униженным и оскорбленным» в этом мире. Малеру был созвучен глубочайший психологизм Достоевского, его стремление раскрыть не только «теневые» стороны человеческой души, но и его неугасимый порыв к счастью, познанию истинной ценности и смысла жизни. Главное, что Малер и Достоевский в трагическом противопоставлении сил — добра и зла, жизни и смерти — всегда стремились сохранить конечную безграничную веру в идеал и гармонию человека с окружающим миром.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Юношеские годы (1860—1880). Густав Малер родился 7 июля 1860 года в чешской деревушке Калиште, и в этом же году его родители переехали в город Йиглаву. Отец и мать будущего композитора были весьма далеки от профессионального искусства, но всё же смогли дать сыну начальное музыкальное образование. С шести лет Густав начал учиться на фортепиано и обнаружил незаурядные способности. В 1875 году отец отвез юношу в Вену, где по рекомендации профессора Ю. Эпштейна Густав поступил в консерваторию.

Событием огромного значения в культурной жизни Вены этого периода стал приезд в том же году в связи с поста-

новками «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Рихарда Вагнера. Вскоре после его отъезда образовалось Венское академическое вагнеровское общество во главе с видным дирижером и композитором Ф. Мотлем, которое вело постоянную пропаганду творчества и реформаторских идей Вагнера.

Вагнер оказал достаточно сильное влияние на творчество Малера. Тяготение к большим философским концепциям, к этической проблематике, трагическое видение мира и одновременно дух героики в произведениях Вагнера оказались созвучными Малеру в его будущих симфонических сочинениях. Двух художников-мыслителей связывает и способность к острому обличению зла и пороков человеческого общества.

Малер-музыкант раскрылся в консерватории прежде всего как исполнитель-пианист. В то же время он глубоко интересовался и симфоническим дирижированием, но как композитор Малер не нашел признания в стенах консерватории. Первые крупные камерно-ансамблевые сочинения студенческих лет (фортепианный квинтет, скрипичная соната и две оперы) еще не отличались самостоятельностью стиля и были уничтожены композитором. Единственное зрелое сочинение этого периода — кантата «Жалобная песнь» для сопрано, альты, тенора, смешанного хора и оркестра (1878—1880) — дважды переделывалось и было впервые исполнено только в 1901 году. Сюжет кантаты опирается на народную легенду о судьбе странствующего музыканта. Эта тема легла в основу ряда будущих сочинений Малера, в частности цикла «Песни странствующего подмастерья».

Подчеркнуто академическая постановка обучения в консерватории заставила Малера обратиться к самостоятельному изучению наследия великих музыкантов прошлого — Баха, Бетховена — и настоящего — Вагнера и Брукнера. У Брукнера, преподававшего в университете, Малер прослушал цикл лекций по гармонии и контрапункту, ставший для молодого композитора настоящей школой профессионального мастерства. На Малера оказало определенное влияние и творчество Брукнера. Особенно роднит двух музыкантов разных поколений преклонение перед величием и красотой Природы, в которой каждый из них видел свой идеал прекрасного.

Широта интересов Малера в эти годы проявилась и в его стремлении к изучению гуманитарных наук. Он посещал лекции в университете по истории, философии, психо-

логии и истории музыки. Его интерес распространялся также на биологию. Глубокие знания в области философии и психологии позже самым непосредственным образом сказались на творчестве Малера.

Все годы учения в консерватории и университете Малер обеспечивал себя случайными заработками — то в загородных имениях состоятельных венцев (в качестве преподавателя музыки и домашнего пианиста), то на курортах в качестве дирижера оперетт и драматических спектаклей. Духовная жизнь Малера питалась общением с талантливыми молодыми представителями венской интеллигенции — музыкантами Гансом Роттом, Антоном Криспером, Рудольфом Кржижановским, его братом поэтом Генрихом Кржижановским и другими. Среди друзей Малера был и Гуго Вольф.

Возможно, Малера не остановили бы те трудности, которые стояли на его пути как композитора в Вене. Он отличался завидной целеустремленностью и работоспособностью, но забота о судьбе младших братьев и сестер, еще не вставших на ноги, заставила его покинуть Вену в 1881 году и искать работу в различных городах Европы на трудном поприще дирижера.

«Годы странствий» (1881—1896). Трудности, с которыми столкнулся Малер в годы работы в провинциальных оперных театрах — Лайбахе, Ольмюце, Касселе, — заключались в первую очередь в царившей там рутине. Судьба выдающихся сочинений находилась в руках капельмейстеров и музыкантов-ремесленников, не способных решать сложные художественные и исполнительские задачи. Даже Малер с его неумемной энергией и темпераментом дирижера, блестящим организаторским талантом не смог проложить дорогу высокому искусству в затхлой среде этих городов. Лишь в собственном творчестве он чувствовал себя самостоятельным. Сочинением, где впервые раскрылось самобытное дарование Малера-композитора, стал вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья».

Возможность проявить свой талант дирижера в крупном оперном театре предоставилась Малеру только в 1885 году. По приглашению крупного театрального деятеля А. Ноймана — директора и режиссера пражского Немецкого оперного театра — он переезжает в Прагу.

За год пребывания в Праге он познакомился с оперными и инструментальными произведениями композиторов национальной чешской школы — Сметаны и Дворжака,

операми Глинки. Малеру поручили постановки сразу нескольких музыкальных драм Вагнера — «Лоэнгрин», «Золота Рейна», «Валькирии», «Мейстерзингеров», а также «Дон-Жуана» Моцарта. Высокий профессионализм певцов и оркестрантов в театре позволил дирижеру работать «без оглядки», думая лишь о необходимости донести до слушателя бесценные богатства музыки великих немецких композиторов. Малер выступал в Праге и как симфонический дирижер. Исполнение, в частности, Девятой симфонии Бетховена было оценено прессой того времени очень высоко. К сожалению, для Малера ранее заключенный контракт с Лейпцигским оперным театром заставил его покинуть Прагу и переехать летом 1886 года в Лейпциг, где первым дирижером городского театра был крупнейший дирижер Артур Никиш.

Пребывание Малера в Лейпциге — крупном центре европейского искусства — не оставило столь глубокого следа в его дирижерской деятельности, как Прага. Явный академизм Лейпцигской консерватории и Гевандхауза сказывался и на работе городского театра. Даже постановки Малером опер Вебера и цикла опер Вагнера не сгладили отсутствия подлинного контакта Малера с Никишем и музыкантами, воспитанными в традициях «академического» романтизма середины века. Поэтому молодой дирижер с удовольствием принял в 1888 году приглашение из Будапешта.

Можно смело сказать, что «кочевая» жизнь Малера помогла ему полностью ощутить негативные стороны музыкальной жизни Германии и Австрии. Проявления филистерства — подлинного бича немецкой и австрийской культур XIX века — всегда были весьма многообразны: непризнание всего истинно нового в творчестве и исполнительстве и поддержка псевдоноваторского, тяга к чисто развлекательному искусству в ущерб высокому, косность и консерватизм части музыкальной критики, администрации многих оперных театров и концертных учреждений. Борьбе с филистерством композитор посвятил всю свою дальнейшую творческую и дирижерскую деятельность.

Именно в «годы странствий» проявился огромный интерес Малера к немецкой романтической поэзии и литературе первой половины XIX века. В творчестве Гейне, Эйхендорфа и других композитор нашел близкую ему тему странничества и одиночества, а в сочинениях Гейне и Жан-Поля обнаружилась созвучная ему абсолютная непримиримость

к филистерству. У Жан-Поля Малера привлек и пантеизм, пока еще в его романтическом, несколько «наивном» виде, как огромная любовь к Природе — вечному источнику жизни и творчества.

Создание Первой симфонии (1884—1888) завершило пребывание Малера в Лейпциге. Это сочинение открыло собой грандиозный цикл из десяти симфоний и уже воплотило важнейшие стороны мировоззрения и эстетики композитора.

В Будапеште (1888—1891) Малер занял почетный для молодого дирижера пост директора Королевского оперного театра. После того как Венгрия получила политические права внутри «двуединой» Австро-Венгерской монархии, были созданы некоторые предпосылки для развития национальной венгерской культуры и искусства. Малеру на первых порах была предоставлена почти полная свобода в подборе исполнителей (певцов и оркестрантов), выборе репертуара и даже режиссуре спектаклей. Ему удалось собрать хорошую оперную труппу из венгерских певцов и в кратчайший срок осуществить постановки сначала «Золота Рейна» и «Валькирии», а затем и остальных частей тетралогии Вагнера на венгерском языке. Вскоре в репертуаре театра появились «Фиделио» Бетховена, «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» Моцарта, «Бал-маскарад» и «Аида» Верди, а также одна из первых венгерских национальных опер Ференца Эркеля. За три года Малером было осуществлено около тридцати оперных и четыре балетные постановки. Трехлетняя работа в Будапеште, безусловно, должна была принести Малеру удовлетворение, если бы не страшное несчастье, обрушившееся на его семью в 1889 году. В течение нескольких месяцев один за другим умерли отец и мать композитора, и Малер вынужден был взять на себя все заботы о двух младших сестрах и брате Отто. К большому сожалению, из-за конфликта с интендантом театра Малеру пришлось расторгнуть контракт, рассчитанный на 10 лет, и уехать в 1891 году в Гамбург.

Этот город играл весьма важную роль в культурной жизни Германии. Деятельность концертных организаций и особенно оперного театра пользовалась здесь поддержкой городских властей. Оперная труппа в Гамбурге была одной из лучших в Германии. Малер поставил в Гамбургской опере произведения Вагнера, Верди, Моцарта, Бизе, Гайдна, Сметаны, Чайковского и других. После посещения Гамбурга в 1892 году Чайковский дал чрезвычайно высо-

кую оценку дирижерскому искусству Малера: «...Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный...»³

Большое творческое удовлетворение доставило Малеру дирижирование симфоническими концертами, в которых звучали произведения Бетховена, Шуберта, Брукнера. Продолжалась и его композиторская деятельность.

Именно в гамбургский период был создан второй цикл, а точнее сборник песен «Волшебный рог мальчика» (1892—1895) на народные тексты, собранные немецкими писателями-романтиками — Арнимом и Brentано в начале XIX века. В двенадцати песнях заключено поразительное богатство сюжетов, не только раскрывающих различные стороны жизни немецкого народа, но и ставящих глубокие социальные и этические проблемы. Образный мир некоторых песен этого сборника определил содержание симфоний раннего периода (Второй, Третьей, Четвертой).

Если Вторая симфония (1894) почти сразу получила признание в Берлине, то Третья (1896) ждала своего первого исполнения почти шесть лет. Но не это стало причиной отъезда Малера из Гамбурга. Острейшие конфликты с дирекцией и режиссером театра, не понимавшими реформаторских устремлений композитора, а видевшими в нем лишь «возмутителя спокойствия», заставили Малера уехать в Вену.

Венский период (1896—1907). С переездом в Вену начался важнейший этап в жизни и творчестве Малера, когда им были созданы пять симфоний (с Четвертой по Восьмую).

Четвертая завершила ранний этап творчества Малера и первую симфоническую тетралогию, объединенную близкими идеями и методом их воплощения.

Следующие три симфонии — Пятая (1901—1902), Шестая (1903—1904) и Седьмая (1904—1905) образуют трилогию и открывают новый период симфонического творчества композитора. Тесно связанный с первым, он во многом и отличен от него — в первую очередь тем, что Малер обращается теперь к чисто инструментальной непрограммной симфонии — драме, не требующей пояснения словом.

В конце этого этапа творчества Малер снова возвра-

³ Чайковский П. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 16 Б. М., 1979, с. 16.

щается к симфонии со словом — гигантской Восьмой, которую называют «симфонией тысячи участников», дающей еще одну, новую концепцию симфонической драматургии, резко отличную от предыдущей по стилю. За этот же период Малер создал вокальные циклы: «Семь песен последних лет» (пять — на слова Ф. Рюккерта и две — из «Чудесного рога мальчика», 1899—1903) и «Песни об умерших детях» (на слова Рюккерта, 1901—1904), которые оказали определенное влияние на интонационный строй инструментальной трилогии (Пятой — Седьмой симфоний).

Дополнительным импульсом творческой деятельности Малера стала его женитьба на Альме Шиндлер, падчерице известного художника Карла Молля. Об этом говорят письма композитора этих лет жене, где он делился с ней своими творческими планами. Благодаря Альме состоялось знакомство Малера с группой крупных венских поэтов, музыкантов и живописцев. Один из них, одаренный художник-декоратор А. Роллер, прекрасно понимавший законы взаимодействия музыки и живописи в театре, стал соратником и помощником Малера в деле реформы Венской оперы. Особенно интересны были их совместные постановки «Свадьбы Фигаро», «Дон-Жуана», «Волшебной флейты» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Валькирии» Вагнера. Современников особенно потрясала постановка «Тристана и Изольды», где цветовая партитура имела свою драматургию, теснейшим образом связанную с музыкальной. Так, заключительная сцена смерти Изольды при закате солнца была решена художником в блеклых, затухающих тонах. Лишь с наступлением H-dur на какой-то момент вспыхивал свет и тут же растворялся в серо-сиреневом сумраке.

Венский период — время расцвета и признания Малера как дирижера, в первую очередь — оперного.

Начав свою деятельность в Вене в качестве третьего дирижера Придворной оперы, он через несколько месяцев занял пост директора и приступил к реформам, которые выдвинули Венскую оперу на первые роли среди европейских театров. Он проявлял невероятную требовательность к исполнителям-певцам и оркестрантам, нетерпимость к любой неточности и неряшливости в исполнении. Малер, будучи одновременно и режиссером спектаклей, умел подчинять каждую исполнительскую деталь и штрих целостному художественному замыслу сочинения. Он вел беспощад-

ную борьбу с бесцеремонным вмешательством придворных кругов в дела театра.

Естественно, что радикальные новшества Малера, встретив поддержку со стороны лучших исполнительских сил передовой художественной интеллигенции Вены, вызвали явную оппозицию со стороны придворных кругов, аристократии, малоодаренных артистов, части критики и бюргерства, совершенно не желавших расставаться с привычными оперными штампами и рутинной.

В этот период Малер дважды (в 1897 и 1902 годах) побывал в России. Он выступал в Москве и Петербурге с симфоническими концертами, в которых были исполнены сочинения Моцарта, Бетховена, Вагнера, Чайковского и Вторая симфония самого Малера. Русская аудитория и музыкальная критика с энтузиазмом встретили дирижера и композитора, оценили его огромную волю и самодисциплину, позволявшие воплотить любой художественный замысел. Среди многочисленных восторженных откликов на концерты Малера точностью и аргументированностью оценок выделяется рецензия русского музыковеда и критика А. Оссовского: «Железная воля. Могучее чувство. Могучая мысль. И на всем печать гордой властности. Таков Малер <...> Все исполняемое пережито им самим. Оно претворяется в его собственной личности и предстает затем перед слушателем в таком выпуклом виде и в такой полноте индивидуальных черт, точно живой организм... Тайна этого единства и вместе разнообразия — в полном слиянии артиста с исполняемым. Оттого же, мне кажется, Малер так прост и ясен и так убедителен. Ни малейшего расчета на эффект ради эффекта... Он — человек идей и святого призвания»⁴.

После окончания в 1906 году Восьмой симфонии для Малера началась полоса тяжелейших жизненных испытаний. Летом 1907 года у него умерла дочь Мария-Анна. Одновременно он узнал о собственной крайне серьезной болезни сердца. Еще весной этого же года Малер был вынужден уйти с поста директора и дирижера Венской оперы.

Беспощадная десятилетняя борьба с косностью, рутинной в театре, продажностью музыкальной критики, равнодушием придворных кругов не принесла желаемых результатов художнику, не знавшему компромиссов. Он принял решение покинуть не только Вену, но и Австрию, дав согла-

⁴ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 571—574.

сие на место дирижера в лучшем оперном театре США — «Метрополитен-опера». Еще до отъезда в Нью-Йорк он в последний раз осенью 1907 года посетил Россию. Его концерты прошли, как и раньше, с грандиозным успехом.

Последние годы (1908—1911). В декабре этого же года Малер переехал в Нью-Йорк, где начался последний, самый краткий и трагический период в жизни и творчестве композитора. Работая в прославленном оперном театре, где выступали в основном великолепные зарубежные гастролеры, он и здесь не встретил со стороны театральной администрации, музыкальной критики и самих актеров настоящего понимания и поддержки своих высочайших требований к оперному спектаклю как синтезу дирижерского, исполнительского и режиссерского замыслов⁵.

Годы пребывания Малера в США ознаменовались созданием двух последних симфоний — «Песни о земле» и Девятой. Десятая симфония была лишь начата. Ее первая часть закончена по эскизам и вариантам композитором Э. Кшенеком, а остальные четыре по наброскам — значительно позже (в 60-х годах) английским музыковедом Д. Куком.

В сезоне 1909/10 года Малер согласился на руководство Нью-Йоркским оркестром, но непосильные нормы выступлений (65 концертов в сезон) окончательно подорвали силы композитора. Весной 1911 года его отвезли для лечения в Париж. Но, к сожалению, поездка оказалась безрезультатной, и Малер уговорил отвезти его в Вену. 18 мая он скончался.

Безвременная смерть Малера потрясла весь мир. В Вену пришли соболезнования от крупнейших деятелей культуры многих стран. Полнее и яснее выразил горечь утраты всех истинных ценителей творчества Малера и подлинного высокого интеллектуального искусства крупнейший чешский музыковед и общественный деятель Зденек Неедлы, написавший в пражской музыкальной газете 2 июня 1911 года: «Он умер как герой. Он сражался со смертью так же, как прежде — с жизнью... В творчестве Малера современность — ее музыка, жизнь, эстетические воззрения — нашла свое с и н т е т и ч е с к о е выражение.

⁵ Лишь Ф. Шаляпин, принимавший участие в одной из оперных постановок этого сезона («Дон-Жуане» Моцарта), обнаружил понимание творческих принципов Малера.

Дух современности сказался и на подлинно великой, яркой индивидуальности Малера. Он объел в себе все многообразнейшие черты нашего времени. Это был дух истинно философский, современная философская мысль так же раскрывалась перед ним, как и идейные глубины современной поэзии (...). Мы потеряли того, кого не должны были терять никогда — великого художника и человека»⁶.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО. «ПЕСНИ СТРАНСТВУЮЩЕГО ПОДМАСТЕРЬЯ»

В творчестве Малера два жанра — песня и симфония — находятся в тесном взаимодействии. Ряд собственных песен композитора был положен в основу его ранних симфоний, а песенный цикл в конце творческого пути превратился в своеобразную вокальную симфонию («Песнь о земле»). Песни Малера явились для него творческой лабораторией, в которой он находил индивидуальный интонационный строй, гармонический язык, принципы организации формы и симфонического цикла.

Камерно-вокальное искусство переживает в творчестве Малера новый расцвет. В известном смысле оно обобщает и завершает длительный путь развития вокального цикла у немецких и австрийских романтиков XIX века — Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа. Его вокальное творчество питала также бытовая городская венская культура, австрийская крестьянская песня. В качестве основы вокальных сочинений Малера, как и его предшественников, привлекала романтическая поэзия, народно-поэтические источники. Одним из первых он открыл для камерно-вокальной лирики знаменитый сборник старинной народной поэзии «Волшебный рог мальчика».

Значительное место в народной поэзии и творчестве немецких романтиков занимает тема странничества. У Малера она получила новую, трагическую трактовку: молодой странник ищет уже не счастья, а забвенья (как и в некоторых циклах Шуберта и Шумана); от прошлого остались лишь мечты и воспоминания. Эта тема стала основой цикла Малера «Песни странствующего подмастерья».

Вслед за Шуманом и Вольфом Малер углубляет психо-

⁶ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 547.

логическое содержание песни, передавая тончайшие оттенки настроения и мысли, скрытые в подтексте; для этого он использует различные типы вокальной декламации.

Песни Малера, как и песни его предшественников, являются вокально-фортепианными дуэтами, в которых партия инструмента заключает в себе вполне самостоятельный образно-тематический пласт. Большая роль в его песнях принадлежит инструментальным постлюдиям, которым впервые такой важный смысл придал еще Шуман.

Малер был наделен ярким поэтическим дарованием — это проявилось в созданных им текстах к своим произведениям (кантата «Жалобная песнь», цикл «Песни странствующего подмастерья»). Композитор обладал вместе с тем способностью чуткого проникновения в строй мыслей и стиль народной поэзии и поэтических произведений других авторов — это относится к «Волшебному рогу мальчика» и «Песням об умерших детях» на слова Рюккерта.

«Песни странствующего подмастерья», вокально-симфонический цикл, состоящий из четырех песен, написан в 1883—1884 годах. О замысле и идее сочинения Малер писал своему другу Ф. Лёру в январе 1885 года: «Песни задуманы так, будто странствующий подмастерье, достигнутый злой судьбой, выходит в широкий мир и бредет, куда глаза глядят»⁷. Герой эпохи позднего романтизма все острее переживает растущее отчуждение от окружающего жестокого мира, он уже обречен не только на одиночество, но и на смерть, ибо в этом мире противоречия обнажились до предела. Даже самые светлые лирические страницы не могут скрыть его в целом трагического содержания.

Первая песня передает потрясение юноши от горестного для него события: его возлюбленная отпраздновала свадьбу с другим. Стремление отвлечься от тягостных переживаний, забыться в окружающей природе (вторая песня) не приносит облегчения. Он охвачен отчаянием, его боль не дает ему покоя ни днем, ни ночью (третья песня). Словно очнувшись от грез, он осознает, что надо проститься со своими мечтами и надеждами (четвертая песня). Здесь уместнее говорить скорее (как и у Шумана в цикле «Любовь поэта») о психологически-эмоциональном развитии, чем о сюжетном, так как Малера интересует не столько смена внешних событий, сколько реакция на них героя. Повествование ведется от первого лица, что позволяет счи-

⁷ Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 111.

тать «Песни странствующего подмастерья» монологомическим циклом-дневником. Даже образ возлюбленной героя выступает в основном сквозь призму его воспоминаний о ней (лишь в двух последних песнях упоминается о ее внешнем облике).

Важнейшим поэтическим мотивом цикла является отношение героя к природе, как бы сочувствующей, сопереживающей ему. Как и герой шубертовского цикла «Прекрасная мельничиха», малеровский подмастерье ищет гармонии между своим внутренним состоянием и природой.

Музыкальная драматургия цикла определяется внутренней логикой поэтического текста. Первая песня играет роль своеобразной экспозиции ведущих образов сочинения — самого героя и окружающей его природы, в которой он ищет успокоения. Во второй герой в общении с природой пытается взглянуть на случившееся другими глазами. Между второй и третьей песнями заключен наибольший контраст, так как именно третья является кульминационной в выражении горя. Четвертая песня играет роль итога цикла и воспринимается как реприза первой (то же состояние смирения и обреченности). После всех душевных перипетий вынужденного странничества, под влиянием природы герою только кажется, что время исцелило его страдания. За ощущением покоя проявляется скрытый трагизм.

Первая песня — «Бел, как снег, твой наряд». Состояние подавленности юноши, переживающего трагедию неразделенной любви, — таково содержание поэтического текста. Его строение — три строфы с контрастной средней — легло в основу трехчастной музыкальной формы с чертами строфичности. Стремление к созданию единого музыкально-поэтического образа обусловило свободный и одновременно бережный подход к тексту. Малер повторяет, например, такие слова, как «свадьбу справляет» и «темная каморка», усиливая этим их смысловое значение. Мелодика песни опирается на народные истоки — это чередование поступенного движения со скачками на кварту, сексту и возвращением к исходному звуку (см. пример 1).

Ощущение душевного потрясения в первой части передано разорванностью основной темы на отдельные нисходящие мотивы, застывшей квинтой ($d - a$) в сопровождении, что напоминает «Шарманщика» Шуберта. Важное значение приобретают нисходящие секундовые задержания «вздоха», выразительные интонации восходящего

1

Molto moderato

Allegro

Бел, как снег, твой на - ряд,

pp *mf*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Andante

сва - деб - ный твой на -

pp

Detailed description: This system contains the next two measures. The tempo is marked Andante. The vocal line continues with a piano accompaniment that includes a pianissimo (*pp*) section. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Allegro

Andante

- ряд ... Чер - ный день на -

mf

Detailed description: This system contains the final two measures. The tempo changes from Allegro to Andante. The vocal line continues with a piano accompaniment that includes a mezzo-forte (*mf*) section. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Allegro

-стал для меня!..

mf

секстового хода с плавным его заполнением (оборот, характерный для жанра романса многих славянских культур).

Средняя часть (*Es-dur*) контрастирует своим светлым характером. Стремление героя забыться в природе выражено уравновешенной мелодикой с опорой на самые устойчивые звуки тонического трезвучия и басовый органнй пункт (*es*), баркарольным ритмом сопровождения. Здесь Малер использует элемент музыкальной изобразительности — подражание голосам природы (трели у скрипок, «журчащие пассажи» у деревянных духовых).

Третья, репризная часть разрушает кажущуюся гармонию природы и души героя, возвращая его к более острому ощущению безнадежности. Вокальная мелодия приобретает черты драматической декламации, подчеркивающей наиболее важные слова в тексте: «плáчу, засыпая». В создании образного строя песни инструментальное начало не уступает вокальному и составляет с ним как бы диалог⁸. В наиболее драматических местах песни возникают самостоятельные оркестровые подголоски, например, выразительная восходящая мелодическая линия у виолончелей и бас-кларнета на словах «черный день настал для меня», способствующая сгущению психологического напряжения.

Вторая песня «С о л н ц е в с т а л о н а д з е м л е й» контрастна остальным песням цикла особо светлым характером. В ней как бы воплощен жизнерадостный дух народных песен «странствующих подмастерьев». Связь с народно-песенными истоками здесь обнаруживается в сочетании

⁸ Различие функций обеих партий несет в себе психологическую двуплановость, близкую по смыслу песне Шумана «Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта».

жанровых признаков песни, танца и марша, преобладании диатоники, частом употреблении квартовых затактов и мажорного трезвучия в качестве интонационной основы мелодии:

2
[Gemächlich (nicht eilen)]

Солн - це вста - ло над зем - лей, на тра - ве ро - са блес -

- тит, зяб - лик звон - ко мне кри - чит: „Что с то - бой!

Композиция поэтического текста, в котором три раза в виде припева повторяются слова «С добрым утром! Ну что, друг? Можно ль тосковать весной?», составляет основу трехкуплетной формы с припевом. В отличие от первых двух куплетов, сходных в образном плане, третий (ц. 14) вносит некоторый контраст. Он отделен самой развернутой оркестровой интерлюдией и «уходом» в далекую тональность H-dur. Поэтический образ любования природой создается длительным органичным пунктом на *h* в басу, ти-

хой звучностью и прозрачной фактурой инструментальной партии; исчезает маршевость, а равномерно покачивающаяся фигура четвертей усиливает ощущение пасторальности, как в первой части.

В отличие от героя шубертовского «Зимнего пути», который отправляется в странствие уже с ощущением безнадежной обреченности (песня «Спокойно спи»), у Малера развитие музыкального образа, следуя за поэтическим текстом, постепенно идет от светлого настроения к трагическому, проявляющемуся лишь в коде. Она раскрывает содержание всего цикла — радость общения с природой не может заглушить человеческих страданий. Долго сдерживаемая боль прорывается в многократном повторении в инструментальной партии диссонирующей секунды *e — fis*, повисающей без разрешения. Еще больше замедляется темп, мелодическое движение как бы застывает. Изменилось и смысловое значение основной квартовой интонации в вокальной партии, она приобрела оттенок робкого вопроса: «Счастье мне вновь жизнь сулит?» Ответ же на него вполне категоричен: «Нет! Нет! Счастья нет! Навеки путь к нему закрыт!» В вокальной партии появляются никнущие терцовые интонации, поддержанные статично повторяющимися аккордами в оркестре на фоне бассо-остинатного *cis*.

Третья песня «Кинжал, как пламя жгущий» — драматическая кульминация цикла. Боль, отчаяние, скорбь, ощущение абсолютной невозможности счастья достигают здесь наивысшего накала, что находит обнаженно-эмоциональное воплощение в поэтическом тексте: «Отрадней было б в гробу мне спать, я знаю: там лишь покой мой вернется!» Форма песни строфическая (пять строф), но в ней более свободно, чем в других частях цикла, выстроен текст; обращает внимание повторение не только отдельных слов, но и целых фраз. Отличительной чертой музыкального содержания песни является более глубокое и драматическое раскрытие внутреннего состояния героя по сравнению с текстом. Уже основной музыкальный образ противоречив, он несет в себе сопротивление охватившему героя горю. В первой строфе прямая линия взмывающей вверх мелодии лишена устойчивости, к концу фразы ее энергия смягчается, дробится (секундовые «вздохи»), в инструментальной партии звучание уменьшенного септаккорда в сочетании с тоническим органическим пунктом усиливает напряжение:

3 Schnell und wild

pp

p

pp

(mit starkem Pedalgebrauch)

f

Кин-жал, как пла-мя жгу-щий, я

p molto cresc.

в серд-це но-шу сво-ем,

Вторая и третья строфы образно не контрастируют первой, а лишь нагнетают драматическое напряжение, достигающее кульминации на словах «Нет ни днем, ни во мраке ночей». Временное оцепенение героя при его воспоминании о любимой (со слов «Брошу я на него взгляд!») выражено в четвертой строфе скупой сдержанной речитацией на одном звуке, мажорным ладом, замедлением движения, диатоничной гармонией. Эмоциональный взрыв в пятой строфе со слов «Я засну, проснусь опять» является центральной кульминацией песни. Драматизм достигается здесь резко акцентированными аккордами, остро диссонирующими остигнтому басу *b*.

В оркестровом заключении мгновенный регистровый провал мелодии, спад звучности, обрывочность мелодических фраз, взлет и спад мелодии у скрипок (последние такты) вызывают ощущение надлома и обреченности, способствуют переключению образного строя песни в трагический план. Огромна роль во всем цикле и особенно в этой песне оркестровых вступлений, заключений, интерлюдий. Они построены в основном на тематическом материале вступления и передают все возрастающую степень эмоционального напряжения. Все инструментальные эпизоды как бы «вытягиваются» вместе с партией голоса в одну непрерывную линию симфонического развития, превращая песню в вокально-симфонический монолог.

Четвертая песня «Г о л у б ы е г л а з к и» — итог всего предшествующего развития цикла. После страшного разочарования и долгих скитаний юноша как будто находит утешение под сенью липы⁹. Концепция Малера, поэта и философа, говорящего о преходящем характере жизненных коллизий, созвучна музыкальной концепции Шумана в цикле «Любовь поэта», который в противовес Гейне вносит в конце «ноту примирения» (Д. Житомирский). Малер же идет скорее по пути Гейне, «омрачая» музыкальную концовку цикла.

Музыкально-поэтическая форма песни — четыре строфы. Уже в первых двух с наибольшей полнотой раскрыта тема трагического одиночества. Здесь Малер использует жанр траурного марша (медленный темп, двухдольный метр, мерное движение аккордов сопровождения с пунктирным ритмом, скупые трихордные мотивы):

⁹ Это перекликается с песней «Липа» из цикла «Зимний путь» Шуберта.

4 **Alla Marcia**

Durchaus mit geheimnisvoll, schwer müthigen Ausdruck (nicht schleppen)

Го - лу - бы - е глаз - ки, лу - чи - стый взгляд! Все что лю -

- бил, я по - ки - нул из - за вас, -

В третьей, C-dur'ной строфе к ритму траурного марша присоединяется равномерное повторение квартовой интонации у литавр и контрабасов. Но временное ладовое «просветление» выглядит иллюзорным, так как в мажор постоянно вторгается одноименный минор — чисто шубертовский прием «омрачения» образа.

В четвертой строфе — коде — возникает контрастный музыкальный образ. В вокальной партии появляется новая мажорная диатоническая мелодия широкого дыхания, в сопровождении у арфы выдерживается спокойное фигуративное покачивание, придающее коде оттенок колыбельной:

5
(*sempre pp*) leise, bis zum Schluss

Был не-ле- гок путь, и в пер- вый раз под

ли- пой за- снул я в пред- рас- свет- ный час.

Реминисценция мотива из первой песни (сначала в увеличении в оркестре, затем в партии голоса) связывает крайние части цикла. Однако вскоре кажущееся равновесие нарушается. В постлюдии появляются скорбные интонации из первых строф песни, пунктирный ритм траурного марша, балансирование мажора — минора.

Цикл «Песни странствующего подмастерья» — первое сочинение Малера, в котором ощущается почерк зрелого мастера. В нем сформировались круг образов и черты стиля, непосредственно подготовившие его ранние симфонии, прежде всего — Первую.

«Волшебный рог мальчика» — следующее вокальное сочинение Малера — представляет собой не цикл, а сборник песен. В отличие от «Песен странствующего подмастерья» объединяющим началом здесь является не сюжет, а поэтический источник, в котором жизнь предстает в разных проявлениях, но связанных народным сознанием, сквозь которое она преломляется.

Содержание малеровского сборника очень разнообразно. В его песнях находят отражение и тема трагической

судьбы матери, у которой умирает от голода ребенок («Земная жизнь»), и гневный протест против бесчеловечных законов на земле («Ночная песня стража»), и аллегорически воспринимаемая тема бесплодной проповеди Антония Падуанского рыбакам («Проповедь Антония Падуанского рыбакам»), и иллюзорные мечты ребенка о райской жизни («Мы вкушаем небесные радости»), а узника — о свободе («Песня узника, заключенного в башне»). За внешней простотой и непритязательностью текста Малер чаще всего усматривает более глубокий смысл. Он пишет: «...Здесь музыка может выразить намного больше того, что говорят слова. Текст в них — только намек на глубокое содержание, которое нужно извлечь наружу...»¹⁰.

В сборнике встречаются новые для композитора вокальные жанры: песни-сценки и песни-диалоги («Ночная песня стража», «Песня узника», «Там, где звучат чудесные трубы»). В песнях-диалогах композитор стремится найти для каждого образа характерные интонации. Впервые Малер строит песни в гротесковом плане, когда за внешней шутливостью скрываются внутреннее одиночество, непонятость в окружающем мире (песня «Проповедь Антония Падуанского рыбакам»). Даже используя народные тексты, Малер всегда трактует их углубленно-психологически. Главное для него — человек с его сложным духовным миром.

Это с особой силой выражено в одном из самых трагических сочинений композитора — цикле «Песни об умерших детях» на слова К. Рюккерта. Нигде больше Малер не достигает такой обнаженности выражения различных оттенков человеческого страдания. Основная цель — передать острейшую психологическую ситуацию¹¹. «Горе, утрата — кто в наши дни сказал о них сильнее, чем он в своих „Песнях об умерших детях“», — писал С. Цвейг¹². Сочинение приобретает характер предельно искренней, интимной исповеди отца, потерявшего своих детей. Песни воплощают различные аспекты одного состояния человека — горя, переданного с чисто мужской сдержанностью¹³. Объединение цикла в единое целое обус-

¹⁰ Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 461.

¹¹ Для Рюккерта она была связана с личным горем.

¹² Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 526.

¹³ I — «Солнце взойдет так светло, словно ночью не случилось никакого несчастья...»; II — «Теперь я понял, глаза, почему вы так часто излучаете темное пламя..»; III — «Когда твоя мать входит и я поворачи-

ловлено широко развитыми интонационными связями, что приближает его к симфоническому циклу. Мелодический образ в каждой песне строится на сплаве ариозно-кантиленной декламации и типично инструментальных интонаций. Между голосом и оркестром устанавливается полифоническое взаимодействие, связанное с «плетением» самостоятельных инструментальных голосов, оркестр подводит развитие к кульминации, обобщает, договаривает «от автора».

В творчестве Малера, по сравнению с его предшественниками, песня обрела новые черты. Это относится и к содержанию, и к истолкованию формы отдельной песни и цикла, и к музыкальной стилистике. При всей многогранности образного мира особое значение у него приобретает гротесковая окраска трагического, в чем явно усматривается характерный для художника XX века новый взгляд на мир. Интенсивное внутреннее развитие придает его песням особую масштабность, выводя их за пределы камерности. В сочетании с развитой партией оркестра это превращает песню в вокально-симфоническую поэму. Тем самым закладываются основы для формирования малеровского симфонизма, не только включающего песню, но и опирающегося на нее как на образно-смысловую и музыкально-интонационный источник. Наконец, такое толкование камерно-вокального цикла открывает пути для возникновения у Малера своеобразного синтетического жанра — кантаты-симфонии («Песнь о земле»), получившего столь широкое развитие в XX веке.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

Для Малера, как и для крупнейших симфонистов XIX—XX веков — Бетховена, Брамса, Брукнера, Шостаковича, Онеггера, Хиндемита, — симфония была именно тем жанром, где композитор мог воплотить круг гранди-

чиваю голову, чтобы увидеть ее, мой взор не сразу обращается к ее лицу, но сначала на то место у порога, где должно было бы быть твое милое личико...»; IV — «Я думаю, они только вышли, они скоро должны вернуться домой...»; V — «В такую непогоду, в такую бурю я никогда не выслал бы детей из дому...».

озных философских, этических, психологических проблем, волновавших его всю жизнь.

Два высказывания Малера полностью раскрывают его отношение к жанру симфонии: «...Симфонии исчерпывают содержание всей моей жизни; я вложил в них все, что испытал и выстрадал, это поэзия и правда в звуках»¹⁴ и: «...Симфония как раз и означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир»¹⁵.

Как и крупнейшие симфонисты-философы прошлого и настоящего — Бетховен, Скрябин, Хиндемит, — Малер считал миссию художника проповеднической; в своих симфонических концепциях он искал ответы на коренные мировоззренческие вопросы, и в каждой, выстраивая целостные художественные миры, находил новые на них ответы.

Симфония, по мысли Малера, — жанр, обращенный к огромной массе слушателей, а в идеале — ко всему человечеству. Как и многие другие композиторы — Шуберт, Брамс и Шостакович, Малер нередко использовал в качестве основы тематизма своих симфоний бытовые музыкальные жанры: песню, танец, марш. Они помогали вызывать у слушателей привычные образные ассоциации. Вместе с тем усложнение и вуалирование первичных признаков этих жанров, смена черт того или иного жанра или сознательное его искажение вплоть до гротеска позволяли Малеру решать замыслы любой сложности. В частности, вскрывать «изнанку» какого-либо образа, жизненного явления, а часто — и трагические стороны окружающей жизни в целом.

В ряде своих симфоний Малер обращается к слову, используя самые различные поэтические источники: народную поэзию из сборника «Волшебный рог мальчика» (во Второй, Третьей и Четвертой симфониях), стихи немецкого поэта начала XIX века Ф. Г. Клопштока (во Второй), фрагменты из сочинения немецкого философа второй половины XIX века Ф. Ницше (в Третьей), из трагедии «Фауст» И. В. Гёте (в Восьмой) и, наконец, стихи китайских поэтов VIII века (в «Песни о земле»).

Назначение поэтического текста, вводимого в симфонию, определил в одном из писем сам Малер: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю

¹⁴ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 35.

¹⁵ Там же, с. 467.

момента, когда должен привлечь „Слово“ в качестве носителя моей музыкальной идеи»¹⁶. Малер неоднократно говорил о поясняющем и комментирующем, но не главном значении слова в симфонии: «О себе знаю одно: пока я могу выразить мое переживание в словах, я наверняка не сделаю из него никакой музыки»¹⁷.

Круг идей, раскрываемых в симфониях Малера, чрезвычайно широк и значителен. Здесь и этическая идея духовного возрождения человека (Вторая симфония), и пантеистическая философская идея сближения человека с Природой (Первая), а затем и растворения в ней (Третья), и иллюзорная мечта о «райской жизни» (Четвертая), и гётевская идея «вечно женственного» как высшего романтического идеала (Восьмая), и тема умиротворенного прощания с жизнью («Песнь о земле» и Девятая).

Музыкальная идея каждой симфонии Малера воплощается через драматургию цикла, трактовку формы и особую природу тематизма. Когда слушаешь симфонии Малера, возникает ощущение некоего «внутреннего» сюжета, особой логики тематического развития, которую исследователь его творчества И. Барсова назвала «интонационной фабулой». Да и сам композитор говорил о своеобразии своего симфонического метода: «...Из самого характера музыки легко понять, что за отдельными темами при всем их разнообразии перед моим взором, так сказать, драматически разыгрывалось некое реальное событие»¹⁸. Малер ясно определяет условия, при которых слушатель сможет воспринять концепцию его симфоний: «...Даже самый опытный и способный слушатель должен сперва отыскать связь отдельных тем произведения друг с другом: лишь затем для него откроется значение целого»¹⁹.

Действительно, почти каждая тема в симфониях Малера приобретает как бы «музыкально-сюжетную» функцию. Ее рождение, становление, развитие, трансформация, проращивание новых тем из прежних, интонационное родство или антагонизм, тематические связи на расстоянии, между частями — все это и является для композитора главным средством воплощения основной идеи симфонии.

¹⁶ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 36.

¹⁷ Там же, с. 171.

¹⁸ Там же, с. 162.

¹⁹ Там же, с. 164.

Композиция и трактовка симфонического цикла у Малера весьма разнообразна. Так, количество частей в цикле может варьироваться (особенно в симфонии со словом) от двух (Восьмая) до шести (Третья и «Песнь о земле»). Но общее в трактовке Малером цикла заключается в частом перенесении драматургического центра в большинстве симфоний в финалы. Они завершают «интонационную фабулу» симфонии и заключают в себе итог развития ее основной идеи. Здесь обычно концентрируется важнейший тематизм симфонии, часто зарождающийся еще в первых частях цикла (Первая, Вторая, Третья). В тех случаях, когда центр тяжести распределяется между двумя частями цикла, как в Первой (между III и IV частями), или в Четвертой (также между III и IV), или во Второй (между I и IV), первые части служат местом завязки конфликта, а финал его обязательным разрешением.

Необычно ново отношение Малера и к композиции финала. Он редко использует привычную конструкцию сонатной формы, а часто привносит в нее признаки других форм: рондо и фуги (в Пятой), цикличности (в Восьмой). Иногда сонатная форма целиком заменяется строфической (Четвертая). Последняя, как следствие большого влияния песенных форм на симфоническую, часто проникает у Малера даже в сонатное *allegro* первых частей, не говоря уже о других (в этом Малер наследует традиции симфонизма Шуберта).

Все десять симфоний Малера можно рассматривать как грандиозный цикл, объединенный близостью поставленных проблем, общностью симфонического метода и стиля. Но этот цикл, как считают большинство исследователей, делится на три малых цикла.

Первый (Первая — Четвертая симфонии) объединяется не только близкой тематикой, но и единым отношением к программности, выбору поэтического источника (вокальные циклы — «Песни странствующего подмастерья» и «Волшебный рог мальчика»).

Второй (Пятая — Седьмая) объединен обращением композитора к непрограммной симфонии типа «музыкальной драмы», в которой острота психологического конфликта и логика его развития не требуют словесного пояснения.

Третий отличается более индивидуальным подходом композитора к теме каждой симфонии, трактовке программности и симфонического цикла (Восьмая, Девятая и

«Песнь о земле»). Но общим для Восьмой симфонии и «Песни о земле» стало то, что к концу жизненного и творческого пути Малера на первый план в его симфониях выступает не драматический конфликт, а обобщающе-философский взгляд на мир, охватывающий глубокие и вечные проблемы человеческого бытия, самую ее суть — жизнь и смерть.

Первая симфония была закончена Малером в 1888 году. Она представляет собой вполне зрелое по замыслу и совершенное по стилю сочинение, где проявились все характерные признаки симфонического метода композитора раннего периода.

Первая симфония не имеет отчетливо сформулированной и предпосланной ей программы (Малер снял первоначальное название «Титан» по роману Жан-Поля), но композитор так определил главную идею симфонии: воплотить образ «полного сил героического человека, его жизнь и страдания, борьбу, сопротивление судьбе»²⁰. Действительно, дух борьбы, преодоление внешних и внутренних препятствий, стоящих на пути человека к достижению идеала, определяют концепцию Первой и большинства последующих симфоний композитора.

Особенностью драматургии симфонии является четкое деление четырехчастного цикла на две половины. Первые две части раскрывают перед слушателем светлое и гармоничное мирозерцание Человека. Третья часть — траурный марш — трагический перелом в развитии основной концепции симфонии. Ее трагизм — во внезапно открывшихся перед романтическим героем «теневых» сторонах жизни — фальши и лжи²¹. Лишь в финале, вступление к которому воспринимается как катастрофа, обрушившаяся на человека, в результате мучительно долгой и напряженной борьбы приходит новое ощущение полной гармонии героя с природой.

Часть. Вступление к симфонии погружает слушате-

²⁰ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 45.

²¹ Малер назвал эту часть «Траурным маршем в манере Калло». Работы знаменитого французского художника и гравера первой половины XVII века поразили воображение композитора острой сатирой на современное ему общество и использованием метода гротеска. Непосредственным поводом к созданию этой части симфонии стала распространенная в Германии и Австрии детская лубочная картинка. Она изображает похороны зверями в лесу умершего охотника, во время которых они плачут притворными слезами.

ля в поэтический мир природы. Как бы «из ничего» возникает еле слышный на *ppp* звук *a* у флажолетов всех струнных инструментов. Он создает ощущение «звонящей тишины», сквозь которую прорываются отдельные квартетные «звонки» у флейты *piccolo*, гобоя и двух кларнетов:

6 **Langsam. Schleppend. (Wie Naturlaut)** (streng gebunden)

Далее слышны фанфары у кларнетов, напоминающие охотничьи рога, звучит точная имитация клика кукушки у *solo* кларнета. Но вступление с его «голосами природы» — это не пейзажно-живописная картина. Смысл его — показать становление человека в тесном общении с природой²². Лишь восходящий хроматический мотив у виолончелей (ц. 3, т. 4)²³ вносит некоторый элемент настороженности и беспокойства.

Значение вступления еще и в том, что здесь содержатся интонационные «зерна» важнейших тем-образов симфонии. Квартетная интонация играет в симфонии по существу роль «лейтмотива природы». Этот же квартетный ход является интонационной основой многих тем симфо-

²² Малеровское отношение к природе близко здесь к концепции Шестой («Пасторальной») симфонии Бетховена.

²³ Все ссылки здесь и далее даны по изданию партитуры Первой симфонии (М., 1960).

нии (главной темы I части, основной темы лендлера во II части, basso ostinato в траурном марше, главной темы финала).

В качестве главной темы I части Малер использовал песню «Солнце встало над землей» из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья». Народный колорит темы подчеркивается ее сопровождением — басовой квинтой валторн, имитирующей волынку, а позже октавными и кварто-квинтовыми *pizzicato* низких струнных инструментов, напоминающими звучание щипковых народных инструментов:

7
Um Anfang sehr gemächlich

The musical score shows the beginning of the first movement. It starts with a piano introduction marked *pp*. The bassoon (B.C.) and horn (Corni) play a five-note bass line. The main theme is introduced by the violins (V.c.) and violas (V.c.). The score includes dynamic markings like *pp* and *ppp*, and performance instructions like *Harpe* and *Fag.*.

Главная тема предстает в вариантно-строфической форме²⁴. Характерно для симфонизма Малера появление во втором изложении темы нового контрапунктического голоса (ц. 5, т. 8 — у флейт, а затем — у скрипок), который будет играть в дальнейшем роль темы.

Тема побочной партии (т. 5 после ц. 9) представляет собой вариант темы главной, но в доминантовой тональности — этим и определяется ее функция «побочной темы». Тема воспринимается словно первое пробуждение высво-

²⁴ Малер продолжил и развил традиции раннеромантического симфонизма и в первую очередь Шуберта, использовавшего в поздних симфониях не только типичные образцы песенного мелодического стиля, но и приемы композиции, идущие от песни.

бодившихся сил (основной элемент главной темы предстает здесь в новом качестве — в звучании шести валторн в унисон на *ff*). В сопровождении одного из «зовов» природы у деревянных духовых она способствует переходу из безмятежно-идиллического состояния вступления и начала экспозиции в гимнически-восторженное:

8 *Sehr gemächlich*

Этот наметившийся эмоциональный поворот как бы подготавливает «на расстоянии» итог развития основной идеи симфонии в финале.

Разработка посвящена не столько напряженному, динамическому развитию основных тем экспозиции, сколько продолжению их многовариантного «показа», прежде всего тем вступления. В первом разделе разработки рождается новый образ лирического размышления (характер мягкой элегичности придается новой теме тембром виолончелей, сопровождаемых наигрышем флейты и протянутыми квинтами валторн):

9 *Sehr gemächlich*

Начало второго раздела разработки (ц. 17) связано с резкой сменой тонального освещения (Des — As после D — A) и со сложным контрапунктическим объединением многих тем вступления и экспозиции («голос птицы» у гобоя, квартовая лейтинтонация у фагота, главная тема, контрапункт к побочной партии у флейт и кларнетов). В наиболее целостном виде предстает здесь новая тема из начального раздела разработки, в которой меняется лишь ракурс «освещения», но не смысловое содержание.

Последний, третий раздел разработки (ц. 23) выполняет две функции — заключительного этапа разработки и предыкта к репризе. Он вносит новый образный смысл во всю разработку — впервые появляются скорбные нисходящие полутоновые интонации у скрипок, а затем у скрипок и флейт (ц. 24). Но здесь рождается и интонационное ядро будущей главной темы финала (ц. 23, т. 6—9) — носителя героического начала. Таким образом, уже в разработке I части намечается острый конфликт двух образных сфер, на преодоление которого будет направлен в основном финал симфонии.

В репризе (т. 2, до ц. 29) максимальная звучность почти всего состава оркестра и *stretto* придают главной теме характер стремительного и энергичного шествия.

Кода I части (ц. 31), построенная почти целиком на «голосах природы» из вступления, основного мотива главной темы и квартовой лейтинтонации почти у всех групп оркестра на *ff*, придает заключению I части смысл гимна-апофеоза красоте и силе природы.

II часть — скерцо — закрепляет найденное композитором в I части гармоничное отношение «героя» к окружающему миру. Основная тема скерцо — в духе грубоватого радостного лендлера, исполняемая всей деревянной духовой группой оркестра, интонационно близка «лесным» фанфарам вступления к симфонии:

10 Kraftig bewegt

V-ni

f Fl. Ob. Cl. Fg.

V.c., C-b. p



В своем развитии, тонко варьируясь, она предстает все в новом освещении, неизменно сохраняя при этом характер буйной жизнерадостности. Существенную роль играет в развитии многократно меняющееся тембровое освещение. В репризе первой части скерцо усиление звучности и уплотнение фактуры изложения придают танцу характер грандиозной массовой сцены²⁵.

Тема трио, сохраняя трехдольность, приобретает черты грациозного танца. Здесь сплавлены песенность и танцевальность, что также типично для лендлера венских предместий:

II

Recht gemächlich

V-ni

pp

pp V-le

p

V-c. pizz.

Ob.

²⁵ Форма скерцо-лендлера — сложная трехчастная с серединой типа трио — характерна для менуэтов и скерцо большинства симфонистов XVIII—XIX веков.

В III части — Траурном марше — впервые после «Фантастической симфонии» Берлиоза и «Фауст-симфонии» Листа обличение негативных сторон жизни раскрыто через гротеск. Для Малера он обычно связан с гипертрофией какой-то одной, чаще — основной черты образа, искажающей его первоначальный облик, обнажающей его «изнанку»²⁶. В этой части симфонии композитор прибегнул не только к переосмыслению признаков жанра траурного марша, но и окружил его целым комплексом полярных образов, создающих впечатление полной несовместимости с траурным шествием.

В основной теме части²⁷ Малер сохраняет многие жанровые признаки траурного марша: четырехдольный размер с четко акцентированной сильной долей, медленный темп, минорный лад, настойчиво и размеренно повторяемая литаврами квартовая последовательность *d — a*, создающая привычный для марша фон. Но при помощи некоторых фактурных и оркестрово-тембровых приемов (*solo* контрабаса с сурдиной в необычном для него высоком регистре, каноническое проведение темы старинной шуточной студенческой песни «Брат Мартин, ты еще спишь?» в не свойственном ей минорном ладу) Малер совершенно отходит от первоприроды жанра траурного марша. Создается впечатление злой насмешки над самым сокровенным и святым в чувствах человека:

12

Feierlich und gemessen

C-b. solo mit Dämpfer

pp

p

Timp.

²⁶ Трагический гротеск становится для Малера ведущим принципом в большинстве его будущих симфоний, в первую очередь — в скерцо.

²⁷ Форма Траурного марша, так же как и в скерцо, достаточно традиционна для этого жанра — сложная трехчастная.

Ощущение трагической несовместимости создается в этой части неожиданным вторжением как бы «извне» сначала дерзко звучащего наигрыша гобоя (ц. 3), а затем танцевальной, вульгарной псевдоцыганской темы, в которой воплотился дух музыки, широко бытовавшей в кабаках и на улицах Вены того времени:

13 *Ziemlich langsam*

2.Ob. *pp* *p_{sub.}*

Archi *pizz.*

Впечатление издевки еще более усиливается в эпизоде (ц. 6), где кларнетам с фаготами поручен второй мажорный мотив этой темы. Сопровождение его ударами тарелок и большого барабана в сочетании с приемом *col legno* у струнных (удар древком смычка) придает танцу откровенно циничный характер, абсолютно неуместный в обстановке траурного шествия.

Средний раздел создает разительный контраст к первому, рождая ощущение полной несовместимости двух сфер, подчеркивает одиночество героя в этом мире зла. Авторская ремарка «очень просто, как народная мелодия» точно передает характер безыскусной, льющейся как песня темы среднего раздела (ц. 10):

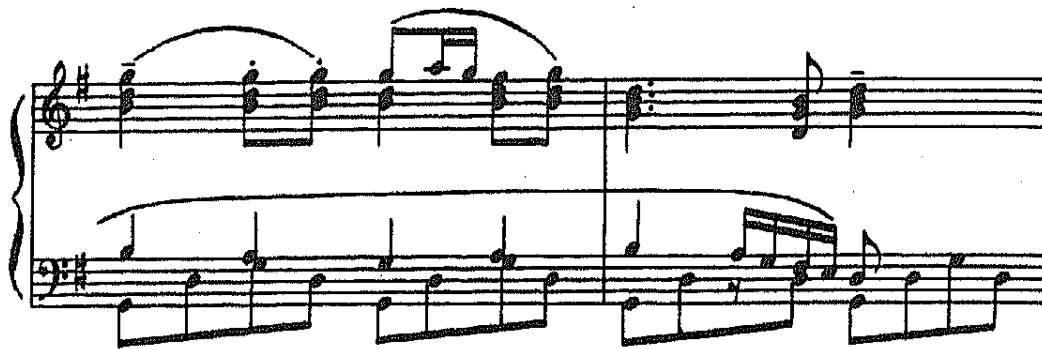
14 *Sehr einfach und schlicht wie eine Volkweise*

V-ni *pp*

Harpe *pp*

V-c. *pizz.*

Fg., V-c.



Малер в своем песенном и симфоническом творчестве впервые прибегнул к такому резкому смысловому, жанровому и стилистическому контрасту между мертвенно-жутким, почти фантасмагоричным маршем и откровеннейшим, лирическим излиянием поэта-романтика в мелодии своеобразной «песни без слов», мягко инструментованной скрипками с сурдинами в сопровождении арф и *pizzicato* виолончелей. Тема ее взята Малером из коды последней части цикла «Песни странствующего подмастерья».

По своим масштабам средний раздел играет роль лишь эпизода, но чрезвычайно важного для будущего финала симфонии: он воспринимается как свет надежды, мелькнувший во время кошмарного сна, или воспоминание о светлом и безмятежном прошлом.

В начале репризы (ц. 13) Малер еще яснее подчеркивает механически-бездушный характер марша. Его тема, сохранив первоначальный мелодический рисунок, поручена совершенно другим инструментам (две флейты, два кларнета и два фагота, к которым имитационно присоединяются английский рожок, бас-кларнет и валторны). Второй же мотив марша (с авторской ремаркой «дерзко») звучит еще более вызывающе у малого кларнета *in Es*, а затем у флейты.

В коде траурного марша Малер использует, с одной стороны, чисто сценический эффект «удаления» шестивия («уход» звучности до *rrrr*, распад основной темы марша на отдельные интонации и т. д.). В то же время в последних тактах коды происходит утверждение ведущей для всего цикла квартовой интонации: *a — d*.

IV часть — финал — итог всего сложного музыкального действия, развернувшегося в предыдущих частях²⁸.

²⁸ Форма финала — сонатное *allegro* со вступлением.

Вступление к финалу обрушивается гигантским обвалом звучности, повергающей слушателя в пучину отчаяния и боли. Малер вплотную приближается здесь к мироощущению художника-экспрессиониста, воспринимающего мир часто сквозь призму безысходности, ужаса. Сам композитор так высказывался о финале: «Эта последняя часть — просто крик раненного в самую глубину сердца...»²⁹

Во вступлении композитор использует новый для этой симфонии комплекс выразительных средств и приемов. Весьма яркий и рельефный в других частях тематизм заменен здесь кратчайшими мотивами, один из которых может быть условно назван «мотивом разрушения» (его хроматический ход $f - e - es - des$ напоминает отчасти тревожный мотив виолончелей из вступления к I части).

Другой же, условно называемый «мотивом утверждения» у труб и тромбонов, является ядром будущей главной темы финала:

15 *Sturmich bewegt*

The musical score shows measures 15 through 18. The top staff is for Cor. mit s. (Cornets with saxophones), the middle staff for Tr-be (Trumpets and Trombones), and the bottom staff for Timp. (Timpani). The tempo is marked 'Sturmich bewegt'. The woodwinds play a chromatic motif, and the percussion plays a rhythmic pattern. The V-ni (Violins) are also indicated at the top right.

²⁹ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 170.

В двух мотивах вступления заключен в концентрированной форме основной идейный конфликт симфонии — противопоставление стихийно-разрушительного и действительно-созидательного начал³⁰.

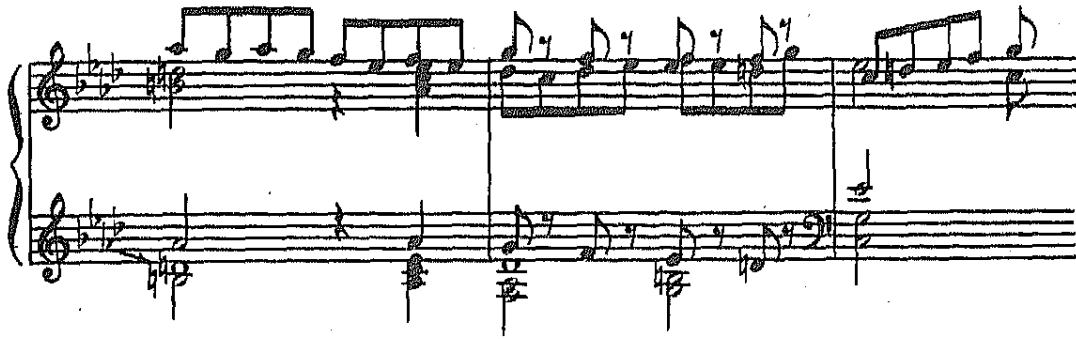
Главная тема, родившаяся в разработке I части, по активной устремленности движения и масштабности не имеет себе равных в симфонии. Ее волевой напор подчеркивается двухдольным метром, жестко скандированным маршевым ритмом, начальным квартовым затактовым ходом:

16

Energisch

V-ni

³⁰ Прием сопоставления остро контрастных мотивов напоминает вступление к финалу Девятой симфонии Бетховена, где реминисценции основных тем предыдущих частей прерываются гневным инструментальным речитативом, а главная тема финала «с трудом» формируется из отдельных интонаций.

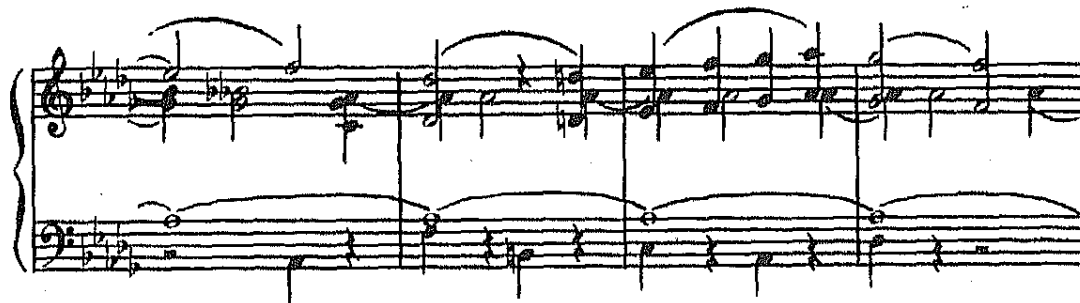
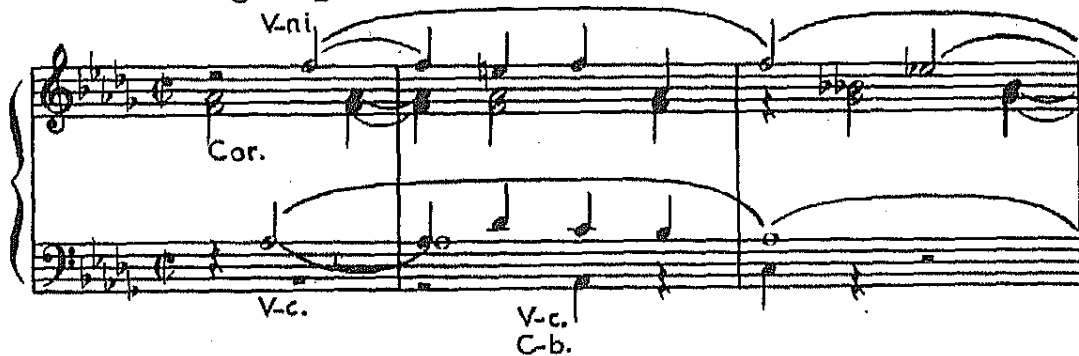


Это единственная во всей симфонии тема, для которой Малер использует мощь почти полного состава оркестра (семь валторн, гобои, кларнеты и частично струнная группа, к которым позже присоединяются трубы и тромбоны — ц. 7). Огромные масштабы главной партии связаны с ее напряженным развитием уже в экспозиции финала.

Побочная тема (ц. 16) по типу мелодии и ее сопровождения представляет собой инструментальную арию, контрастную активной и энергичной главной. Ее мелодическая широта и законченность (четкий каданс в *Des-dur*) придает всей побочной партии характер самостоятельного эпизода внутри экспозиции финала:

17

Sehr gesaugvoll



Вместо заключительной партии Малер вводит эпизод (ц. 21, *Langsam*), подготавливающий разработку. В нем происходит как бы второе «рождение» главной темы финала.

Разработка (ц. 22) являет собой один из самых значительных этапов решения конфликта всей симфонии. Позитивная, действенная сила, заложенная в главной теме финала, вступает в последнее противоборство с силами, тормозящими ее утверждение. Эти противодействующие моменты выступают с самого начала разработки в контрапунктическом соединении полутоновых «молящих» интонаций у скрипок с флейтами и нисходящих хроматических ходов у гобоев, кларнетов и валторн, напоминающих мотив «разрушения» из вступления к финалу. Интонации побочной партии (у валторн — т. 8 до ц. 23) не вносят никакого просветления, так как фоном продолжают оставаться стремительно-взбудораженные пассажи струнных, основанные на полутоновых «стонущих» интонациях.

Новый раздел разработки (ц. 25) связан с рождением темы, которая займет важное место в дальнейшем развитии финала. По своим жанровым признакам марша и интонационному строению (нисходящие секунда и кварта) она производна от главной темы финала и «темы природы» (квартового мотива) из I части.

В следующем разделе разработки (ц. 28) эта тема постепенно утверждается в звучании всей деревянной духовой группы и валторн.

Ощущение вторжения вызывает появление «мотива разрушения» в момент кульминационного развития активно-действенного начала (ц. 31). Эффект неожиданности оправдан драматургическим замыслом всей симфонии — «мотив разрушения» выглядит здесь как последнее препятствие, которое необходимо устранить на пути утверждения героического образа³¹.

Монументальное звучание первой темы вступления к симфонии у семи валторн в последнем разделе разработки (ц. 35) можно считать преддверием заключительного апофеоза.

В последнем разделе разработки Малер повторяет музыку вступления к I части симфонии. Этот эпизод весь-

³¹ Этот прием оказывается близким Бетховену, у которого в конце разработки финала Пятой симфонии появляется в последний раз тема «судьбы», но там она играет роль лишь реминисценции.

ма знаменателен. Возвращая сознание слушателя к прошлому, светлому и безмятежному, он как бы «проверяет» верность пути к героическому решению коллизии — пути, который определяет становление всей разработки (напомним, что ее маршевые эпизоды являются производными от фанфарных тем вступления к I части). После такой реминисценции главная партия в репризе формируется постепенно, как бы с трудом обретая свой героический характер.

Она проходит еще один этап своего становления (в виде фугато), пока не сменяется героической фанфарной темой в грандиозном апофеозе конца репризы и коды финала (с ц. 52). Малер достигает здесь исключительного единства тематического развития, охватывающего весь симфонический цикл. Здесь синтез главной темы финала и преобразенной «темы природы» из вступления к симфонии (в звучании четырех труб и семи валторн) воспринимается как пантеистический гимн Природе и Человеку.

Уже Первая симфония обнаруживает такую важнейшую черту симфонизма Малера, как внутренняя сюжетность (или «фабульность», по выражению И. Барсовой), не предполагающую пояснения литературной программой. Рождение темы из отдельной интонации, различные приемы развития тем, привычность или неожиданность поворотов в их развитии открывают все новые разнообразные интонационные, ритмические, тембровые связи между темами. Благодаря этим связям тематический контраст часто перерастает в родство — вот что для Малера становится главным средством раскрытия замысла отдельной части симфонии, а в конечном счете — и всего произведения.

Вторая симфония (1887—1894) предполагалась Малером как непосредственное продолжение Первой. В одном из писем он писал о I части Второй симфонии: «Я назвал первую часть „Тризна“, и, если Вы хотите знать, в ней я хороню именно героя моей D-dur'ной симфонии, жизнь которого я созерцаю теперь с высоты и как бы отраженной в чистом зеркале. В то же время эта часть — великий вопрос: Почему ты жил? почему ты страдал? неужели все это — только огромная страшная шутка?»³² Близкая Первой симфонии тема — поиск человеком своего идеала, его жизнь и страдания — решена в ином аспекте.

³² Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 173.

Конечная цель Малера — утверждение новой идеи: «Умру, чтобы жить». Она трактована не столько в духе евангельской легенды о воскресении, сколько в плане духовного возрождения человека, прошедшего жестокие жизненные испытания.

Начиная с этой симфонии Малер вводит поэтическое слово, помогающее ему раскрыть основную идею сочинения.

Цикл симфонии построен таким образом, что после остроконфликтной I части идут две скерцозные, которые задуманы композитором как интерлюдии. Малер писал в этом же письме: «2-я часть — в о с п о м и н а н и е! Солнечный миг, чистый и безмятежный, из жизни моего героя... Если Вы потом пробуждаетесь от этого грустного сна и должны вернуться в суматоху жизни, то с Вами легко может случиться, что эта вечно подвижная, всегда беспокойная, всегда непонятная суэта станет с т р а ш н а для Вас, словно кружение танцующих фигур в ярко освещенном бальном зале, куда Вы заглядываете из ночной тьмы с т а к о г о р а с с т о я н и я, ч т о м у з ы к а больше не слышна. Тогда жизнь становится для Вас бессмыслицей, страшным сном... Это — 3-я часть!»³³ Трагическое предстает в этой части в новом аспекте. В качестве основной ее темы используется песня (без текста) из «Волшебного рога мальчика» — «Проповедь Антония Падуанского рыбам». В виде своеобразной притчи здесь рассказывается о попытке святого отшельника убедить рыб не пожирать друг друга. Проповедь оказывается совершенно бессмысленной, и это ассоциируется у Малера с такой же бесполезной деятельностью художника — проповедника в современном мире.

В симфонии образ бесплодной проповеди воплощен в безостановочном механическом движении на протяжении почти всей III части.

IV и V части симфонии можно считать «малым» циклом внутри сочинения. IV часть представляет собой вариант песни Малера «Изначальный свет» из «Волшебного рога мальчика», где мысль о бессмертии лишь появляется, а в финале (на слова немецкого поэта Ф. Г. Клопштока и самого Малера) полностью раскрывается («Я, умирая, к новой жизни возрождаюсь»).

Третья симфония (1895—1896) является свое-

³³ Цит. по кн.: Густав Малер. Воспоминания, с. 173—174.

образным продолжением Второй, ибо, как и она, ставит кардинальную проблему бытия, отвечая по-своему на вопрос: «Почему ты жил, почему ты страдал».

Используя названия частей из «Веселой науки» и фрагмент из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, Малер взял не систему его философских взглядов, а лишь идею «душевного выздоровления» человека через максимальное сближение с Природой. В этой симфонии Малер оказался близок позиции голландского философа-материалиста XVII века Б. Спинозы, который максимально сблизил понятия Бога и Природы: Природа и есть Бог, но прийти к этому человек может через любовь не только к отдельной личности, но ко всему человечеству и миру в целом. Любовь становится синонимом «творящего духа».

Необычный шестичастный цикл симфонии построен таким образом, что в гигантской I части сосредоточены все основные драматургические узлы и тематические зерна симфонии. В цикле объединены идиллически-жанровые менуэт (II часть) и скерцо (III часть), философски-возвышенная IV часть на слова Ницше: «О человек, тайны мироздания открываются поздней ночью» и наивно-радостная V часть на слова «Три ангела пели сладостную песню» из «Волшебного рога мальчика» (исполняемая женским хором и хором мальчиков с колоколами). Чисто инструментальный финал обобщает генеральную идею симфонии и объединяет ее важнейший тематизм.

Четвертая симфония (1900) завершает первый малеровский симфонический цикл. Как и во Второй, в ней ставится философская проблема противоборства Жизни и Смерти, но решается она здесь в иной, аллегорически условной форме — как столкновение Гармонии и Дисгармонии³⁴. Экспозиция I части рисует мир Гармонии через стилизацию музыки венского классицизма. Этим определен характер I части. В разработке Гармония внезапно оборачивается Дисгармонией: в ровное танцевальное движение неожиданно врываются острые динамические, регистровые и тембровые контрасты, искажающие образную и жанровую природу основных тем. Среди них выделяется одна, устойчивая и светлая, как отдаленное предчувствие «разрешающей идеи».

Мир Дисгармонии торжествует во II части, содержа-

³⁴ Определение дано И. Барсовой в ее книге «Симфонии Малера» (М., 1975), с. 138.

ние которой сам Малер определил в одном из первоначальных набросков как «Смерть наигрывает». Признаки лендлера, лежащего в основе части, с самого начала подвергаются сильному искажению благодаря острым динамическим и регистровым контрастам, альтерированным «изломам» в мелодике, несколько призрачному звучанию скрипки solo, настроенной тоном выше. Благодаря этому весь танец приобретает фантазмагорический характер. III часть — Adagio — центральная в цикле — выводит героя из мира зла в мир раздумья о самом сокровенном в человеческой жизни. Широкое мелодическое развитие, тяготеющее к «бесконечности», длит мысль, раскрывая все новые и новые ее грани. Тем более неожиданна музыка коды, где является ясная, сияющая тема, в которой слышны интонации эпизодической темы I части. Здесь она служит предвестием финала.

Неожиданно и решение финала, основанного на песне «Мы вкушаем небесные радости» (из «Волшебного рога мальчика»). Текст песни — это евангельская притча, где глазами ребенка увидены картины райской жизни, где ангелы и святые прислуживают беднякам. Такая трактовка евангельского сюжета придает финалу, а через него — и всей симфонии, оттенок «инфантильности», предполагающей особые, присущие детям доверчивость, простодушие и незащищенность. В музыке этому идеально соответствует звучание высокого сопрано, партия которого составляет важную самостоятельную линию партитуры.

В последующих трех симфониях (Пятой, Шестой и Седьмой) композитор отказывается от слова — «носителя музыкальной идеи». Но в этих симфониях ощущается скрытая программа, которая потребовала от Малера также тесных интонационных связей между частями. В основе каждой симфонии лежит конфликтная идея, всегда получающая свое развитие, итог которого весьма различен.

Концепция Пятой симфонии (1901—1902) раскрывается в сложном драматургическом взаимодействии ее пяти частей. Трагическая I часть (в основе ее — траурный марш) и драматическая остроконфликтная II часть внутренне связаны между собой как главы единого повествования. В III части, скерцо, за внешней жанровой характеристикой тем скрыто бесконечное многообразие — от неукротимой энергии до мягкой вальсовости

и тревожной затаенности. Сфере активной «скерцозной игры» противостоит поэтичное звучание валторны, сменяемое краткими репликами флейты, гобоя, фагота, трубы как ностальгическое воспоминание о прошлом. В конечном же счете, по словам Малера, «в этой части мнимый беспорядок должен разрешиться в высший порядок и гармонию, как в готическом соборе»³⁵.

IV часть — *Adagietto* — одно из сокровеннейших лирических самовысказываний Малера, решенное им в глубоко камерном плане — струнной группой оркестра и арфой.

После *Adagietto* финал симфонии воспринимается как мощный призыв к действию, свободному полету неукротенных сил.

Концепция пятичастной Седьмой симфонии (1904—1905) очень близка Пятой — от трагического вступления (аналогичного I части Пятой симфонии) через остроконфликтную I часть (близкую II части Пятой симфонии) — к жизнеутверждению в финале. Но главное в симфонии — ощущение глубочайшего разлада с окружающим миром, новое обращение Малера к методу гротеска во II и IV частях (две *Nachtmusik* — «ночные песни»).

В Шестой («Трагической») симфонии (1903—1904) основная драматургическая линия разворачивается противоположным образом: от драматической I части (с ее просветленной кодой) к трагическому финалу. Попытка вернуть душевное равновесие, обрести веру в возможность осуществления светлого идеала впервые у Малера оканчивается в этой симфонии крахом.

Возможно, что внутреннее сопротивление такому итогу и заставило Малера обратиться к философской теме в Восьмой симфонии (1906). Она завершила не только этот период творчества, но стала итогом долгих идейных исканий композитора.

Участие «поясняющего» слова вновь оказалось в этом сочинении крайне необходимым. Словесным источником I части стал средневековый католический гимн «*Veni, creator spiritus*» («Приди, дух творящий»), в котором Малер увидел пророческое предсказание абсолютной мировой гармонии, и бессмертная трагедия Гёте «Фауст». Малера

³⁵ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 497.

не привлекла полная драматизма, столкновений человеческих характеров первая часть «Фауста» — его заинтересовал заключительный раздел второй части, где он увидел путь достижения гармонии двух начал, того, что Гёте называет «вечно женственным», подразумевая именно покоящееся, цель, противоположную вечной тяге, стремлению, движению к этой цели, то есть «вечно мужскому» (так прокомментировал сам композитор содержание последних строк «Фауста» в письме к Альме Малер в июне 1909 года). Это первое симфоническое сочинение Малера, где исчезло само понятие конфликта. Все подчинено одному — созерцанию постепенно достигаемого идеала красоты и гармонии.

Ощущение грандиозности замысла двухчастной Восьмой симфонии создается благодаря монументальным масштабам II части и огромному исполнительскому составу³⁶. По мысли композитора, исполнение этой симфонии должно было принять вселенский характер (подобно замыслу «Мистерии» Скрябина): «Представьте себе,— пишет он дирижеру В. Менгельбергу,— что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»³⁷. Премьера симфонии, состоявшаяся в Мюнхене лишь в сентябре 1910 года (незадолго до смерти композитора), превратилась в невиданный и по существу неожиданный для него первый триумф.

«Песнь о земле» создавалась в течение 1907—1908 годов. Это необычное по тематике и драматургии сочинение, в котором Малер использовал стихи китайских поэтов династии Тан (VIII век) в свободном переводе немецкого поэта Ганса Бетге из сборника «Китайская флейта». Древний поэтический источник привлек Малера не столько из-за пробудившегося на рубеже XIX—XX веков интереса к внеевропейским культурам (Дебюсси, Равель, Шмитт, Шимановский, Бузони, позже — Мессиа́н) — Малеру оказался близок образный строй стихов Ли Бо, Ван Вэя и Мэн Хао-Жаня, воссоздающий, как говорит И. Барсова, «...гармонию осеннего и зимнего пейзажа и —

³⁶ Увеличенный состав симфонического оркестра — струнные, удвоенные деревянными, 4 трубы, 4 тромбона, 8 валторн, орган, фисгармония, колокола, фортепиано, челеста, мандолина, дополнительная группа медных, 2 смешанных хора, хор мальчиков, 8 солистов.

³⁷ Цит. по кн.: Густав Малер. Письма. Воспоминания, с. 240.

человеческой старости, заката солнца и — ухода человека»³⁸.

«Песнь о земле» сочетает в себе признаки симфонии и песенного цикла³⁹. В ней шесть частей, которые объединены не только общим содержанием, но и общим типом тематизма, преимущественно песенного, принципом расположения частей в цикле.

Стиль «Песни о земле» отличается от Восьмой и Девятой симфоний отсутствием острых образных и тематических контрастов в большинстве частей цикла. Философский взгляд на проблему жизни, смерти и бессмертия окончательно вытеснил в сознании Малера непримиримый конфликт человека с окружающим миром.

I часть — «Застольная песня о горестях земли» — сразу же погружает слушателя в атмосферу экспрессионистской обнаженности в раскрытии образов горя и страдания. II часть — «Одинокий осенью» — аналогична медленной части симфонического цикла, но с особым эмоциональным настроением — в ней сконцентрировано состояние полного одиночества, ассоциирующегося с осенней природой⁴⁰. III и IV части — «О юности» и «О красоте» — воспевают молодость и красоту весенней природы как антитезу предыдущей части. Условно-восточный оттенок придают этим частям пентатонический лад, тембр флейты, дублирующей партию тенора в III части, трели флейты и призрачная звучность валторны в IV. По жанру и драматургическому значению в цикле эти части можно назвать скерцо.

V и VI части — «Пьяница весной» и «Прощание» — имеют большое значение для понимания идеи сочинения и дают ясное представление об эволюции мировоззренческих позиций Малера. В V части композитор утверждает, что состояние опьянения дает возможность человеку уйти от жизненных конфликтов. Эта часть готовит финал, по своим масштабам почти равный остальным пяти частям симфонии. Малер впервые обращается к теме прощания с другом и ухода от людей, имея в виду идею прощания с жизнью. Трагическое в этой части, естественно,

³⁸ Барсова И. Симфония Густава Малера, с. 297.

³⁹ Она исполняется симфоническим оркестром и двумя солистами — тенором и альтым (или баритоном).

⁴⁰ Связующиеся нити тянутся к песням Шуберта из цикла «Зимний путь».

соседствует с мыслью о вечности. Возможность примирения двух начал — смерти и вечности жизни — подчеркнул сам композитор в заключительных словах финала: «Повсюду, повсюду и вечно светло синеют дали. Вечно...»

Последнее законченное произведение Малера — *Девятая симфония* (1908—1909) — не связано с программой, несмотря на то, что во многом близко «Песни о земле». Уже в I части ощутимо «...выражение неслыханной любви к этой земле, страстное желание в мире жить на ней... пока не придет смерть» (А. Берг). Во II части сквозь галерею танцевальных образов проглядывает знакомый по ранним симфониям гротеск. В III части (рондо-бурлеске) он становится основой симфонического метода и помогает Малеру передать неумолимый натиск злых сил, которым ничто не может противостоять. Финал во многом сходен с последней частью «Песни о земле», поскольку и здесь ощутима неизбежность смерти, не мешающая в последний раз почувствовать непреходящую красоту и вечность природы и жизни.

Малеру уже не удалось услышать этих сочинений. Их премьеры состоялись в 1911 и 1912 годах после его смерти.

Новый круг идей симфоний Малера, связанный с психологическим раскрытием духовного мира современного человека и решением «вечных» тем, а также средства их воплощения — трактовка цикла, формы, тематизма, приемы его развития, принципы оркестрового письма — оказали колоссальное влияние на творчество ряда симфонистов последующих поколений, например Онеггера, но более всего — Шостаковича.

Стремление отдельного человека и всего человечества к будущему, к некоему идеалу воплощено у них, как и у Малера, через обличение сил зла. Гротеск становится действенным методом искусства XX века. Малер — один из тех художников, которые придали ему столь важное концепционное значение. Симфоническое творчество этого великого мастера глубоко вошло в сознание всех поколений музыкантов нашего века. Оно и по сей день привлекает к себе и серьезных исследователей, и ищущих своих путей в искусстве композиторов, и слушательскую аудиторию.

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ

1874—1951

Арнольд Шёнберг — представитель нового направления в европейском искусстве XX века — экспрессионизма — стал основателем целой композиторской школы — «Новой венской», в которую вошли два его лучших ученика и последователя — Альбан Берг и Антон Веберн. На первых порах их связывало почти полное единство взглядов на настоящее и будущее европейского искусства, работа в одних и тех же жанрах (в основном камерно-инструментальных, камерно-вокальных и отчасти музыкально-театральных). Вместе с тем каждый из трех композиторов обладал яркой творческой индивидуальностью и сыграл свою самостоятельную роль не только в австрийской, но и всей западноевропейской музыке XX века.

Наследуя на раннем этапе становления традиции позднего романтизма, «Новая венская школа» вскоре перешла на позиции экспрессионизма. Степень его воздействия и индивидуальность претворения в творчестве трех композиторов оказались очень различными. Если в творчестве Шёнберга и Берга экспрессионизм проявился очень заметно и своеобразно у каждого, то на Веберна он оказал значительно меньшее влияние.

Возникновение этого направления на рубеже двух столетий именно в Австрии было оправданным⁴¹. Тяжелейший экономический и политический кризис, потрясший австро-венгерскую «лоскутную» империю, вызвал ощущение катастрофы у различных слоев австрийского общества, в первую очередь у аристократии и буржуазии. Переоценка духовных ценностей была связана не только с неприятием настоящего, но и неверием в будущее даже у прогрессивных деятелей австрийского искусства. Потеря веры в гуманистические традиции прошлого и высокие идеалы будущего вызвала у ряда писателей и художников обостренное чувство отчуждения от окружающей среды и страх ожидания трагического исхода. В то же время в трагедиях австрийского драматурга А. Ведекинда «Ящик Пандоры» и «Дух земли», как и в рассказах Ф. Кафки («В исправительной колонии»), мы находим и уничтожающую критику современного буржуазного об-

⁴¹ Об этом направлении см. подробнее на с. 9—11.

щества. Сделано это, правда, путем показа в основном негативных сторон жизни, порой низменных инстинктов и страстей человека.

В произведениях экспрессионистов исчезла сильная человеческая личность с развитым интеллектом. Чаще всего «герои» экспрессионистов духовно подавлены и социально угнетены. По существу, это «антигерои», которые отчуждены не только от окружающей среды, но и природы, являвшейся во все эпохи источником сил и вдохновения для человечества.

Наиболее законченное воплощение в музыке начала XX века экспрессионизм получил в творчестве Шёнберга атонального периода («Ожидание», «Счастливая рука», «Лунный Пьеро»).

Можно говорить о новом этапе развития экспрессионизма в немецком и австрийском искусстве 20—30-х годов XX века. Он связан с огромными политическими и социальными потрясениями — поражением Германии и Австрии в первой мировой войне, экономической разрухой и инфляцией в этих странах, предательской ролью буржуазии в судьбе немецкой республики.

Экспрессионизм в творчестве австрийских композиторов и писателей получает новую окраску в послевоенный период. Ощущение неразрешимости социальных конфликтов вызвало у многих экспрессионистов чувство острого протеста (так, в музыкальной драме «Воццек» Берга проявляется стремление к воплощению беспощадной правды жизни, к показу ее самых отрицательных и неприглядных сторон). По-прежнему никто из экспрессионистов не видел путей социального преобразования общества, но их гневный протест мыслился как своего рода предостережение для будущих поколений, на долю которых вскоре выпали все ужасы нацистского режима.

В период 40-х годов — эпоху еще более острых социальных и политических потрясений (гибель десятков миллионов людей во время второй мировой войны) — экспрессионизм проникает и в творчество композиторов других национальных школ — в симфонии и оратории А. Онеггера, кантату «Огненный замок» Д. Мийо, симфонии Д. Шостаковича и др. Но экспрессионизм не становится для этих композиторов основой их мировоззрения и эстетики.

Экспрессионизм уже на начальной стадии формирования вызвал необходимость почти полного обновления не

только круга тем и сюжетов, но форм и средств выражения. Традиционные музыкальные жанры также не могли уже «вместить» новые идеи и темы, «разрывающие» их обычные рамки. Привычные, даже самые сложные мелодические, ладовые и гармонические средства не могли больше служить для воплощения стихийного потока гипертрофированных чувств, почти не контролируемых разумом. Поэтому и оказались «устаревшими» традиционные представления о мелодии, гармонии, ладе и тональности. И Шёнберг был первым, кто перешел от тональной музыки на позиции атонализма, полнее всего соответствовавшего эстетике экспрессионизма.

В начале 20-х годов Шёнберг, понимая опасность «свободы», предоставляемой атональной музыкой, и возможности распада основных параметров музыкального искусства — тематизма, тональности, лада и формы, — пришел к выводу о необходимости новой системы организации музыкального материала. Такой системой стала додекафония⁴². Интересно, что Шёнберг, провозгласив додекафонию как самый совершенный и перспективный метод композиции, сам не был ортодоксом и догматиком в его применении, особенно в последний период творчества.

Немецкий композитор Ханс Эйслер — ученик Шёнберга, частично принявший додекафонный метод, дал ему достаточно критическую оценку: «Фантазия и сила изобретательности уже не свободны (в додекафонии. — Б. И.), а связаны»⁴³, «классическая форма и 12-тоновая система несовместимы», «опасностью... является также недостаток контрастов» и поэтому «сонатная форма является наиболее трудной для освоения»⁴⁴. Эйслер справедливо отмечает существенное изменение образного диапазона в сочинениях Шёнберга экспрессионистского периода в сравнении с классической и романтической музыкой. «Просветление, возвышенное чувство, красота, юмор, борьба и победа — отсутствуют. Печаль становится обреченностью, депрессией, лирика кажется разбитой стеклянной игрушкой, юмор становится гротеском... Основное настроение — крайняя боль»⁴⁵.

⁴² О додекафонии см. подробнее на с. 17 — 18.

⁴³ Эйслер Г. Арнольд Шёнберг. — В кн.: Избр. статьи музыковедов ГДР. Л., 1960, с. 187.

⁴⁴ Там же, с. 190.

⁴⁵ Там же, с. 189—190.

К этой оценке необходимо добавить следующее: в ряде сочинений Шёнбергу удалось проникнуть в такие тайники человеческой души, которые раньше не представляли интереса для композиторов предшествующих эпох и не стали для них объектом искусства. В частности, это касается таких сочинений Шёнберга, как «Ожидание», «Лунный Пьеро», «Уцелевший из Варшавы», где удивительно глубоко и многогранно передан мир не только реальных, но и инстинктивно-подсознательных ощущений человека.

Таким образом, позиция Шёнберга-реформатора оказалась весьма своеобразной. С одной стороны, он «открыл» додекафонный метод, которым в разной степени воспользовались многие композиторы середины и второй половины XX века. С другой — творчество Шёнберга и особенно его апологетов ориентировало искусство скорее всего не на массового слушателя, а на своего рода музыкальную «элигу», способную проникнуть в сложную для непосвященного галерею образов и систему средств.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Годы учения и творческого становления (1874—1908). Арнольд Шёнберг родился 13 сентября 1874 года в Вене в еврейской семье. Его родители не смогли дать сыну систематического музыкального образования. Учебное заведение ему заменили любительские камерные ансамбли, где он играл на скрипке и виолончели.

Первые композиторские опыты Шёнберга относятся примерно к десятилетнему возрасту (фортепианные миниатюры, скрипичные дуэты, романсы и хоры) и значительного интереса не представляют. Только в восемнадцать лет Шёнберг познакомил с некоторыми своими сочинениями студента Венской консерватории А. Цемлинского, который увидел у Шёнберга задатки настоящего композитора и предложил ему заняться теорией музыки, в частности контрапунктом. Но признание композиторского таланта Шёнберга наступило не скоро. Пока же ему приходилось работать служащим в банке (90-е годы) и единственной «отдушиной» для него стало временное приглашение на должность дирижера рабочего хора в г. Штокерау. Попытки, пусть и не всегда удачные, исполнить с ним хоровые сочинения Брамса принесли Шёнбергу большое удовлетворение.

В начале 90-х годов основным материальным источником для композитора была инструментовка чужих сочинений, среди которых преобладали популярные песни и оперетты. «Спас» его от этой неблагоприятной работы Рихард Штраус, заинтересовавшийся первыми сочинениями Шёнберга и выхлопотавший для него стипендию Листа и преподавательскую работу в частной консерватории Берлина (1901—1903). Не меньшее значение имела для Шёнберга после его возвращения из Берлина в 1903 году встреча с Малером. Шёнберг не только по достоинству оценил вклад Малера-композитора в австрийскую и западноевропейскую музыку начала XX века, но и считал его творцом, открывающим пути в будущее.

Особое значение имело основание в Вене в 1904 году Цемлинским и Шёнбергом «Общества сочиняющих музыкантов», поставившего своей целью исполнение и пропаганду новых произведений современных композиторов Австрии и Германии, в первую очередь Малера, Рихарда Штрауса и самого Шёнберга. К сожалению, общество из-за материальных трудностей просуществовало только год.

Во время пребывания Шёнберга в Берлине плодотворным для него оказалось знакомство с группой ведущих писателей и поэтов, давшее ему возможность использовать в дальнейшем их сочинения в своих вокальных произведениях (Р. Демеля и О. Хартлебена).

Основными сочинениями первого периода творчества Шёнберга стали: струнный секстет «Просветленная ночь» (1899), оратория «Песни Гурре» (начатая в 1901 году, а законченная в последнем варианте лишь в 1911 году), симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» по М. Метерлинку (1902—1903), два струнных квартета (1905 и 1908) и камерная симфония (1906).

Все эти сочинения, кроме второго квартета и камерной симфонии, несут на себе ощутимые влияния романтического искусства. Они проявляются и в выборе тем и жанров, близких романтикам, и в чертах стиля. Среди названных сочинений выделяется секстет «Просветленная ночь», написанный для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей. Необычность трактовки Шёнбергом жанра камерно-ансамблевой музыки заключается в его программном замысле. Шёнберг использовал поэму Р. Демеля «Женщина и мир» на излюбленный романтиками сюжет — страдания человека, которому изменила любимая им женщина,

преодолеваются лишь в созерцании красоты и величия природы⁴⁶. По жанру это сочинение Шёнберга перерастает в инструментальную поэму, приближающуюся к симфонической поэме листовского плана. Об этом говорят и обобщенная трактовка программы, и композиционные особенности (одночастное сонатное *allegro*).

Шёнберг в последний раз обращается к теме, близкой романтикам, в оратории «Песни Гурре», работа над которой шла в два этапа — в 1901 и 1911 годах. Исполненная впервые в Вене под управлением Ф. Шрёккера в 1913 году, она имела успех у публики и была вскоре издана.

В сказочном сюжете датского поэта Енса Петера Якобсена тесно переплетены картины реального и потустороннего мира: романтическая история любви короля замка Гурре Вальдемара к простой девушке Тове перемежается эпизодом «дикой охоты», в которой участвует дружина Вальдемара — вставшие из гроба мертвецы, бытовыми сценами с участием крестьянина и шута. Черты ораториальности придают «комментарии» хора и партия чтеца. Исполнительский состав «Песен Гурре» чрезмерен даже на фоне явного стремления многих романтиков (Берлиоз, Вагнер, Малер) к максимальному увеличению количества исполнителей⁴⁷.

Гармонический язык «Песен Гурре» продолжает развивать стиль позднего Вагнера с его богатейшей альтерационной техникой, длительным отсутствием разрешения диссонирующих созвучий в тонику, рассредоточенным тональным центром.

«Экспрессионистский» период (1903—1923). Этот этап жизни и творчества Шёнберга приходится на самый сложный и острый период в судьбе Европы первой трети XX века.

Первая мировая война обнажила серьезнейшие разногласия и в среде буржуазии всех европейских стран, заставив одну ее часть стать на позицию признания интересов не только своей, но и других наций, а вторую — на позицию откровенного национализма и шовинизма, веры в «очистительную» роль войны. Также нельзя не

⁴⁶ Эта тема многократно встречалась в вокальных и инструментальных сочинениях Шуберта, Шумана, Листа, Малера и многих других композиторов-романтиков, но в основу крупного ансамблевого инструментального сочинения была положена впервые.

⁴⁷ Шёнберг использует восьмиголосный смешанный хор, четыре мужских хора, шесть солистов и гигантский оркестр из 150 исполнителей.

отметить давних и очень острых взаимных выпадов со стороны деятелей культуры и искусства Германии и Франции, против чего особенно восставал Шёнберг. Прослужив (правда, с перерывом) в австрийской армии с декабря 1915 года до октября 1917, Шёнберг воспринял войну как страшное зло для человечества. Но одновременно он пришел к выводу, что в современном обществе невозможны никакие революционные преобразования. Справедливости ради надо отметить, что Шёнберг в этот же период выступил и против сионизма как ярчайшего проявления национализма.

Крупным событием в жизни Шёнберга этого периода могло стать приглашение его еще в 1910 году в Венскую консерваторию. Но преподавательская работа в ней в течение лишь года не принесла желаемого удовлетворения и материальной обеспеченности.

В 1911 году Шёнберг с удовольствием принял приглашение переехать в Берлин для работы в консерватории (инициатива принадлежала крупному музыканту-исполнителю и композитору Феруччо Бузони).

В этом же году в Вене вышло «Учение о гармонии» Шёнберга, ставшее основным учебным пособием для нескольких поколений музыкантов. В отличие от избранного композитором в этот период пути радикального обновления средств выражения в творчестве, в своем «Учении» он целиком основывается на музыкальных сочинениях классиков⁴⁸.

Сразу же после окончания войны Шёнберг начинает снова преподавать в Вене на курсах композиции. С ним продолжают поддерживать теснейшие творческие контакты его давние ученики и сподвижники Берг и Веберн. По воспоминаниям Эйслера, его учитель и в этот период ориентировал своих учеников на серьезное изучение сочинений Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта. Он требовал от них овладения в первую очередь традиционной тональной системой, пресекая все попытки слепого подражания его собственному стилю. Относясь к каждому ученику как к творческой индивидуальности, Шёнберг предоставлял ему полную свободу в выборе дальнейшего направления творчества (правда, заметно проявляя боль-

⁴⁸ В то же время именно в «Учении о гармонии» Шёнберг определил гибель тональности как неизбежный этап в историческом процессе развития музыки.

ше интереса к композиторской «технологии», чем к идейно-образной стороне их творчества).

В 1918 году Шёнберг возглавил в Вене «Общество частных музыкальных исполнений», которое ставило своей целью пропаганду новой музыки⁴⁹. Его концерты, которые могли бы стать средством пропаганды нового искусства, к сожалению, предназначались для узкого круга ценителей музыки. Так постепенно создавалась атмосфера «исключительности», а затем и «элитарности», в первую очередь вокруг творчества представителей «Новой венской школы». В 1921 году из-за финансовых затруднений, вызванных обесцениванием австрийской валюты, деятельность «Общества» прекратилась.

В начале этого периода произошел переход Шёнберга на эстетические позиции экспрессионизма, приведшего композитора к совершенно иным темам и сюжетам в творчестве, новым жанрам и принципиально новому стилевому направлению — а т о н а л и з м у.

Самым ярким воплощением эстетики экспрессионизма в музыке Шёнберга стала монодрама «О ж и д а н и е». Она была написана в 1909 году (год постановки музыкальной драмы «Электра» Р. Штрауса, во многом подготовившей появление монодрамы Шёнберга). Текст ее, взятый из пьесы австрийской писательницы М. Папенхейм, не содержит, по существу, никакого внешнего действия и сосредоточен вокруг переживаний единственного безымянного персонажа — Женщины. Автор текста и монодрамы не интересуется ни предыстория, ни дальнейшая ее судьба⁵⁰. Целью является лишь передача чувства напряженнейшего ожидания, страха перед неведомым и предчувствие трагического. Даже ночная природа, которая всегда возбуждала у романтиков поэтические настроения, вызывает у героини монодрамы лишь слуховые и зрительные галлюцинации, усиливающие отчаяние и страх. Среди обширного круга «отрицательных» эмоций

⁴⁹ Только за сезон 1920/21 года «Общество» осуществило исполнение многих сочинений Дебюсси, Равеля, Малера, Регера, Стравинского, Берга, Бартока, Веберна, Казеллы, самого Шёнберга.

⁵⁰ Женщина, измученная трехдневным ожиданием возлюбленного, бежит по ночному лесу в состоянии безотчетного страха. Пугающим для нее становится и поваленное дерево, и сучья деревьев, цепляющиеся за платье, и даже свет луны, придающий всему вокруг оттенок призрачности. Женщина подбегает к одинокому заколоченному дому, где живет ее предполагаемая соперница, и с ужасом наталкивается на неподвижное человеческое тело. Это — ее возлюбленный. Он мертв.

лишь как отдельные светлые «пятна» мелькают воспоминания о счастливых днях, проведенных вместе с любимым.

Для передачи новой и необычной сферы образов Шёнберг использует приемы композиции и средства выражения, не укладывающиеся в нормы классического и романтического искусства.

Одночастная композиция всей монодрамы предельно сжата. Она состоит из четырех сцен, сменяющих друг друга без единой цезуры. Это объясняется отсутствием смен сценических ситуаций (неизменны место и время действия — ночной лес), побочных драматургических линий.

Вокальный стиль монодрамы во многом определяется своеобразием прозаического текста, передающего бесвязную речь героини, для которой ощущения происходящего, вспоминаемого и ожидаемого теряют постепенно свою реальность. Поэтому вокальный стиль монодрамы основан почти исключительно на декламационном типе мелодики, точно и гибко передающем предельно частые смены состояний героини, среди которых преобладают либо угнетенно-подавленные, либо лихорадочно-возбужденные. В выразительнейшем интонационном строе вокальной партии часто встречаются острозвучащие интервалы — тритоны, септимы. Мелодическая линия состоит из кратчайших мотивов, сопоставляемых в разных регистрах и постоянно прерываемых паузами:

18

52 wieder etwas langsamer



ist das noch der Weg?.. Hier ist es eben.
Это ещё дорога? Здесь прямо.

wieder viel rascher



Was? laß los!.. Ein geklemmt?..
Что? Отпусти! Кто-то схватил?

Безусловно, при этом теряется одно из основных качеств романтической мелодики — пластичность, естественность и логика развития. Но отсутствие у Шёнберга связи между соседними мотивами оправдано стремлением передать в основном мгновенно возникшую и тут же

сменившуюся другой остро эмоциональную, чаще всего на грани стресса, реакцию героини на увиденное или представляемое ею. Правда, отдельные фрагменты, связанные с воспоминаниями о любимом, позволяют говорить даже о намеке на ариозный стиль:

19 *noch langsamer* $\text{♩} = 40$

ppp

Ich will es küs - sen nur dem letz - ten A -
 Я хочу целовать до последнего дыхания...

- tem... dich nie - mehr los - las - sen...
 Тебя никогда больше не отпущу...

Гармонический язык в «Ожидании» также подвергся коренной реформе — полностью исчезло ощущение тональной устойчивости как в целом сочинении, так и в пределах малого эпизода, исчезли привычные связи между аккордами. Их состав принципиально отличен от гармонии даже поздних романтиков (вместо терцового строения — кварта + тритон, малая терция + увеличенная квинта, большая терция + большая секста и т. д.):

20a *rascher* *sf*

pp

sf

206 *Fliessende* $\text{♩} = 80$
(sehr ruhig)

pp

pp

sf

Важным для Шёнберга является то, что большинство этих аккордовых комплексов содержат в крайних звуках остродиссонирующие интервалы — большую септиму и малую нону, не дающие даже временного ощущения устоя, но позволяющие сохранить постоянный уровень напряжения.

Объединяющими все музыкальное развитие драмы являются, по существу, только повторяющиеся мотивы и аккорды. Среди них преобладают малотерцовые мотивы и указанные выше гармонии. Они не связаны с передачей характерных или типичных черт образа, определенных состояний героини и картин природы, а выполняют благодаря многократной повторности не лейтмотивную, а скорее формообразующую роль, связывая различные сцены и эпизоды монодрамы.

Оркестр в «Ожидании» грандиозен по составу — 17 деревянных духовых, 12 медных, 60 струнных, большая группа ударных. Такая масса инструментов необходима Шёнбергу не для усиления мощи звучания, а в целях детальной дифференциации не только партии целой оркестровой группы, но и отдельного инструмента. Это заставляет композитора разделить всю оркестровую партитуру на главные и побочные голоса, взаимодействие которых и помогает Шёнбергу в достаточно тонкой передаче порой полярных состояний героини. Лишь в отдельных случаях он пользуется более или менее светлыми оркестровыми красками: в эпизодах — воспоминаниях о прошлом (челеста при разговоре о луне, скрипка на словах «Я хочу петь» и т. д.).

В будущем жанр монодрамы определился как вполне самостоятельный в творчестве ряда композиторов различных национальных школ и в первую очередь у Ф. Пуленка (опера «Человеческий голос»).

Драма с музыкой «Счастливая рука» (1908—1913) — еще одно сочинение экспрессионистского музыкального театра, созданное Шёнбергом в этот период, но уже на собственный текст. Здесь условность и абстрактность идеи и основных персонажей, места и времени действия достигают предела, хотя можно уловить и отдаленные социальные мотивы (Господин — владыка мира, Рабочие — символ труда, Женщина — воплощение иллюзорного счастья. Человек — главный герой — в поисках свободы и счастья попадает в руки Монструма — зверя, носителя идеи Зла). Сочетание экспрессионистской изо-

лированности личности от окружающего мира с символистской двузначностью образа обнаруживается в первую очередь в тексте драмы и режиссерских пометках Шёнберга. Синтетический жанр «Счастливой руки» обусловлен тем, что партии Человека и хора — вокально-певческие, а остальные — мимические.

Новое в этом сочинении — предельно разработанные указания всех передвижений актеров, их мимики и жестикующий, декоративного оформления каждой мизансцены. Но самое необычное заключено в весьма детализированной световой партитуре драмы, где смена освещения не только соответствует передаче определенного состояния героя или ситуации, приобретая значение «лейтсвета», но должна соответствовать оркестрово-тембровому решению эпизода.

Еще одно крупное сочинение этого периода, но уже в жанре камерно-вокальной музыки — вокальный цикл «Луны и Пьеро» (1912). Это сочинение создано на основе поэтического цикла бельгийского поэта Альбера Жиро. Отобрав из 50 стихотворений Жиро 21, Шёнберг создал вокальный цикл, который во многом следует традициям аналогичных по жанру циклов немецких и австрийских романтиков XIX века — Шуберта, Шумана, Вольфа, Брамса, Малера. Типичная для романтической поэзии тема одиночества и странничества нашла своеобразное претворение не только в немецко-австрийской, но и французской поэзии второй половины XIX века (особенно в творчестве поэтов-символистов — Ш. Бодлера, А. Рембо, П. Верлена). В поэзии Жиро также ощущается символистская многозначность образа, отсутствие ясной сюжетной линии. Круг эмоций в цикле достаточно широк и богат — подлинная страсть граничит с иронией, а порой и шутовством балаганного паяца, патетика обличения — с гротеском, фантазмагория — с жанровой сценкой. Образ Пьеро утратил многое от трогательного персонажа *commedia dell'arte*, малоудачливого, но не унывающего в жизни. Его мечты об идеале превратились в чистейшую иллюзию, сменяемую часто откровенным отчаянием. Композиция цикла — три части по семь поэм в каждой, объединяют их своеобразные пролог и завязка лишь намечаемого сюжета в первой части, развитие и его кульминация — во второй и развязка с эпилогом — в третьей. Музыкальные связи между частями в цикле осуществляются на уровне интонационной близости — чаще

всего используются краткие мотивы с секундовой ламентозной интонацией:

21
 Fließende $\text{♩} = 42-48$

p *pp sub.* *espr.*

Инструментальная партия в «Лунном Пьеро» благодаря камерному составу (флейта, кларнет или бас-кларнет, солирующие струнные — скрипки, альт, иногда виолончель и фортепиано) удивительно прозрачна и тонко дифференцирована по тембрам, что играет весьма существенную выразительную роль. Так, в № 2 трогательно хрупкий образ Коломбины — поэтической ассоциации с образом «розы в лунном свете» — воплощен монологом скрипки. В кульминационном № 13 из второй части («Отсечение головы») используется острый тембровый контраст — отрывистые аккорды фортепиано на фоне «хаотичных» пассажей у бас-кларнета, альты и виолончели.

Шёнберг находит для этого сочинения совершенно новый вокальный стиль, который он назвал «Sprachstimme», что в приблизительном переводе звучит как «разговорное пение». «Шёнберг продолжил и, как ему казалось, развил достигнутые немецкими романтиками — Шубертом, Шуманом и Вольфом — принципы взаимоподчинения музыки и текста в целях предельно точного интонирования слова. Шёнберг довольно точно определил задачу исполнителя — превратить указанную нотами мелодию Sprachstimme в «разговорно-речевую»:

22
 Bewegt *p*

Ви - но, что толь - ко взгля - дом пьют. Но -
 - ча - ми льет лу - на на зем - лю,

Это потребовало от него выдерживать точно обозначенный ритм и понимать различие между вокальным и

разговорным звуком: «Вокальный звук неизменно удерживает точную высоту, а речевой... тотчас покидает ее через понижение или повышение»⁵¹. Но стремление большинства исполнителей к постоянному глиссандированию при переходе от одного звука к другому привело к определенному однообразию в интонировании слова, против чего, собственно, и боролся сам композитор. Возможно, это и стало причиной отказа Шёнберга в поздний период творчества от приема *Sprechstimme* в пользу ритмованной речи, исполняемой чтецом.

Последовавший за сочинениями этого периода восьмилетний творческий спад (1915—1923) многие исследователи объясняют военной службой Шёнберга, его интенсивной общественной, педагогической и дирижерской деятельностью. Но главная причина была в том, что в это время композитор нашел новую систему музыкальной организации, которая пришла на смену традиционной тональной системе. Этой новой системой стала *д о д е к а ф о н и я*. С переходом к ней начинается следующий этап в жизни и творчестве Шёнберга.

Шёнберг в Берлине. «Додекафонный» период (1924—1933). Третий период совпал с переездом композитора в Берлин в 1926 году, где он вскоре возглавил Высшую музыкальную школу. Время работы там (вплоть до прихода к власти Гитлера) стало годами признания Шёнберга как педагога и композитора. Целая серия преимущественно камерных сочинений (5 пьес для фортепиано ор. 23, серенада для камерного ансамбля ор. 24 и особенно фортепианная сюита ор. 25 и Квintет для духовых ор. 26) явилась, по мнению Шёнберга и его последователей, началом «новой эры» в музыке. Заблуждением Шёнберга было то, что он счел ее самой совершенной системой. На самом деле додекафония открыла лишь один из возможных путей «обновления» музыкального языка. Не случайно она встретила больше противников, чем сторонников среди крупнейших композиторов XX века. Сам Шёнберг настаивал, чтобы додекафония трактовалась не как догма и схема, и требовал индивидуального отношения к ней. Его собственное творчество последних двух периодов — доказательство достаточно свободного подхода к созданной им системе. В 20-е годы — период

⁵¹ Шёнберг А. Лунный Пьеро. Л., 1977, вступительный текст автора к партитуре.

созданных Шёнбергом первых додекафонных сочинений (указанных выше) — были определены основные правила и требования ее применения.

В основе сочинений должна лежать серия, состоящая из всех двенадцати звуков хроматической гаммы. При этом ни один из звуков не должен повторяться до конца изложения серии. В ней не может быть использована хроматическая гамма в привычной последовательности, ходы по трезвучиям, так как они дадут ощущение тонального устоя и ладовой определенности. Нежелательно использовать подряд одинаковые интервалы более двух (так, последовательность секунд может напомнить диатоническую или целотонную гамму, а следовательно, создать ощущение тональности и лада). Рекомендуется чередовать малые и большие интервалы, не выходя за пределы октавы или ноны. Правда, при повторных и последующих проведениях серии разрешается спокойно заменять малые интервалы составными: секунду — ноной, кварту — ундецимой и т. д. Это создает некоторые сложности для слухового восприятия серии как мелодически целостного организма, так как привычные связи между звуками, вызывающие ощущение логически развертываемой мелодической линии, естественно, исчезают, а концентрация выразительности в кратком мотиве сохраняется.

Но уже в первых додекафонных сочинениях Шёнберг разрешает себе и отклонения от правил (так, в Квинтете ор. 26 в серии используется цепочка больших секунд, придающих ей оттенок целотоновости).

Дальнейшая работа с серией в додекафонном произведении напоминает известные приемы полифонического развития (идущие еще от полифонистов нидерландской школы XV—XVI веков — Окегема, Жоскена Дебре, О. Лассо и др.): это — и н в е р с и я (обращение) серии, где все интервальные соотношения сохранены, но даны в противоположном направлении (движение на большую секунду вверх заменяется ходом на большую секунду вниз и т. д.); р а к о х о д н о е изложение основной серии, связанное с обратной точной последовательностью всех звуков серии; р а к о х о д и н в е р с и и темы. Все три разновидности серии могут трансформироваться на любой интервал, что и является, по существу, главным средством развития, заменяющим тональное. Шёнберг использует серию как основу не только мелодической, но и гармонической ткани произведения (то есть любой аккорд

состоит из звуков серии, расчлененной на сегменты из трех или четырех звуков), а также для полифонического развития. Шёнберг еще не подчиняет серии все остальные компоненты музыкальной речи — ритмику, динамические оттенки, тембр, агогику. Это дает ему возможность сохранять в ряде сочинений жанровую определенность темы (в фортепианной сюите — гавот, менуэт, мюзетт) и образную характерность. Правда, иногда эти жанровые признаки «растворяются» в сложнейшем полифоническом развитии и тогда конструктивные задачи заслоняют собой художественный замысел части и даже всего сочинения (как в Квинтете для духовых ор. 26). Можно считать, что с переходом на додекафонную систему разрыв Шёнберга с широкой слушательской аудиторией определился еще яснее.

Годы эмиграции. Шёнберг в США. Последний период жизни и творчества Шёнберга был связан с трагическими событиями в жизни Германии. После прихода к власти Гитлера вся культурная политика немецкого государства была направлена исключительно на пропагандистские цели, поддерживающие нацистский режим. Деятельность и творчество Шёнберга и его последователей оказались совершенно чуждыми официальным кругам. Обвинения в «вырожденчестве» и гонения на евреев заставили Шёнберга уже в мае 1933 года навсегда покинуть Германию и уехать во Францию.

В октябре он переехал сначала в Нью-Йорк, а затем в Лос-Анджелес. В Америке за 18 лет жизни он встретил в целом еще большее непонимание своих реформаторских идей, чем в Европе. Очевидно, отсутствие своей, «подготовленной» слушательской аудитории заставило его обратиться к самому демократическому жанру — музыке для кино (к сожалению, она осталась неосуществленной) и отказаться от безоговорочной приверженности к додекафонному методу. В его сочинениях поздних лет встречаются «островки» и тональной музыки. Шёнберг мечтает о том, чтобы темы его сочинений «насвистывали и знали».

За время пребывания в США Шёнберг написал ряд работ, в которых воплощены его педагогические взгляды: два пособия по композиции, одно по гармонии, продолжающее его же раннее «Учение о гармонии». Особое значение имеет сборник статей Шёнберга «Стиль и идея» (1950), где сконцентрированы его эстетические и теоретические

взгляды, формировавшиеся в течение всей жизни композитора. Шёнберг умер в 1951 году, так и не вернувшись на родину.

Среди многочисленных камерных, оркестровых, хоровых сочинений⁵² позднего периода выделяются «Ода Наполеону» (1942) и «Уцелевший из Варшавы» (1947). Оба произведения имеют явную публицистическую направленность, обличая фашизм как политическую систему и ненавистную всему прогрессивному человечеству идеологию.

«Ода Наполеону» (на слова поэмы Дж. Г. Байрона) содержит уничтожающий портрет французского императора, в котором поэт клеймит его неумное стремление к мировому господству. Текст 19-ти строф поэмы отличается уникальной даже для Байрона силой обличения и пафосом. Отсутствие в поэме сюжетного стержня позволяет поэту сосредоточить внимание на трагической судьбе того, кто возомнил себя властелином мира. Сочинение Шёнберга, созданное в разгар второй мировой войны, явно направлено против Гитлера, также мечтавшего о мировом господстве. Этому сочинению свойственны также повышенная экспрессия и пафос.

В «Оде» представлены два драматургических плана, один из которых связан с принципиально новой по драматургическому значению и стилю партией чтеца. Выписанная на одной строчке, она сопровождается знаками повышения и понижения, соответствующими различной степени эмоционального напряжения, и к тому же очень точно обозначена ритмически.

Второй драматургический план в «Оде» связан с инструментальной партией (струнный квартет, заменяемый струнным оркестром и фортепиано), на которую ложится вся нагрузка в музыкальном воплощении текста. Шёнберг стремится лишь к передаче основного смыслового «зерна» каждой из 19-ти музыкальных и поэтических строф. Связь между ними осуществляется инструментальными интермедиями и связками, создающими непрерывный «ток» музыкального развития.

Характерно, что в «Оде» Шёнберг далеко отходит

⁵² Струнный квартет, струнное трио, вторая камерная симфония, три хора (немецкие народные песни XV—XVI вв.), кантаты «Трижды тысяча лет», «Современный псалом», два концерта — для скрипки и фортепиано, опера «Моисей и Аарон» и др.

от классических правил додекафонии, используя принцип повторности звуков до окончания изложения «серии» и многочисленные дублировки голосов в партиях различных инструментов, которые создают часто эффект предельно насыщенного и экспрессивного звучания. Необычными выглядят «островки» тонально определенной музыки, особенно ощутимой в последней строфе, где в конце звучит ясный Es-dur. В этом проявилось, скорее всего, не столько стремление композитора вернуться к нормам традиционного языка, сколько сомнения в «исключительности» додекафонного метода.

«УЦЕЛЕВШИЙ ИЗ ВАРШАВЫ»

Это произведение, созданное сразу после второй мировой войны, предстает как непосредственный отклик на один из трагичнейших ее эпизодов — разгром фашистами варшавского гетто, когда в течение одного дня погибли тысячи людей. Принятое близко к сердцу, это событие вызвало и глубоко личный отклик художника. Вместе с тем сочинение содержит протест против всяких проявлений жестокости и угнетения человеческой личности. От отдельного случая Шёнберг поднимается здесь, как и в «Оде», до подлинного философского обобщения, выступая как художник-гуманист.

Исполнительский состав «Уцелевшего из Варшавы» — мужской хор, оркестр и чтец. Если в «Оде» введение чтеца было оправдано стремлением превратить его партию в страстную обвинительную речь, то в «Уцелевшем» само повествование идет «от первого лица» — участника событий, случайно спасшегося от расправы.

В тексте, автором которого является сам композитор, свободно сочетается вполне точное описание подробностей страшного дня с галлюцинациями-воспоминаниями о родных. Это во многом определяет особенности композиции сочинения, которое состоит из вступления, где сочетаются мучительные и зыбкие воспоминания о «том» дне и вполне реальные о молитве евреев перед расстрелом; подробного описания начала дня уничтожения евреев; эпизода расправы с последующим пересчетом немцами убитых; заключительной молитвы, ставшей кульминационным разделом сочинения.

Партия чтеца в «Уцелевшем из Варшавы» по своей интонационной выразительности не уступает вокальной, так как она звуковысотно направлена и ритмизована. Она весьма точно передает и скорбные мысли о пропавших родных, и приказы немецкого фельдфебеля, и произносимые как бы «про себя» слова о подробностях рокового дня:

23a $\text{♩} = 80$ *p* 3

a can-not re-mem-ber ev'rything! I must have
Я не могу ничего вспомнить! Наверное,

been uncon-sci-ous of the time!...
я был тогда без сознания!..

23 $\text{♩} = 80$

The Feld-we-bel shouts! „Ach-tung! Still-je-stan-den!
Фельдфебель закричал! «Внимание! Стоять спокойно!

Na wird's mal ol-der soll ich mit dem Jweh'rkolben nachhelfen!
Или я должен буду применить оружие!

В большом по составу оркестре степень дифференцированности партий и групп очень велика. Лишь к заключительному разделу оркестр «консолидируется», так как единство хорового звучания при исполнении молитвы потребовало соответственно и монолитности оркестрового tutti. Особая выразительность хорового пения подчеркивается здесь точно интонируемой партией мужского хора после ритмованной речи чтеца:

24
Темпо I



Тембровая палитра в «Уцелевшем» исключительно богата. Выразительность партий деревянных и струнных в эпизоде воспоминания о родных или solo тромбона, усиливающего дублируемую им партию заключительного хора, сочетаются с удивительным по яркости эпизодом торопливого движения узников, подгоняемых командой, где участвуют преимущественно ударные.

В использовании додекафонного метода в «Уцелевшем» проявляются черты, которые говорят о новом отношении Шёнберга к самому методу. Так, серия в первом же изложении четко разбивается как бы на мелодию и сопровождение, а четыре звука из первой половины серии играют к тому же роль лейттемы, появляясь как сигнал в лейттеме трубы solo в переломных моментах драматургии:

Можно сделать вывод, что в этом сочинении, выделяющемся в творчестве Шёнберга своей социальной остротой и публицистичностью, композитор отходит от того направления в экспрессионизме, которое, как в «Ожидании», «абстрагировало» своего героя от окружающей его социальной среды. Кроме того, именно в «Оде Наполеону» и «Уцелевшем из Варшавы» ярче всего обнаружилось стремление композитора искать возможности сочетания додекафонного метода с такими традиционными формами изложения и развития, как использование части серии в виде темы (и даже лейттемы), многочисленные ритмофактурные ostinato, играющие как образную, так и формообразующую роль (особенно в «Уцелевшем из Варшавы»),

принцип тембрового накопления (также в «Уцелевшем»), заменяющий интенсивное тематическое развитие. Перспективность именно такого использования додекафонии была доказана сначала Бергом, а затем многими композиторами различных национальных школ, в том числе и советскими — К. Караевым, М. Скориком, А. Шнитке, Э. Денисовым, С. Губайдулиной и другими, у которых додекафония сочетается с иными методами организации музыкального материала, а иногда и яркими признаками той или иной национальной культуры.

Шёнберг через Веберна дал дорогу и другому направлению в развитии додекафонии — сериальности, когда ряд композиторов попытались распространять влияние серии на все элементы музыкального языка (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно и другие).

АЛЬБАН БЕРГ

1885—1935

Альбан Берг — ученик А. Шёнберга — прошел тот же путь, что и учитель, — от позднего романтизма к экспрессионизму, от тональной музыки через атонализм к додекафонии. Оба композитора отдавали предпочтение одним и тем же областям творчества и жанрам — камерной вокальной и инструментальной музыке, инструментальному концерту, музыкальной драме. И хотя Берг оставил всего 13 опусов сочинений, почти в каждой из названных сфер творчества он создал произведения, которые вошли в золотой фонд музыки XX века: музыкальную драму «Воцтек», Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13-ти духовых инструментов, Концерт для скрипки с оркестром, «Лирическую сюиту».

Берг испытал сильное влияние Шёнберга, но его мировоззрение, эстетические взгляды, стиль обладают ярко индивидуальными качествами, выделяющими Берга среди остальных членов «Новой венской школы». Окончательное формирование Берга-композитора пришлось на 20—30-е годы XX века. Первая мировая война, великие революционные преобразования в России, образование республики в Австрии и Германии пробудили в австрийском и немецком искусстве этого периода социальные, остро обличительные тенденции (Брехт, Вайль, Ханс Эйслер). Но

реставрация капитализма в Австрии и неспособность национальной буржуазии вывести страну из экономической депрессии порождали у части творческой интеллигенции все усиливающуюся неуверенность в будущем. Берг оказался очень чутким к политическим и социальным изменениям в Австрии послевоенного периода. Поэтому в лучшем сочинении Берга — «Воццеке» наряду с глубоким раскрытием темы «маленького человека» и суровым обличением буржуазного общества XIX века заметен и трагический процесс постепенной изоляции героя от своей социальной среды, что и приводит его к неизбежной гибели.

Огромно значение Берга и для всего последующего развития европейской музыки.

В сочинениях Берга мы находим удивительное равновесие новаторского и традиционного. Это качество явилось главной причиной жизнеспособности его музыки, хотя представители музыкального «авангарда» 50—60-х годов обвиняли Берга в эклектизме и ретроградстве.

Опора на традиции означала для Берга не только обращение к проверенным временем жанрам — вокальной и инструментальной миниатюре (особенно в ранний период творчества), циклу миниатюр («Лирическая сюита» для струнного квартета), концерту, опере. В каждый из названных жанров Берг вносит качественно новые черты, касающиеся и тематики и стиля. Так, оба концерта, основанные на традициях либо *concerto grosso* эпохи барокко (Камерный концерт), либо сольного концерта романтической эпохи (Концерт для скрипки), претворяют индивидуально тональную, атональную и додекафонную технику, органично объединяя их.

Особенно плодотворным оказался синтез традиций и нового в музыкально-драматическом творчестве Берга (особенно в «Воццеке»). Продолжая и развивая реформаторские тенденции вагнеровской музыкальной драмы, Берг по-своему осуществил принцип непрерывного музыкально-драматического действия, основанного на теснейшей связи музыки, слова и сценического действия. Стремление Вагнера в позднем творчестве к полному подчинению вокального начала инструментальному Берг претворил на основе их равновесия. Он усилил конструктивные моменты в структурной организации как отдельной картины, так и целого действия, привлекая для этого значительно шире, чем Вагнер, инструментальные формы.

Удивительно чуткое отношение к вокальному интонированию прозаического текста говорит не только о наследовании Бергом традиций немецкой камерной вокальной лирики эпохи романтизма, оперного стиля Вебера и Вагнера, но и об усвоении ряда приемов русских оперных композиторов XIX века, особенно Мусоргского, его умения через особенности индивидуальной речи героя раскрыть его характер, социальную среду.

В последнем сочинении Берга — опере «Лулу» — все более отчетливо проявляется стремление художника показать деградацию человеческой личности в современном буржуазном обществе, где царит атмосфера борьбы за «место под солнцем» любыми средствами. В то же время глубокое проникновение в духовный мир своих героев, сочувствие и сострадание к их жизненным трудностям и конфликтам позволяет говорить о высоком гуманизме Берга, проявившемся в очень сложный период развития западноевропейского искусства. Но гуманизм Берга не помогает героям его сочинений, да и самому композитору, увидеть выход из социального конфликта и накладывает на ряд его сочинений печать обреченности, что делает Берга одной из самых трагических фигур в западноевропейском искусстве XX века.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Годы становления. «Воцек» (1885—1921). Альбан Берг родился 9 февраля 1885 года в Вене. Ни отец — коммерсант, ни мать — дочь придворного ювелира не смогли дать сыну систематического музыкального образования. До девятнадцати лет единственной школой для будущего композитора было посещение концертов и самостоятельное знакомство с музыкой. Смерть отца в 1899 году и тяжелое заболевание астмой в 1900 году вызвали у Берга тяжелую душевную депрессию, которая чуть не привела юношу к самоубийству.

Переломным моментом для Берга-композитора оказалась встреча с Шёнбергом в 1904 году, занятия композицией с которым настолько увлекли юношу, что он бросил только что начавшуюся службу и целиком посвятил себя творчеству.

За небольшой отрезок времени (до 1914 года) Бергом была создана большая часть всех его сочинений, преиму-

щественно в области камерной инструментальной и камерной вокальной музыки — песни, пьесы для кларнета с фортепиано, для оркестра. Два крупных сочинения — Соната для фортепиано (1907—1908) и струнный квартет (1909—1910) — были им позже переработаны.

В произведениях этих лет заметно ощущается влияние романтического искусства. В ряде песен, особенно ранних, подобно Шуберту и Брамсу, Берг стремится к передаче единого эмоционального состояния без излишней конкретизации смысла слова средствами музыки (Четыре песни для голоса и фортепиано, 1908—1909).

Особое значение в становлении стиля композитора имела Соната для фортепиано. Написанная в одночастной сонатной форме, она следует традициям романтической сонаты Листа и его же симфонических поэм. Преимущественно лирическая сфера образов в процессе развития приобретает драматические черты.

Стиль сонаты, опирающийся на достижения позднеромантического искусства, обнаруживает много индивидуальных черт, характерных в будущем и для зрелого творчества Берга. Так, тональная устойчивость ощущается только на гранях формы всего сочинения. Декламационная напряженность мелодики создается частыми скачками на диссонирующие интервалы, подчеркнутыми динамикой, штрихом. Гармонический язык обострен многочисленными альтерациями, одновременным наложением различных гармонических функций.

Начало первой мировой войны вызвало у Берга прилив патриотических чувств, и в 1915 году он ушел добровольцем в армию. По состоянию здоровья он вскоре был переведен в военное министерство, где и прослужил до конца войны. За время службы Берг проникся духом протеста против ужасов войны. Во многом именно антивоенные настроения Берга сыграли роль в окончательном выборе им драмы Г. Бюхнера «Войцек» в качестве литературного источника будущей музыкальной драмы «Воцек»⁵³. В 1917 году были закончены сценарий и либретто, между 1918 и 1920 годами сочинялась музыка, а инструментовка была завершена в 1921 году. Целых три года композитору пришлось ждать первого исполнения отдельных фрагментов музыкальной драмы.

⁵³ Берг увидел впервые «Войцека» Бюхнера на сцене еще до войны и тогда же принял решение писать музыку на этот сюжет.

Премьера «Воццека» Берга состоялась 14 декабря 1925 года в Берлине. Только благодаря титаническим усилиям известного дирижера Эриха Клайбера⁵⁴ удалось преодолеть косность театральной администрации, части музыкантов и критиков и осуществить постановку на очень высоком уровне. Несмотря на это, большая часть немецкой и австрийской критики отнеслась к «Воццеку» отрицательно. Но особо «отличилась» чешская буржуазная критика, обвинив Берга в «большевизме» после постановки в 1926 году в Праге. Только в 1927 году в связи с постановкой «Воццека» в Ленинграде появился ряд статей Б. Асафьева, который первым оценил по достоинству социальную и гуманистическую направленность и художественную значимость этого сочинения для настоящего и последующего развития австрийской и всей западноевропейской музыки XX века.

«Додекафонный» период (1923—1929). Сразу после окончания работы над «Воццеком» Берг создает в 1923—1925 годах самое крупное и значительное инструментальное сочинение 20-х годов — Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13-ти духовых инструментов. Необычным оказался жанр сочинения, написанного для двух совершенно различных по своим выразительным и тембровым возможностям инструментов в сопровождении не симфонического или струнного оркестра, а ансамбля духовых инструментов⁵⁵. Таким образом, в сочинении сочетаются признаки двойного концерта с концертом для оркестра. Признаки концерта для оркестра во многом определяются дифференцированностью партитуры, позволяющей Бергу использовать многочисленные *solì* различных инструментов ансамбля, дуэты, диалоги и другие микроансамбли. Это создает ощущение предельной гибкости в передаче смены различных эмоциональных состояний, в чередовании зон острой напряженности и разрядок в развитии.

Трехчастный цикл Камерного концерта лишь внешне напоминает классический: I часть — скерцо: тема и пять вариаций, II часть — Adagio и III часть — Рондо с интродукцией-каденцией. Огромен образный диапазон Кон-

⁵⁴ Для осуществления постановки потребовалось 137 репетиций.

⁵⁵ Состав ансамбля: флейта пикколо, флейта, гобой, английский рожок, малый кларнет, кларнет, бас-кларнет, фагот, контрафагот, труба, две валторны и тромбон.

церта — лирика различного плана соседствует с гротеском и напряженным драматизмом.

I часть Концерта выполняет роль завязки «действия», где в разных вариациях противопоставлены две образные сферы: строгая уравновешенная лирика темы и первой вариации — гротесковой скерцозности третьей и четвертой, где ощущается как бы нашествие «злых сил».

II часть — своеобразная зона развития, где светлосозерцательная лирика частично преобразуется в драматически-экспрессивную.

III часть — драматургический центр Концерта, концентрирует в себе основной драматический конфликт всего сочинения.

В Концерте частично применена серийная техника, но она еще не стала основой творчества Берга и используется им здесь лишь для образования некоторых тем и их развития.

Во вступлении-эпиграфе к Концерту есть аналогичная «Карнавалу» Шумана музыкальная символика: три мотива, в которых заключены буквенные выражения фамилий трех единомышленников — Арнольда Шёнберга, Антона Веберна и Альбана Берга. Два первых мотива легли в основу темы-серии I части. Этот Концерт, как и «Воцтек», доказывает, что, раскрывая новый круг образов, привлекая новые формы организации музыкального материала, Берг в первую очередь думает о слушателе, его возможностях «опереться» в восприятии нового на привычные образные, жанровые ассоциации (вальс во второй вариации I части), черты традиционной формы (вариационность и трехчастность в первых двух частях).

Последние сочинения — опера «Лулу» и Скрипичный концерт (1929—1935). Лишь в конце 20-х годов Берг получает относительное признание как композитор и становится даже членом Прусской академии искусств. Но мировой экономический кризис 1929—1933 годов и особенно приход в Германии к власти фашизма в 1933 году создали невыносимые условия для прогрессивных деятелей искусства Германии и Австрии. Эмиграция в октябре 1933 года Шёнберга, запрет фашистской цензурой исполнения сочинений композиторов «Новой венской школы» вызвали у Берга сначала ощущение катастрофы, а затем и протеста. Лишь интенсивное творчество последних лет жизни спасло его от душевной депрессии.

Начиная с 1928 года Берг направил все свои помыслы

на создание оперы «Лулу», но успел закончить лишь два действия из трех⁵⁶. Либретто «Лулу» написано самим композитором по дилогии немецкого драматурга В. Ведекинда, состоящей из двух трагедий: «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1901). Берга привлекла жестокая разоблачающая критика Ведекиндом современного буржуазного общества. Но, как справедливо заметил крупный литературовед Ф. Шиллер, в Ведекинде отразилась «типичная трагедия писателя, пытающегося критиковать наиболее отвратительные формы бытового разложения буржуазии, не сходя с ее позиций»⁵⁷. Основная сюжетная линия трагедии внешне напоминает «криминальный» роман⁵⁸.

В этой опере, так же как и в «Воццеке», проявляется авторская позиция композитора в отношении к литературному источнику. Даже в душе Лулу Берг обнаруживает сострадание к людям (например, к шефу газеты — Шёну в момент его смерти от ее же руки). Это качество делает образ Лулу в опере более сложным и противоречивым, чем у Ведекинда.

В сравнении с «Воццеком» в последней опере Берга меньше заострены социальные конфликты, чем психологические. Но безусловно общим для двух сочинений является ощущение трагической обреченности и неизбежности гибели главных персонажей в результате острых столкновений с окружающей средой. В этом отразилось чувство неуверенности, охватившее миллионы людей накануне второй мировой войны.

Берг достиг большой динамичности сценического развития в опере, сократив многие диалоги и монологи трагедий Ведекинда и прибегая иногда к чисто кинематографическому приему монтажа сцен.

⁵⁶ Третье действие было завершено позже по сохранившимся фрагментам австрийским композитором Ф. Церха.

⁵⁷ Шиллер Ф. История западноевропейской литературы нового времени, т. 3. М., 1937, с. 307.

⁵⁸ Героиня трагедии — танцовщица Лулу завлекает в свои сети мужчин самого различного социального положения — гимназиста, художника, доктора, композитора и даже шефа влиятельной газеты. Каждый из них видит в необыкновенной красоте Лулу свой идеал Женщины, а она весьма расчетливо использует всех их для своей карьеры и движения вверх по социальной лестнице. Большинство этих «героев» гибнет по вине Лулу, пока она после пребывания в тюрьме не опускается на «дно» и не погибает от руки бандита.

Музыкальная драматургия «Лулу» строится по вагнеровскому принципу сцены с ее непрерывно развивающимся музыкально-драматическим действием. Но, в отличие от «Воццека», Берг довольно часто в «Лулу» прибегает к относительно традиционным оперным формам — речитативу, ариозо, ариетте, песне, дуэту, секстету и т. д., что позволяет отнести это произведение к жанру оперы.

Вокальные партии в «Лулу» отличаются огромным разнообразием приемов, используемых композитором в зависимости от сценической или психологической ситуации. Берг точно обозначил в партитуре все основные приемы вокально-речевого интонирования: диалог, бытовая речь с сопровождением, *Sprechstimme*, полупение и обычное пение, передающие смену состояний героев и индивидуальную манеру речи каждого.

Для усиления смысловой выразительности слова и выявления психологического подтекста диалогических сцен в «Лулу», как и в «Воццеке», очень широко используются возможности оркестра. Четко дифференцированные оркестровые партии включают в себе и сольные монологи инструментов, и диалоги двух инструментов, либо инструмента и голоса. Как и в «Воццеке», огромную роль играют оркестровые антракты и эпизоды. Особенно необычен симфонический эпизод в конце первой сцены II действия, сопровождающий показ немого фильма о жизни Лулу в тюрьме. Композитор стремится сочетать здесь наглядность изображаемого с подлинно симфоническим обобщением авторского отношения к судьбе героини.

В драматургии всей оперы этот эпизод является как бы «осью симметрии» и разделяет все сочинение на две части, различные по своей направленности (путь Лулу «наверх» закончился и неотвратимо начинается спуск «вниз») ⁵⁹.

В отличие от «Воццека» опера «Лулу» основана на додекафонной технике. Сам Берг подчеркивал, что «вся опера конструируется на основе единственного двенадцатитонового ряда, преобразование которого вносит не только большое разнообразие, но практически во многих отношениях является лейтмотивным истолкованием как

⁵⁹ См.: Воробьев Д. О некоторых противоречиях идейно-эстетической концепции оперы А. Берга «Лулу». — В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 3. М., 1976, с. 182.

мелодических, так и гармонических элементов»⁶⁰. Идейная и музыкальная трактовка драмы Ведекинда Бергом заставляют считать концепцию оперы трагической. Но слушателям удается ощутить и глубокую тоску композитора по человеческому идеалу, оставшемуся здесь неосуществленным.

Работа над «Лулу» была прервана Бергом в 1935 году (год его смерти) из-за Скрипичного концерта, в котором раскрыта глубоко гуманистическая идея: человек, несмотря на все тяжести и невзгоды, должен сохранить стремление к высоким идеалам и пониманию глубокого смысла жизни⁶¹. Концерт для скрипки производит впечатление последней исповеди художника, не знающей себе равных среди других сочинений Берга по глубине и искренности высказывания, по огромному диапазону лирической и драматической сфер образов.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА «ВОЦЕК»

После постановки музыкальной драмы Берга в 1927 году в Ленинграде Б. Асафьев назвал ее «правдивейшим документом современности» и «зеркалом эпохи»⁶².

Для создания произведения такого масштаба Бергу был нужен особый литературный источник, которым стала драма немецкого писателя начала XIX века, материалиста и атеиста Георга Бюхнера (1813—1837). По смелости критики современного ему общества, тонкости и точности психологической разработки характеров в его драме «Войцек» (1837) мало кто мог сравниться с ним в немецкой литературе начала XIX века. Это был художник, мечтающий о социальной революции, но не видевший реальных путей ее осуществления⁶³. Поэтому широкий показ негативных сторон современной ему немецкой действительности стал глубоко оправданным для Бюхнера в его по-

⁶⁰ Цит. по кн.: В о р о б ь е в Д. О некоторых противоречиях идейно-эстетической концепции оперы А. Берга «Лулу», с. 194.

⁶¹ На создание концерта оказало влияние трагическое событие — смерть Маноны Гропиус — дочери жены Густава Малера — Альмы. С этой семьей Берг был очень связан в последние годы.

⁶² А с а ф ь е в Б. «Войцек» Альбана Берга. — Критические статьи, очерки и рецензии. М., 1967, с. 78.

⁶³ Таков и герой драмы Бюхнера «Смерть Дантона», потерявший веру в осуществление идей Великой французской революции.

следней драме «Войцек». В своем стремлении к аналитической точности раскрытия сложных и разнообразных человеческих характеров, причин их конфликта с окружающей средой Бюхнер оказался далек от некоторых сторон романтического мироощущения — постоянного стремления «приподняться» над реальной действительностью, вечного поиска далекого и чаще всего недостижимого идеала. Наоборот, неприкрашенная обыденность обстановки и места действия, природа, не помогающая герою обрести душевный покой, а совершенно чуждая ему, — вот что привлекает Бюхнера. Прототипом главного героя драмы стал реально существовавший парикмахер Войцек, убивший из ревности свою жену. Бюхнера, тщательно изучившего материалы этого судебного процесса, заинтересовали прежде всего скрытые причины преступления. Они оказались связанными с обстановкой постоянной травли и унижения, которым подвергался Войцек со стороны тех, от кого зависел. Бюхнеру, а затем и Бергу удалось «поднять» этот частный случай до уровня самого высокого художественного обобщения темы «маленького» человека, особенно характерной для искусства послевоенной Европы в 20-е годы нашего века⁶⁴.

Берг по-своему «прочитал» незаконченную драму Бюхнера и провел большую работу по изучению ее различных редакций. Как либреттист и композитор он отобрал из общего количества сцен (27) лишь 15. Стремясь к более концентрированной драматургии, Берг изъясил ряд сцен (в балагане, мелочной лавке, где Воцек покупает нож, суде), некоторые объединил (в казарме и гостинице), передал ряд реплик от одних другим действующим лицам, сократил длинные монологи Доктора. В то же время Берг дополнил текст поясняющими и полнее раскрывающими ситуацию или характер героев репликами (например, слова «Лучше нож», которые Воцек машинально повторяет за Мари в 3-й сцене II действия).

Психологическая сторона драмы Бюхнера значительно углубляется Бергом, но социальная острота при этом не ослабевает. Поэтому жанр «Воццека» можно определить как синтетический, объединивший в себе, по словам польского музыковеда З. Лиссы, п с и х о л о г и ч е с к у ю

⁶⁴ Здесь вполне возможны аналогии с героями многих фильмов Ч. Чаплина: «Золотая лихорадка», «Огни большого города», «Новые времена», «Огни рампы» и др.

музыкальную драму с драмой социальной-бытовой.

Органичное сочетание в лице Берга композитора и либреттиста позволило ему точно распределить в драме «узлы» развития сценического и музыкального действия. Заметно, что психологический план драмы привлекает Берга значительно больше, чем «внешнее» действие.

В отличие от главной героини экспрессионистской драмы Шёнберга «Ожидание» — абстрагированного образа Женщины, почти изолированной от внешнего мира, — Воцек Берга находится в постоянном конфликте с окружающей его средой, с которой он повседневно связан (Капитан, Доктор, Тамбурмажор и даже Мари). Его подсознательные и тем более сознательные действия продиктованы совершенно конкретными жизненными ситуациями. Только подлинное чувство к Мари и сыну заставляет Воцэка воспринять ее измену как катастрофу и искать выхода в смерти сначала Мари, а затем и своей.

Все драматургические линии в «Воцэке» сосредоточены вокруг центрального персонажа (Воцек — Мари, Воцек — Доктор, Воцек — Капитан, Воцек — Тамбурмажор). Очевидно поэтому партия Воцэка в драме, по существу, монологична. Даже в диалогических сценах его краткие монологи обычно обращены «внутрь себя», скрывая от собеседника сокровенные мысли героя.

Берг отказался в драме от традиционных оперных форм — арий, дуэтов, развернутых хоровых сцен. Заменяв арии монологами (в редких случаях песней), а дуэты диалогами, он строит действие по сценам (подобно Вагнеру, Дебюсси). Берг еще шире, чем Вагнер, привлек в музыкальную драму принципы формообразования, типичные для инструментального, а точнее, симфонического произведения. Все I действие он задумал как пять характерных пьес (сюита, рапсодия, марш с колыбельной, пассакалия и рондо); II действие — как симфонический цикл в пяти частях; III действие — как шесть инвенций. Все это придало большую цельность всему музыкально-сценическому развитию.

В музыкальной драматургии «Воцэка» огромную роль играют симфонические антракты почти к каждой картине. Они весьма разнообразны по характеру и драматургическому значению: от жанровых картин (вступления к сценам в саду из II действия, в кабаке — из III действия) и картин природы (вступления и заключения

к сценам в поле из I действия, у пруда из III действия) — к философскому резюме всей драмы в антракте перед заключительной картиной III действия.

Роль оркестровой партии в драме исключительно велика. Она помогает в создании зон напряжения и разрядки, способствует мгновенному переключению из одного эмоционального состояния в другое. Берг одним из первых в европейской музыке использовал в «Воццеке» четыре оркестра — большой симфонический, камерный, военный и сценический (с народными инструментами)⁶⁵.

Оркестровое начало в драме находится в теснейшем взаимодействии с вокальным. Их функции чаще всего четко дифференцированы, но иногда и взаимозаменяемы. Это особенно заметно в трактовке Бергом лейтмотивов, среди которых можно выделить несколько типов. Некоторые из них — главная лейттема Воццека, лейттемы Капитана и Доктора почти неизменны на протяжении драмы и связывают различные картины даже на большом расстоянии. Группу же тем Мари можно лишь условно назвать лейттемами в силу их более редкого использования. Но зато они чаще подвергаются изменению и способны проникать в тематизм других действующих лиц.

Берг использует в драме необычайно разнообразные приемы и типы вокального письма. Наряду с традиционными — песенным, ариозным, различными видами вокальной декламации — он применяет чистую разговорную речь, прием *Sprechstimme*, открытый Шёнбергом, ритмическую декламацию и особые голосовые эффекты (фальцет, кашель, смех). Чаще всего на контрасте этих приемов строятся сцены, где Бергу необходимо обострить внутренний конфликт между двумя персонажами.

В выборе гармонических средств и приемов тональной организации Берг проявляет такую же свободу. В редких случаях он довольно целенаправленно организует в тональном отношении целую сцену (антракт к 5-й картине III действия). В основном он стоит на позициях атонализма. Но в отличие от сочинений Шёнберга атонального периода у Берга мы часто находим «островки» тональной музыки. В очень редких случаях он использует в «Воццеке» и серийную технику (пассакалия из 4-й кар-

⁶⁵ Напрашивается аналогия с «Дон-Жуаном» Моцарта, где в финале I действия также используется наряду с основным оркестром сценический.

тины I действия), которая еще не стала ведущей в композиторском методе Берга.

Гармония выполняет в драме очень разнообразные и важные функции — в передаче оттенков различных эмоциональных состояний, в обострении психологических контрастов, для создания гротескных образов и в чисто колористических целях.

Острая диссонантность, господствующая в гармоническом языке «Воццека», отсутствие единого тонального развития, сглаженность разделов формы в большинстве сцен безусловно затрудняет восприятие музыки драмы Берга массовым слушателем. Но глубоко прав был Асафьев, когда еще в 1927 году говорил: «Музыка („Воццека“.— Б. И.) живет и дышит, передает переживания и ощущения, конкретно заставляет почувствовать и испытать все происходящее... она сама становится дыханием, движением, жестом, эмоциями и душевной борьбой»⁶⁶.

I действие, 1-я картина — в комнате Капитана. Драматургическое значение этой картины в I действии в том, что она включает в себе экспозицию образов двух персонажей-антиподов — Воццека и Капитана. В кратком четырехтактовом оркестровом вступлении к опере, в изломанном мотиве гобоя предваряется будущий лейтмотив Капитана:

28 *Sehr mässige Viertel* ($\text{♩} = 60$) *etwas zögernd*

p *mf*

a tempo

⁶⁶ Асафьев Б. «Воццек» А. Берга, с. 75.

Капитан, которого бреет Воцек, ведет диалог с ним — человеком, не способным, по мнению Капитана (тупого резонера), оценить по достоинству ни его «высших» рассуждений о смысле жизни, ни юмора (достаточно плоского). Берг нарочито утрированно передает смысл издевательских по отношению к Воцеку слов и характер речи Капитана при помощи разнообразных видов вокальной декламации. Очень показателен в этом плане момент разговора, когда Воцек, занятый своими мыслями, не может сразу оценить «юмора» бессмысленного сочетания слов Капитана — «Зюйд-норд», когда тот издевается над Воцекком. В вокальной партии Капитана этот момент передан огромным скачком вверх на увеличенную дуодециму с последующим глиссандирующим спуском на увеличенную нону, а смех Капитана воплощен тут же приемом *Sprechstimme*:

27 *Rasche Achtel*
(громко смеется - - - -)

Зюйд- норд!

Оркестровое сопровождение партии Капитана часто включает в себе и изобразительные эффекты, как бы иллюстрирующие его слова. Так, воспоминания Капитана о ветреном утре «подкреплены» стремительными пассажами трех флейт (т. 65—71)⁶⁷.

Характерно, что образ главного героя драмы раскрывается в 1-й картине не сразу, а в постепенном становлении. Кажущаяся Капитану ограниченность солдата передана сначала лишь односложными, как бы «поддакивающими» ответами Воцека на постоянном звуке *cis: (des)*. Но в монологе Воцека, начинающемся со слов «Мы бедный люд», он предстает как человек, могущий не только глубоко страдать, но и трезво оценить свое бесправное положение. Начальный мотив монолога на слова «Мы бедный люд» станет главным лейтмотивом Воцека и одновременно тематическим зерном музыкальной драмы:

⁶⁷ Все ссылки даны по клавиру: Берг А. Воцек. М., 1977.



Вокальная партия Воццека в монологе отличается большей стилевой цельностью, чем у Капитана. Здесь органично сочетаются черты ариозности и декламационности.

Берг определил композицию 1-й картины условно как сюитную, но избежал четких граней внутри сюитного цикла. Да и жанровые признаки танцев, составляющих основу сюиты, проявляются лишь в характерных ритмах гавота (с. 24), жиги (с. 21), паваны (с. 35), которая является основой оркестрового заключения картины.

2-я картина — в поле, где Воцек и его приятель Андрес срезают кустарник, — не менее важна для раскрытия образа Воццека.

В то время как Андрес беззаботно поет веселую песенку «Охотникам лафа житье» на слова немецкой народной песни, Воццека охватывает безотчетный страх. Берг использует здесь аналогичный 1-й картине драматургический прием — диалог двух персонажей, по существу говорящих на «разных» языках, что передано композитором при помощи конкретных стилизованных приемов.

Если вокальная партия Андреса по природе своей песенна, то в партии Воццека используется преимущественно *Sprechstimme*, передающий, как часто и в «Ожидании» Шёнберга, состояния страха, отчаяния. Аналогично «Ожиданию» Берг воплотил в этой картине и полное отчуждение героя от окружающей природы, так как он воспринимает ее как враждебную силу (с неба ему слышатся страшные трубные «гласы»).

В заключительной части картины хроматически нисходящие ходы тромбонов с тубой, виолончелями и контрабасами *pizz.* одновременно воплощают галлюцинации Воццека и служат предзнаменованием трагической судьбы героя.

В этой сцене, названной Бергом *рапсодией* на три аккорда, он использует впервые лейтгармонический комплекс из трех аккордов, связанный с образом Воццека. Он имеет важное драматургическое значение не только для 2-й картины, но и для всей драмы:

Sehr langsam

Особенно важен в этом комплексе третий аккорд, состоящий из наложения двух неполных септаккордов (он связан с основным лейтмотивом Воццека).

В 3-й картине — комната Мари — заключена экспозиция второго центрального персонажа драмы — Мари. И здесь Берг использует сильно действующий контраст: в картину умиротворенной природы оркестровой интерлюдии врываются чуждые звуки военного марша (с т. 326), на фоне которого разворачивается диалог Мари и Маргарет, сначала приветствующих солдат и Тамбурмажора, а затем ссорящихся и оскорбляющих друг друга. Для создания шаржированного портрета Тамбурмажора Берг сочетает подчеркнутую простоту мелодического и ритмического рисунка марша с усложненной элементарной политональностью гармонией (например, в т. 334, 342, где на тонико-доминантовую опору *cis-moll* накладывается тема марша в *C-dur*). В центральном эпизоде этой сцены — колыбельной Мари — воплощены извечная боль и жалость матери к своему ребенку. Они раскрываются при помощи пластичной мелодии на покачивающемся баркарольном ритме неторопливо сменяющих друг друга аккордов струнных и малого диапазона звучности:

30a

Langsame

« Жить бы де-ви-це шу-тя, му-жа нет-так есть ди-тя!

Bedeutend langsamer

ба-юш-ки ба-ю, мой ми-лый ма-лыш.

Всё мне те-перь трын-тра-ва!

Воплощению удивительно цельного лирического образа способствует чуть ли не единственная в драме замкнутая композиция колыбельной — А В А В. Она основана на варианном повторе двух очень близких по характеру тем.

Интересно, что для образа Мари Берг использует не лейттему, а определенный круг интонаций, где преобладают малые терции и малые секунды.

Диалог появившегося Воццека с Мари совершенно непохож на традиционную любовную сцену. Это скорее разговор не понимающих друг друга людей. Воцтек еще находится под сильным впечатлением от слуховых и зрительных галлюцинаций сцены в поле, и в кульминационные моменты диалога раздаются грозные кличи тромбонов, валторн и труб (т. 450—451) на жестких созвучиях, некоторые из которых являются обращением септаккорда — лейтгармонии Воццека. Хотя диалог строится не на Sprechstimme, а на декламации, разорванность и обры-

вочность реплик Воццека точно передают его неменяемое состояние. Полное невнимание к сыну и внезапный уход Воццека во многом определяют поведение Мари в дальнейшем, в частности увлечение Тамбурмажором.

4-я картина — в кабинете Доктора — посвящена экспозиции персонажа, проводящего психологические эксперименты над Воццеком с единственной целью — подавить в нем окончательно личность. Монолог Доктора, одержимого манией величия, напичканного современной научной терминологией, отдающего нелепые приказания, потребовал от композитора исключительно точной и индивидуально-характерной вокальной декламации. То он копирует слова Воццека «требуется природа» (т. 495—496), убеждая того в их бессмысленности, то пытается подавить его вошедшими в научный обиход словами: «белок», «картогидраты» (т. 511—515). Примитивность образа мыслей Доктора выражена иногда Бергом подчеркнуто упрощенным целотонным гаммообразным движением в вокальной партии:

31 *Lento* *senza cresc.* *rall.* *kurz*

Всё кру-ги там, у-зо-ры — как по-нять зна-че-нье!

Убийственно гротесково выглядит восклицание Доктора «Слава мне» и особенно «Я буду бессмертен» благодаря хорально-гимническому складу мелодии голоса, дублированному тромбонами, особому блеску оркестровки при участии треугольника, ксилофона, челесты, арфы (т. 638—641).

Ощущение полной психологической несовместимости двух персонажей достигается Бергом стилевой противоположностью их партий. Особенно остр контраст в эпизоде со словами Воццека: «Всё круги там, узоры...», где Берг использует в его партии также целотонный звукоряд, но в совершенно ином качестве, чем у Доктора (в сочетании с тембрами челесты и арфы он создает эффект иллюзорности слов Воццека).

Глубокая человечность облика Воццека проявляется особенно тогда, когда, не отвечая на бессмысленные вопросы Доктора, он думает только о Мари. Его односложные, прерываемые долгими паузами реплики «Ах, Мари, Мари»

(т. 606—609) связаны с интонационной сферой Мари (нисходящие интонации малой секунды и малой терции).

Берг использовал для этой сцены старинную форму пассакалии в виде темы и 21 вариации, где в каждой из микровариаций заключены неожиданные повороты весьма «содержательной» беседы Доктора и Воццека. Тема пассакалии, излагаемая у виолончелей, представляет один из немногих примеров использования композитором в этом сочинении додекафонного «ряда». Но «ряд» трактуется Бергом весьма своеобразно и свободно — 12 тонов, составляющих его основу, рассредоточены на огромном для додекафонии расстоянии (т. 488—495). В целом тема пассакалии, не определяя всего тематизма картины, все же является источником некоторых важных тем (в частности, лейтмотива Доктора, появляющегося в 13-й вариации). Тема с вариациями безусловно придает композиционную цельность и интонационное единство всей 4-й картине, завершающей экспозицию всех основных действующих лиц драмы.

5-я картина — перед домом Мари — содержит коренной поворот в развитии сюжета, который и приведет в конце драмы к трагической развязке. Мы не найдем здесь новых качеств в образе Тамбурмажора, соблазняющего Мари, но для нее он — олицетворение силы и устойчивости жизненных позиций в сравнении с несчастным Воццеком. Процесс подавления воли Мари Тамбурмажором нашел воплощение в этой сцене в постепенном подчинении интонационного строя Мари партии Тамбурмажора (проникновение в ее партию ходов на чистую кварту с последующим спадом на уменьшенную октаву, полное господство маршевого ритма — т. 672—673, 681).

II действие. На него падает основная тяжесть музыкально-драматического развития. Значение этого действия в драматургии всего сочинения в том, что оно последовательно готовит трагическую развязку III акта и создает ощущение ее неотвратимости.

Принцип острого контраста как между картинами, так и внутри их остается ведущим и для этого действия, но здесь часто контраст вырастает до уровня конфликта. Не случайно композиция всего II действия приравнена самим Бергом к пятичастному симфоническому циклу — сонатное allegro, инвенция и fuga на три темы, Largo, скерцо, интродукция и рондо.

1-я картина — в комнате Мари — раскрывает глу-

бокий внутренний конфликт одного из главных героев. Любование Мари золотыми сережками, подаренными Тамбурмажором, не может заслонить угрызений совести, дум о Воццеке и сыне, предчувствия страшных последствий.

Берг избрал для этой картины сонатную форму, необходимую для создания ощущения напряженного ожидания катастрофы. Композитор использует здесь, по существу впервые в драме, прием тематического варьирования, позволяющий в корне трансформировать смысловое содержание некоторых тем. Особенно это заметно в побочной партии, где сильно измененная колыбельная из I действия (прерывистый ритм, паузы) передает внутреннее смятение Мари:

32 Allegro

Дет-ка, за-крой гла-за, при-дет цы-
-ган сю-да, за руч-ку он воз-мет

В контрапункте с темой колыбельной у солирующей скрипки звучат знакомые квартовые интонации в маршевом ритме, которые и объясняют без слов причину душевных мук и предчувствий Мари.

Появление Воццека вызывает еще большее смятение у Мари, так как он видит золотые сережки, рождающие первые подозрения. Первый в драме по-настоящему конфликтный поединок разрешается временным примирением, так как Воцcek не хочет признаться в своем недоверии к Мари. Видимое смирение Воццека нашло выражение в спокойно-скорбной мелодике его обращения к сыну: «Наш удел лишь труд до упаду, даже спишь в поту». Лейтмотив Воццека на слова «Мы бедные люди» подводит итог его лаконичному монологу (т. 114).

2-я картина — на городской улице — сталкивает Воццека сразу с двумя его врагами — Капитаном и Доктором. Эта встреча становится для Воццека роковой, так как именно здесь он получает подтверждение измены Мари. Первый из двух разделов картины является приме-

ром еще одного диалога «непонимания», хотя он связан с людьми, считающими себя друзьями. Диалог построен на двух основных лейттемах Капитана и Доктора:

33
Massige Viertel

The image shows a musical score for a piece titled "Massige Viertel". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system also has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff features a triplet of eighth notes. The lower staff has a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over a note. The music is written in a style characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

Композитор использует достаточно яркий стилевой контраст для передачи торопливой речи Капитана и самоуверенно-спокойной Доктора, объединяя их в то же время интонационно (нисходящий тритоновый ход).

Второй раздел картины, связанный с появлением Воццека, построен в форме фуги на три темы, из которых две (Капитана и Доктора) составляли тематическую основу первого раздела, а третья, связанная с Воццеком, появляется лишь в момент, когда Доктор весьма недвусмысленно говорит об измене Мари (т. 313). Выбор Бергом для новой темы Воццека жанра пассакалии (постепенно нисходящее, ритмически ровное движение по целотонному звукоряду) не случаен. Трагическое начало, заключенное в этом жанре⁶⁸, позволяет Бергу еще раз подчеркнуть обреченность его героя. Тройная фуга обостряет до предела интонационный конфликт между партиями трех персонажей и раскрывает глубинный смысл сцены, где Воццек тщательно скрывает за пустым разговором с Капитаном и Доктором свое горе.

2-я картина — Мари и Воццек — самая напряженная по степени драматизма. Стремительная смена состоя-

⁶⁸ Ария Дидоны из оперы Перселла, Stucifixus из Мессы h-moll и органная пассакалия Баха, пассакалия Генделя и др.

ний героев идет по нарастающей, и кульминационный момент приходится на слова Воццека: «Душа — это пропасть! Взгляни туда лишь, и потеряешь ум! Мне страшно!» Характерно, что Мари выдает не ее признание, а лишь интонация. Берг достигает потрясающей психологической тонкости, когда насыщает декламацию Мари ритмом военного марша (т. 393) и позволяет ей сорваться на истерический крик: «Так что же! Трогать не смей!» (т. 394—395), что разоблачает ее сильнее, чем признание. Мари сама в отчаянии наталкивает Воццека на мысль об убийстве: «Лучше ножом мне в бок» (т. 395—396). С этого момента мысль о ноже становится для него навязчивой идеей.

В этой картине Берг использует два оркестра — большой и камерный (10 духовых инструментов и квинтет струнных), которые позволяют ему до предела обострить словесный поединок главных героев. Частое использование солирующих инструментов дает возможность композитору конкретизировать значение слова или прочесть его скрытый смысл⁶⁹.

4-ю и 5-ю картины в общей композиции II действия надо рассматривать как дополняющие друг друга в раскрытии основной психологической линии действия — созревании у Воццека неотвязной мысли об убийстве Мари.

4-я картина — сад при трактире — выглядит по внешним признакам как сочная жанровая сцена. Однако это только фон, который Берг противопоставляет внутреннему миру героя, стремясь ярче выявить существо его психологического конфликта. Гротеск ощутим здесь и в псевдофилософских рассуждениях двух подвыпивших подмастерьев (с т. 455), и в нарочито нестройной игре хмельных музыкантов (оркестр на сцене), и в песне парней и солдат «Охотник из Пфальца». Танцы — лендлер и вальс благодаря очень простой мелодии, инструментовке в духе народного оркестра (гитара, два фиделя⁷⁰), но очень жесткой гармонизации тоже предстают в гротесковом плане. Пророческий, скрытый для всех, кроме Воццека, смысл

⁶⁹ Так, кларнет in Es (т. 382) подчеркивает издевательские реплики Воццека о красном рте Мари, а *ostinato* гобоя и кларнета на звуке *cis* (т. 395—396) усиливает ощущение обреченности Мари при ее словах о ноже.

⁷⁰ Фидель — скрипка, настроенная на тон выше.

приобретают реплики Дурачка «Пахнет, пахнет кровью» (т. 667—668).

Композиция 4-й картины отличается некоторой калейдоскопичностью⁷¹, использованием Бергом ряда почти кинематографических приемов — монтажа, «наплыва» одного «кадра» на другой. (например, «вторгающиеся» реплики Андреса в хор парней с солдатами — т. 576, 580, «наплывы» звучания сценического оркестра на диалог Воццека и Андреса и др.). Эти приемы позволяют передать крайне сумбурное душевное состояние Воццека, наблюдающего за танцующими Мари и Тамбурмажором и все более убеждающегося в ее измене.

Оркестровый переход к 5-й картине (в казарме), основанный на ритме лендлера, подчеркивает неразрывную связь двух соседних картин. Однако основной смысл 5-й картины в том, что Воцтек окончательно укрепляется в мысли о возмездии, теряя реальное чувство окружающего (когда ему в полусне мерещится откровенный танец Мари и Тамбурмажора из предыдущей сцены).

В момент схватки Воццека с Тамбурмажором в контрапункте с восходящими фанфарными квартами и маршевым ритмом звучит главный лейтмотив Воццека, вступающий в непримиримый интонационный конфликт с тематизмом Тамбурмажора:

34

ff ————— *f*

Nach langsamer

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *Nach langsamer*. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, and is marked with *fff* and *meno ff* dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines.

⁷¹ Автор назвал форму этой сцены скерцо с тремя трио и репризой.

Определяющими смысловое содержание 5-й картины становятся последние реплики Андреса «Да, кровь» и Воццека — «Все поочередно» на целотонной нисходящей последовательности, родственной теме Воццека из фуги 2-й картины, в которых окончательно укрепляется ощущение близкой катастрофы.

III действие — трагическая развязка, к которой направлено все музыкально-сценическое действие драмы. Берг сосредоточивает внимание в III действии исключительно на двух главных героях, «отстранив» почти все побочные драматургические линии, связанные с Капитаном, Доктором, Тамбурмажором.

Контраст между соседними картинами достигает здесь наибольшей остроты и порой создает ощущение полной несовместимости, особенно 3-я картина (в кабаке) после сцены убийства Мари и 5-я (игра детей у дома Мари) после сцены смерти Воццека.

Чтобы придать этому действию драматургическую целостность, Берг построил пять картин и симфонический антракт перед последней картиной в виде шести инвенций⁷².

1-я картина — Мари с ребенком в комнате — является кульминационной в раскрытии душевной драмы Мари, запоздало ощутившей свою вину перед Воццеком и непоправимость происшедшего.

Картина построена в виде темы с 7-ю вариациями и фуги. Для усиления психологического контраста Берг широко использует в партии Мари различные типы вокального письма: для чтения Библии — преимущественно *Sprechstimme*, а для передачи неотвязных мыслей о Воццеке и сыне — необычайно гибкую и выразительную вокальную декламацию.

Фуга, играя роль заключительного раздела вариаций и всей картины, заканчивается отчаянной мольбой Мари — «Боже, ты отпустил ей грехи и мне ты дай прощенье». Она близка по своему интонационному строю и ритмическому рисунку лейтмотиву Воццека «Мы бедный люд»:

⁷² Под инвенцией Берг понимал не полифоническое упражнение, а определенный композиционный прием, лежащий в основе каждой картины.

Grave *p*

«К но-гам е-го о-на при-па-ла, ры-да-я, и

sempre legato e

pp

но- ги це- ло- ва- ла,

2-я картина — в лесу у пруда — включает первую трагическую развязку: убийство Мари Воццеком. Последний их диалог передает крайнюю степень напряжения. Воцcek еще колеблется перед последним шагом, и лишь когда ему кажется, что Мари прочитала его тайные мысли об убийстве, он наносит ей смертельный удар ножом. Внешняя сдержанность Воццека во время их разговора воплощена преимущественно уравновешенной, близкой песне мелодической линией его партии. Лишь отдельные реплики-вскирки «Добра, верна?» выдают его состояние. Даже луна, освещающая место предстоящего убийства, не разрежает, а нагнетает напряжение ожидания развязки (Мари она видится красной, а Воццеку — кровавой).

Берг назвал эту картину «инвенцией на тон *си*». Действительно, почти постоянное *ostinato* на этом звуке вызывает у слушателя ощущение фатальной неизбежности. А этот же звук, дважды «раздутый» в оркестровом заключении к картине от *ppp* до *fff* с участием почти всей медной группы и большого барабана, обрывающийся внезапно на генеральной паузе, создает полное впечатление происшед-

шей катастрофы. Впервые у Берга не тема, мотив или созвучие, а один звук приобретает значение лейтмотива рокового начала для кульминационной сцены драмы.

3-я картина внешне напоминает обычную жанровую сцену (подобно 4-й картине II действия). Но, как и во II действии, Берг прибегает к методу гротеска: обстановка пьяного разгула в кабаке совершенно несовместима с состоянием Воццека, когда в тему «рока» резко вторгаются звуки откровенно развязного танца — польки, который танцуют под звуки расстроенного пианино пьяные парни, солдаты и девки⁷³:



Воцcek пытается забыться в танце с Маргарет, но это ему не удастся. Его песня «Три всадника ехали вдоль реки» (с. 267) интонационно родственна колыбельной Мари из I действия, но благодаря мелодической и ритмической искаженности передает степень душевного потрясения Воццека:

37 Schnellpolka

«Три всадника ехали вдоль реки, к хозьяке в харчевню попали они.»

В тот момент, когда Маргарет, а затем все присутствующие замечают кровь на руке Воццека, слова Маргарет «Пахнет кровью» становятся смысловым стержнем всей сцены.

⁷³ Жанровое единство всей картины, вызванное почти постоянным использованием ритма польки, дало основание Бергу назвать 3-ю картину «инвенцией на ритм».

4-я картина — в лесу у пруда — доводит до апогея начавшийся еще во 2-й картине I действия разрыв героя с окружающим миром, природой. Здесь, как и там, фигурируют кроваво-красная луна, притаившийся лес и жуткая настороженная тишина у заболоченного пруда, куда Воцек бросает нож — главную улику, а затем тонет сам. Берг использует в этой картине такие оркестровые средства, которые как бы нарочито «антиромантически» и исключают даже намек на восприятие героем красоты ночного пейзажа, излюбленного многими романтиками. Благодаря дифференцированному использованию оркестровых тембров Бергу удается передать такие изобразительные моменты, как бульканье воды, кваканье лягушек, опускающийся туман, восход кровавой луны. Момент погружения Воцекка в трясину передан Бергом почти зримо: восходящее движение хроматических параллельных созвучий у струнных с сурдинами, сначала в огромном диапазоне — от *ми* малой октавы до *соль* третьей (т. 284—287), а затем все уменьшающемся до малой секунды (т. 300—302). Картина воцарившейся гнетущей тишины нарушается лишь кваканьем лягушек (два кларнета) и разговорными репликами Доктора и Капитана, случайно проходящими мимо.

Оркестровый антракт между 4-й и 5-й картинами Берг назвал «исповедью, обращенной ко всему человечеству». Действительно, такой силы симфонического обобщения европейская опера не знала со времен Вагнера и Чайковского.

Берг объединил в антракте многие важные темы и лейттемы драмы, варьируя лишь фактуру их изложения и инструментовку — темы песни Андреса (т. 339—340), Доктора (т. 345), Капитана (т. 349—350), группы тем Мари из сцены соблазнения ее Тамбурмажором (т. 352—353, 355—357). Из двух тем Воцекка одна имеет эпизодическое значение (т. 359—360), а другая является основным его лейтмотивом. Их совместное появление обусловлено тем, что они обе связаны с четким осознанием Воцекком своего бесправного положения.

Симфоническое обобщение в антракте достигается Бергом использованием во вступительном и заключительном разделах новой темы, отличающейся необычным для этого сочинения широким мелодическим дыханием. Она вбирает в себя интонации разных тем, в частности песни Андреса из 2-й картины I действия, но преимущественно колыбельной Мари:

38 Adagio

Можно считать, что эта новая тема воплотила в себе идеал материнской любви и подлинное чувство Воццека и Мари. Ею и завершается замечательный симфонический антракт, называемый исследователями реквиемом⁷⁴.

Заключительная 5-я картина по внешним признакам — еще одна жанровая сценка (дети, среди которых и сын Мари, играют у ее дома в лошадки). На деле она имеет сложный философский и психологический подтекст. Беззаботная детская песенка «Чижик, чижик» на непрерывном движении восьмыми типа жиги⁷⁵ безусловно разряжает трагическую атмосферу предшествующей картины и реквиема:

39 Fließende Achtel
Kinder

Чи- жик, чи- жик, где ты был, где ты был?

Чи- жик, чи- жик, где ты был,

Чрезвычайно важна для понимания смысла этой сцены интонационная связь песенки с колыбельной Мари. Как тонко отмечает исследователь творчества Берга М. Тараканов, «словно мать издали баюкает дитя, которое она более не в силах взять на руки»⁷⁶.

⁷⁴ Берг назвал реквием «инвенцией на тональность ре», имея в виду относительное тональное единство самого цельного по своему смысловому значению и эмоциональному строю раздела драмы.

⁷⁵ Берг эту сцену назвал «инвенцией на определенный тип движения».

⁷⁶ Т а р а к а н о в М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976, с. 220.

Но непонимание ребенком Мари смысла происшедшего, когда он никак не реагирует на слова сверстников о смерти матери, может восприниматься и как еще одно подтверждение полного одиночества обыкновенного человека в современном Бергу обществе, которому ребенок-сирота абсолютно не нужен.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

Обращение Берга в конце жизни к жанру скрипичного концерта было подготовлено предшествующим творчеством композитора (Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13-ти инструментов) и традициями немецкой романтической музыки XIX века. Берг воспринял от них и необычайно богатый диапазон лирических образов, и опору на интонационный строй бытовой музыки, и свободу в трактовке цикла и каждой части. Так же как и у многих композиторов-романтиков — Листа, Франка, Р. Штрауса, концерт у Берга превратился в своеобразный концерт-поэму.

При огромном богатстве образно-эмоциональной сферы здесь особо ощущается цельность композиции, связанная со стремлением романтиков заменить цикл одночастностью, с использованием монотематизма или лейттематизма аналогично симфоническим поэмам Листа и Р. Штрауса.

Бергу оказалось очень близким стремление романтиков заменить чистую виртуозность мелодической насыщенностью каждого инструментального технического приема, «уравнять» значение партий солирующего инструмента и оркестра. Берг, аналогично Р. Штраусу, до предела дифференцировал оркестровую партитуру, максимально увеличив самостоятельность не только каждой группы оркестра, но и отдельных инструментов. Признаки явной концертности ощущаются лишь в каденции концерта (II часть), где сложнейшие приемы скрипичной техники использованы Бергом в качестве средства довести лирическую экспрессию до высшего уровня.

Берг доказал в концерте возможность естественного сочетания нового додекафонного метода с традиционными для классического и романтического искусства средствами: интонационной рельефностью и жанровой определен-

ностью тематизма, строгими формами и элементами тональной организации.

Своеобразие композиции концерта не только в двухчастности и в отсутствии привычной формы сонатного allegro, но и в симметричном строении каждой части, состоящей из двух разделов (I a b II a b). Каждый из разделов раскрывает индивидуальный круг образов, достаточно контрастный по отношению к соседним разделам.

1-й раздел (I a) — Прелюдия. Небольшая интродукция пронизана зыбким, почти эфемерным звучанием квинтовых арпеджированных фигураций, передаваемых от солирующей скрипки различным инструментам в оркестре. Одно из основных назначений интродукции — подготовить появление основной темы — серии концерта — и наметить ведущие тональности — B-dur и g-moll:

40

Andante

Introduktion (10 Takte)

pp

Для придания большей устойчивости форме всего сочинения Берг ограничивает каждый раздел концерта достаточно ясными гармониями, освещающими эти тональности.

Основная тема первой части (серия) содержит в себе весь основной интонационный комплекс сочинения и основу гармонической ткани:

41

Andante

V.no

pp

rall. . . .

Ее ровное восходящее движение по терциям с окончанием на отрезке целотонной гаммы создает спокойное лирическое настроение, которое сохраняется почти на протяжении всего раздела. Строеие темы-серии в виде цепочки минорных и мажорных трезвучий, накладываемых друг на друга (последний звук первого трезвучия совпадает с первым звуком второго и т. д.), создает у слушателя привычные представления о гармонической определенности⁷⁷.

В первом разделе Прелюдии⁷⁸ тема-серия сохраняет в основном свой целостный облик и подвергается типичным для додекафонии приемам развития — инверсии, транспозиции на разные интервалы. В среднем разделе Берг использует прием вычленения из серии отдельных сегментов (то есть неполной серии), различные виды имитационно-полифонического изложения, включая и *stretto*. Реприза возвращает уравновешенное эмоциональное состояние начала прелюдии и одновременно выполняет роль связки ко второму разделу части.

2-й раздел (I b) — Скерцо. Он отличается от Прелюдии в первую очередь своим жанровым колоритом. Три темы, на которых строится первый раздел скерцо⁷⁹, близки вальсу и лендлеру. Богатство оттенков обусловлено разнообразием приемов использования серии. Например, в основной теме *Allegretto* серия от звука *d* равномерно распределена между изложенной двухголосной мелодией и типично вальсовым аккомпанементом:

42 Allegretto

⁷⁷ Первое трезвучие воспринимается как тоника g-moll.

⁷⁸ Форма Прелюдии — трехчастная репризная.

⁷⁹ Форма Скерцо — сложная трехчастная с двумя трио.

В другой вальсовой теме инверсия серии (также от звука *d*) опять используется в виде двухголосия, но уже без сопровождения.

Однако весь этот раздел скерцо меньше всего похож на жанрово-бытовую зарисовку. Жесткие гармонии, построенные на звуках серии, вступают в своеобразный конфликт с относительно простой мелодией и танцевальным ритмом. Все это производит впечатление гротескного переосмысления танца, напоминающее «жанровые» сцены в «Воццеке», и вносит в концерт первые признаки серьезного нарушения эмоционального равновесия.

Появление в кодовом построении скерцо подлинной каринтийской народной песни воспринимается как огромной силы контраст. Неприхотливая мелодия с достаточно простой гармонизацией трезвучиями⁸⁰ создает образ откровенного чистосердечного высказывания:

43 Allegretto

⁸⁰ Правда, здесь Берг использует политональный эффект (песня в *Ges-dur*, а сопровождение в *C-dur*), но в чисто колористических целях.

Использование народной песни в додекафонном сочинении оказалось возможным для Берга, так как в интонационном отношении она была уже подготовлена начальным трезвучным построением серии и ее заключительным целотонным тетракордом.

Первый раздел II части (II а) — К а д е н ц и я — вносит самый острый в концерте образный контраст по отношению к предыдущему разделу. Здесь господствует стихийный поток эмоций, основанный на частой и резкой смене разных состояний, нередко предельно напряженных. Здесь сталкиваются и противоборствуют различные тематические образования (не всегда связанные с серией), крайние регистры, контрастные типы изложения, динамики. Форма Каденции лишена конструктивной четкости предыдущих разделов, кроме того, в ней отсутствует даже ограниченно понимаемый Бергом тональный устой.

В Каденции тема-серия используется только в виде кратких мотивов, которые, особенно в заключительном разделе, сопровождаются комплексными аккордами, иногда состоящими из 8, 10, а иногда и 12-ти звуков. Некоторые из них, подобно кульминационным моментам из «Воццека», передают крайнюю степень страдания и отчаяния человека:

44 Tempo I (Allegro rubato)

Органный пункт *f*, длительно выдерживаемый в заключительном разделе, благодаря тембрам литавр и малого барабана придает окончанию каденции даже оттенок

фатальности. В то же время он имеет и драматургическое значение — готовит В-dur 2-го раздела II части.

В заключительном разделе концерта — В а р и а ц и и на х о р а л — Берг использует возвышенно-отрешенный хорал из кантаты № 60 И. С. Баха. Текст хорала обращен к небу, которое должно утешить человека в горе. Берг сохраняет не только мелодический рисунок хорала Баха, но и его гармонизацию⁸¹:

45 Poco più mosso, ma religioso

[Mein Je - sus kommt: nun

gu - te Nacht o welf!]

pp ma deciso *pp doloroso*

Тема хорала и две вариации не выглядят «чужеродными» в концерте по отношению к основной теме, так как в хорале (подобно каринтийской песне) использован отрезок целотонного звукоряда.

Цель заключительного раздела — «примирить» основной тематизм концерта. Особенно это ощутимо в предкодовом и кодовом построениях (например, в т. 201—202⁸² несколько измененная тема каринтийской песни

⁸¹ Это казалось совершенно неприемлемым с позиций додекафонного метода.

⁸² Ссылки даны по изданию: Б е р г А. Концерт для скрипки с оркестром. М., 1971.

накладывается на квинтовые фигурации из интродукции, а в т. 222—224 интонации хорала звучат в контрапункте с серией, транспонируемой по полутонам вниз — от *d*, *des* к *c*). Последние такты концерта синтезируют к тому же и две основные тональности (к В-dur'ному трезвучию присоединяется звук *g*).

В этом стремлении объединить важнейшие тематизм и тональности концерта, возможно, и проявилась для Берга философская идея сочинения — конечного примирения неба и земли, человеческого горя и радости.

АНТОН ВЕБЕРН

1883—1945

А. Веберн — третий крупнейший представитель нововенской школы, и его связи с творческими устремлениями, стилем А. Шёнберга остаются очень прочными. Вместе с тем содержание зрелого творчества Веберна и стиль его сочинений 30 — 40-х годов позволяют говорить о сугубо индивидуальном мировоззрении, музыкальном мышлении и творческом методе художника.

Художественный мир Веберна оказался почти изолированным от социальных бурь и конфликтов как в национальном, так и мировом масштабе. Он искал законы мировой гармонии через призму искусства. В то же время такие духовные ценности, завоеванные человечеством, как вера в победу добра над злом, в любовь человека к человеку, вечную силу и красоту природы, остаются важнейшими темами в его творчестве. Именно они должны, по мнению композитора, противостоять разрушительным силам, господствующим в современном мире и искусстве, и в конечном счете утвердить совершенную человеческую личность. Но своеобразие Веберна состоит в том, что он стремится воплотить высокий этический идеал не через конфликтное столкновение человека с силами зла, рока (подобно Чайковскому, Шостаковичу, Онеггеру), а только через воплощение в музыке своего собственного духовного мира и чаще всего в форме лирического самовысказывания. Вместе с тем его музыке отнюдь не свойственна только пассивная созерцательность и безмятежная умиротворенность. Неожиданные «всплески» экспрес-

сии, тщательно скрываемой, но прорывающейся в ряде сочинений, говорят о душевной тревоге художника за судьбу не только отдельной человеческой личности, но и всего человечества. Это ставит Веберна в ряды подлинных гуманистов XX века.

Нельзя считать случайным полную изоляцию творчества и запрет исполнений сочинений Веберна, так же как Шёнберга и Берга, в Германии «третьего рейха». Композитор сразу и категорично высказался против нацистского режима и фашистской идеологии, считая, что они разрушают духовную жизнь нации. Веберн ни на йоту не уступил своих позиций и в отношении к распространившемуся при гитлеровском режиме приспособленческому, так называемому «массовому» искусству, духовно разлагавшему немецкий народ.

В творчестве Веберна мы не найдем прямого воплощения темы войны, как это сделано во Второй и Третьей симфониях Онеггера, Седьмой, Восьмой и Десятой симфониях Шостаковича, кантатах «Огненный замок» Мийо, «Трене памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого и др. Но в своих произведениях 30-х годов и особенно военных лет Веберн воплотил в сугубо обобщенной, а иногда и несколько абстрагированной форме тему Человека и его борьбы за идеалы.

В стиле сочинений Веберна обнаруживаются одновременно черты радикального новаторства и прочная опора на традиции, в первую очередь австро-немецкой культуры. Чрезвычайно высоко оценивая искусство композиторов нидерландской школы XVI века, творчество Бетховена, Шуберта, Брамса, Малера, он, пожалуй, отдает предпочтение И. С. Баху. В одной из лекций Веберн говорит: «Ведь мы находим у него (Баха) всё»⁸³.

Приход Веберна к шёнберговскому «методу композиции с двенадцатью соотношенными друг с другом тонами» был естествен и закономерен. В нем он видел законченное выражение в музыке законов, по которым творит природа. Подобная концепция, основанная на слишком прямолинейно понятых связях законов искусства и природы, говорит о чисто идеалистических философских и эстетических позициях Веберна, которые и стали базой для большинства его зрелых сочинений.

⁸³ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 48.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детство, юность. Годы учения (1883—1908). Антон Фридрих Вильгельм Веберн родился 3 декабря 1883 года в Вене. Отец композитора, горный инженер, смог воспитать у своих детей с раннего возраста уважение и любовь к занятиям и труду. Первые уроки игры на фортепиано Веберн получил у матери, непрофессиональной пианистки.

Настоящее его музыкальное воспитание начинается с учебы в гимназии Клагенфурта, где он изучал классическое музыкальное наследие и современную музыку под руководством Эдвина Комауэра, интенсивно занимался на виолончели, играл в любительских симфонических оркестрах, но более всего его привлекала деятельность дирижера. Уже в годы обучения в гимназии у Веберна созрело решение стать музыкантом-профессионалом, чему весьма способствовало посещение им в 1902 году вагнеровского фестиваля в Байрейте. Любовь к Вагнеру сохранилась у него на всю жизнь.

В 1902 году Веберн поступил в Венский университет, где кафедрой музыковедения руководил известный музыковед Гвидо Адлер. С его помощью Веберн основательно изучил хоровую нидерландскую полифонию XIV—XVI веков, которая стала для композитора основой его зрелого стиля и серьезных исследовательских интересов (диссертация о творчестве Г. Изаака — нидерландского композитора XVI века).

Первые творческие опыты Веберна относятся к 1899 году (две пьесы для виолончели и фортепиано, песни), но они отличаются еще недостаточной творческой самостоятельностью.

Поиски педагога привели Веберна к Шёнбергу. Частные занятия с ним (совместно с Бергом) продолжались с осени 1904 года по 1906 год, но разносторонние контакты учителя с учеником длились впоследствии почти всю жизнь Веберна вплоть до эмиграции Шёнберга. Под его руководством Веберн написал часть квартета (1905), фортепианный квинтет (1907) и пассакалию (1908), которая вошла в собрание его сочинений под первым опусом. Хотя в этот период Веберн опирался еще на тональную систему, в его творческом методе уже заметны существенные сдвиги в сторону атонализма, которые Веберн считал возникшими под ощутимым влиянием учителя. Шёнберг

во многом определил отношение Веберна к музыкальному искусству и творчеству, направлял и сам подавал пример в выборе жанра музыкального произведения, авторов текста.

Период творческой зрелости (1909—1914). Первым инструментальным сочинением Веберна этого периода стали Пять пьес для квартета оп. 5 (1909), которые можно рассматривать как пятичастный квартет в миниатюре. Крохотные по масштабам пьесы расположены по принципу острого образного контраста. Первая часть выдержана в микроформе сонатного *allegro*. Экспрессионистски напряженный в целом, образно эмоциональный строй Пяти пьес потребовал от Веберна особенно острого в интонационном отношении тематизма с подчеркнутой ролью кратчайшего мотива и «стихийного» процесса тональной и гармонической организации.

В этих пьесах впервые обнаружился свойственный большинству последующих сочинений Веберна принцип особой тематической насыщенности ткани сочинения (см. примеры 46, 47), максимальной концентрации музыкальной мысли, приведшей к предельному сжатию формы.

В другом значительном сочинении этого периода — Шести багателях для струнного квартета оп. 9 (1911—1913) с полной отчетливостью проявилось и такое качество Веберна-композитора, как удивительная чистота

46 *Fetwas ruhiger Tempo II* (♩ = ca 88)

The image shows a musical score for a piece titled "Fetwas ruhiger Tempo II" by Arnold Schoenberg. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*ppp*) dynamic marking. The second system continues the piece with a "sehr zart." (very soft) marking and another *ppp* dynamic. The music is characterized by dense, chromatic textures and complex rhythmic patterns.

47 *Sehr langsam*

и ясность лирической сферы образов, говорящая, скорее всего, о полной гармоничности восприятия им окружающего мира. В Багателях Веберн как бы «раслаивает» музыкальное пространство, и оно становится более объемным, почти стереофоническим.

После женитьбы в 1911 году начинается полная лишений жизнь Веберна. Деятельность его как концертмейстера и дирижера в курортных городах, провинциальных немецких и австрийских театрах: Ишле, Теплице, а позже в Данциге, Штеттине, Праге — не принесла ему удовлетворения из-за низкого культурного и профессионального уровня певцов и была прервана первой мировой войной.

События военных лет — трагедия всего цивилизованного человечества, миллионы унесенных жизней — не нашли отражения в творчестве Веберна; его как композитора интересует прежде всего внутренний мир человека, осмысливающего глобальные, общечеловеческие проблемы и не спускающегося до остроконфликтных вопросов современной «земной» жизни.

Дирижерская деятельность. Вокальное творчество (1915—1926). В это время Веберн посвятил себя новой для него музыкально-просветительской деятельности, возглавив в 20-е годы руководство рабочими хорами и участвуя в Рабочих симфонических концертах. Благодаря высокой дирижерской требовательности Веберна изменилась, по существу, вся практика любительских концертов. Эта деятельность Веберна продолжалась 12 лет и была прервана им только после того, как фашисты разгромили в 1934 году все социал-демократические организации Австрии.

Веберн был пропагандистом прежде всего австро-

немецкой музыки XIX века — Бетховена, Шуберта, Брукнера, Малера. Как дирижер он обладал редким даром доводить до понимания слушателей и рабочих-певцов сложную для восприятия и современную музыку — Регера, Берга, Шёнберга (хор Шёнберга «Мир на земле» был едва ли не самым популярным в рабочих концертах). В то же время в программах концертов для этой аудитории были вальсы Штрауса, народные песни (в обработке Шёнберга) и революционные хоры и песни Ханса Эйслера, в частности широко популярный впоследствии хор «Улица, пой!»

Деятельность Веберна в рабочих музыкальных учреждениях, где его сподвижником стал один из крупнейших музыкально-общественных деятелей Германии — коммунист Ханс Эйслер, существенно дополняет его социальный и психологический портрет. Это был вдохновенный музыкант-просветитель, личным талантом и многолетним трудом поставивший любительское исполнительство на высокий профессиональный уровень.

Веберн-дирижер, помимо Вены, выступал с симфоническими программами в Берлине, Цюрихе, Мюнхене, Барселоне, Лондоне, где был принят особенно тепло. Дирижировал он всегда воодушевленно, с огромной силой убеждения. Берг под непосредственным впечатлением выступления Веберна назвал его в письме к своей жене величайшим из современных дирижеров.

В эти годы была создана большая часть вокальных сочинений Веберна на стихи К. Крауса, Г. Тракля, И. В. Гёте, латинские духовные и народные тексты.

По сравнению с его же инструментальными сочинениями, композитор стремится сохранить здесь кантиленную мелодию, в которой наряду с обычными малоинтервальными соотношениями соседствуют скачки на большую септиму и малую нону. Некоторые из песен этого и предшествующего периода отдаленно напоминают по стилю народные песни. Такова песня «День прошел» из ор. 12, где стоит авторская ремарка — «народная песня». Песенные же циклы ор. 13 (для женского голоса с оркестром, 1914—1918) и ор. 14 (для женского голоса и камерного ансамбля, 1917—1921) отмечены значительной психологической углубленностью.

Переход Веберна с ор. 17 целиком на новую технику письма — додекафонию — был для него совершенно естествен, так как Веберн широко использовал двенадцати-

тоновость задолго до обращения его к шёнберговскому методу сочинения⁸⁴.

Последний период. Вершина творчества (1927—1945).

После прекращения работы в оперетте и вплоть до запрета в 1934 году Рабочих концертов композитор преподавал в частном порядке дирижирование, практическую полифонию, гармонию (по «Учению о гармонии» Шёнберга). Кумиром Веберна в это время был Бетховен, в котором он видел не столько бунтаря и мятежника, а человека, искавшего и нашедшего полную гармонию и вечную красоту в природе. В письме А. Бергу еще в 1911 году Веберн писал: «Мало что в жизни может сравниться с праздником Рождества... прошло почти 2000 лет», а он «по-прежнему празднуется почти всеми людьми земли, и в этот праздник люди говорят друг другу только слова любви и хотят делать добро каждому. Ведь это чудесно. Может быть, так же следовало бы праздновать день рождения Бетховена»⁸⁵.

В политической жизни Австрии начала 30-х годов произошли серьезнейшие события. Приход к власти в Германии национал-социалистов во главе с Гитлером сказался сильнее всего и на Австрии. Уже в 1933 году была запрещена свобода собраний и печати. В феврале 1934 года пронацистское правительство Австрии разгромило отряды рабочих, пытавшихся воспрепятствовать фашистским формированиям захватить центры социал-демократических партий. За роспуском партий последовала ликвидация всех рабочих организаций, закрытие концертов для рабочих и рабочих хоров. С этого времени практически вся культурная жизнь Австрии, как и Германии, подчинилась интересам национал-социалистов.

В эту тяжелейшую пору Веберн не побоялся выступить с откровенной критикой «новой» культурной политики в защиту подлинного высокого искусства, долженствующего удовлетворить духовные запросы нации. На одной из лекций в марте 1934 он говорил: «В Германии почти разрушена духовная жизнь! „Культурбольшевизм“ — вот

⁸⁴ В. Холопова и Ю. Холопов в статье о Веберне (в книге «Музыка XX века», ч. II, кн. 4, с. 462) приводят примеры двенадцатитоновости из пьес для виолончели и фортепиано ор. 11 (1914), некоторых песен ор. 12 и особенно «Оркестровой пьесы» (1913), которая может быть трактована целиком как первый в истории музыки пример «додекафонно-серийного сочинения».

⁸⁵ Веберн А. Лекции о музыке. Письма, с. 86.

название, под которым нынче объединяют тех, кто группируется вокруг Шёнберга, Берга и меня, а также Крже-нека. Какие огромные разрушения несет с собой этот поход против культуры!

Но оставим политику! Возьмем искусство.— Какое представление имеют гитлеры, геринги, геббельсы о нем?.. Сегодня мы недалеко от такого положения, когда человека будут сажать в тюрьму за то, что он серьезный художник»⁸⁶.

В 1932 и 1933 годах Веберн прочитал два цикла лекций в одном из частных домов Вены. Один из них был назван «Путь к сочинению в 12-ти тонах», а второй — «Путь к новой музыке». В этих лекциях освещены основные мировоззренческие и эстетические позиции Веберна, а также обоснование того, что додекафонная система является самым совершенным и завершающим этапом в эволюции мирового музыкального искусства.

В решении сложнейшей философской проблемы: Природа — Человек Веберн оказался очень близок позициям Гёте, его трактовке природы. Веберн понимал природу как вечный источник жизни, который, сам оставаясь неизменным и постоянным, находится одновременно в движении и развитии.

Веберн перенес ряд положений учения Гёте на музыкальное искусство, утверждая, что это — звенья одной цепи. По его мнению, произведение искусства — лишь единичное проявление всеобщей природы, так как законы развития искусства выражают общие законы красоты, объективно существующие в окружающем мире и основанные на взаимозависимости и связанности всех элементов структуры художественного целого. Законы прекрасного, считал Веберн, одинаковы для Парфенона и «Героической» симфонии Бетховена потому, что «эти великие произведения искусства построены по неизменным вечным законам природы»⁸⁷.

В лекциях Веберна заключена его позиция и по вопросу исторического процесса развития музыки. Некоторая односторонность взглядов композитора здесь очевидна, так как он исходит из теории постепенного и постоянного услож-

⁸⁶ Веберн А. Лекции о музыке. Письма, с. 27.

⁸⁷ Кудряшов Ю. Некоторые черты художественного мировоззрения А. Веберна.— В кн.: Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 2. М., 1973, с. 221.

нения средств выражения на каждом следующем этапе развития музыки⁸⁸.

В концепции Веберна оказались «за бортом» такие важнейшие аспекты исторического процесса развития музыки, как зависимость от эпохи, ее социальная природа, истоки и условия развития различных областей и жанров музыкального искусства, эволюция не только его средств выражения, но и содержания, вопросы национального и народного в искусстве.

Додекафонная система рассматривается Веберном как конечный этап развития музыки, так как в ней, как и в природе, господствует закон выращивания из первоначального импульса (ряд, серия) музыкального организма, обладающего подобно любому явлению природы такой же целостностью и взаимосвязанностью всех элементов организации. В одном из писем к друзьям от 3 мая 1933 года Веберн пишет: «...Я видел... фриз Парфенона!.. Чудо непередаваемое. Какой замысел! Вот точнейшее соответствие нашему композиторскому методу: все время то же самое в тысяче различных видов. Ошеломляюще. Это можно сравнить и с „Искусством фуги“ Баха»⁸⁹.

В начале 30-х годов Веберна ожидают тяжелые испытания — в 1933 году эмигрировал Шёнберг, а в 1935 году умер ближайший друг Веберна — Берг. Отказавшись покинуть родину, он остался в полном одиночестве. Пресса объявила «заговор молчания» по поводу его юбилея. С 1934 года в связи с роспуском рабочих организаций прекращается и хоровая дирижерская деятельность Веберна, а двумя годами позже и симфоническая.

В это тяжелое время друзьями, которые понимали его духовные запросы и художественные стремления, стали поэтесса и художница Х. Йоне и ее муж-скульптор Й. Хумплик. Знакомство с Йоне вновь пробудило его интерес к музыке, связанной со словом. Все вокальные произведения Веберна начиная с ор. 23 написаны на ее стихи.

Смерть Веберна была также трагична, как и последние годы его жизни. После гибели сына на фронте в феврале 1945 года, незадолго до капитуляции Германии, Веберн с женой решили жить вместе с детьми и внуками, выехав-

⁸⁸ Таких этапов Веберн видит три: I — завоевание семиступенного звукоряда и образование натуральных ладов; II — зарождение мажорно-минорной системы; III — установление хроматического звукоряда и переход к композиции с 12-ю соотношенными между собой тонами.

⁸⁹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма, с. 100.

шими в Миттерзиль, маленькую деревушку под Зальцбургом. 15 сентября 1945 года, несколько месяцев спустя после капитуляции Германии, в этой тихой горной деревне Веберн был случайно убит солдатом американских оккупационных войск.

Сочинения последнего периода — вершина творчества Веберна в вокальном и инструментальном жанрах⁹⁰.

Уже в трио проявились черты особого метода — п у а н т и л и з м а, «открытого» Веберном, получившего распространение в его позднем творчестве и особенно у его последователей — П. Булеза, К. Штокхаузена. Ц. Когоутек, автор книги «Техника композиции в музыке XX века», достаточно точно определил черты пуантилизма как метода композиции, «при котором отдельный тон или интервал берет на себя задачи, выполнявшиеся ранее мотивом, темой, музыкальной фразой»⁹¹.

Первый этап формирования пуантилизма в позднем творчестве Веберна совпал с его стремлением к еще большей соподчиненности всех элементов музыкального языка методом с е р и а л ь н о с т и, который подразумевает подчинение принципу серии многих или всех компонентов музыкальной речи — мелодики, гармонии, ритмики, динамики, тембра, агогики и др. Веберн еще не стремится вовлечь в эту систему общей взаимосвязанности все элементы музыкального языка, используя ее лишь частично, а иногда и эпизодично. Примером может служить начало I части Концерта для девяти духовых инструментов ор. 24. Ее серия поделена сразу же на четыре сегмента по три звука (*h-b-d, es-g-f, gis-e-f, c-cis-a*), где строго соблюдается интервальный принцип — малая нона и большая терция — и каждый сегмент может рассматриваться как микросерия. Эти четыре сегмента распределены между разными инструментами (гобой, флейта, труба с сурдиной и кларнет), каждый имеет свою ритмическую организацию (шестнадцатые, восьмые, триоли восьмых, триоли четвертей) и отличается своей артикуляцией (*legato*, акцентированное *staccato*, *legato* и *portamento*):

⁹⁰ Кантата «Свет глаз» (1935), две кантаты для соло, хора и оркестра (1939 и 1941), струнное трио и квартет (1927, 1938), Концерт для девяти духовых инструментов (1934) и два цикла вариаций — для фортепиано и оркестра (1936 и 1940).

⁹¹ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976, с. 182.

48 Etwas lebhaft ♩ = 80

В следующем двутакте все эти ритмические и артикуляционные особенности сегментов проводятся в ракоходном варианте, то есть трактуются как привычная модификация серии, но уже в новом тембровом воплощении — фортепиано:

Правда, в дальнейшем развитии первой части Веберн не сохраняет за каждым сегментом серии его ритмическую, тембровую и артикуляционную организацию. Интуиция художника помогла Веберну оценить опасность абсолютной взаимосвязанности всех элементов музыкального языка, которая у его последователей (Булеза, Л. Ноно, Штокхаузена) ограничила творческую фантазию композитора, заменила во многом художественную интуицию рациональным расчетом и привела в будущем некоторых последователей этого метода к математическому расчету структуры музыкального произведения (в частности, Я. Ксенакиса).

Не случайно в поздних инструментальных сочинениях Веберн явное предпочтение отдает жанру и форме в а р и а ц и й, где все развитие выводится из темы-серии и ее модификаций при максимальной производности из начального «зерна» сочинения. Здесь композитор и фило-

соф объединяются, так как избранный Веберном заранее закон единства в многообразии обусловлен близостью к гётевской идее родственности и многообразия различных явлений природы.

Так, трехчастный цикл вариаций для фортепиано ор. 27 построен на единой серии, которая вначале предстает лишь как «строительный материал», распределяясь в виде сегментов, полусерий в двух пластах музыкальной ткани:

49 Sehr maBig $\text{♩} = \text{ca } 40$

В виде же законченной одноголосной темы серия предстает лишь в III части — центре драматургии цикла:

50 Ruhig fließend $\text{♩} = \text{ca } 80$

Эту часть можно рассматривать как самостоятельный вариационный цикл из шести вариаций, имеющий свою динамику развития, кульминацию и кодовое резюме всего цикла.

Забота о строгости, стройности и пропорциональности формы заставляет Веберна прибегать в первых двух частях этого цикла к дополнительным формообразующим принципам: в первой — к трехчастной репризной форме, а во второй — к двухчастной. В этом сочинении концентрация музыкальной мысли во времени и пространстве достигает своего апогея. Своеобразная интеллектуализи-

рованная лирика Веберна получает здесь достойное ее воплощение в форме, которую часто и справедливо называют «кристаллом, повертывающимся перед слушателем различными гранями».

Последние вокальные сочинения Веберна различных жанров — песни, кантата «Свет глаз» и две кантаты — написаны на тексты Х. Йоне, чьи идеи о гармонии Человека и Природы, Искусства и Природы, Природы и Бога оказались удивительно созвучны идеям Веберна. Обращение Веберна и Йоне к религиозной теме связано с определенными тенденциями в искусстве XX века⁹².

Поэзия Йоне, воспевающая любовь к Богу и ближнему, стала для Веберна символом любви ко всему человечеству. В годы фашистского режима, сопровождавшегося страшной реакцией и гонениями на все передовое и прогрессивное, уничтожением традиций прошлого, религия оказалась одной из немногих точек опоры для Веберна — художника-идеалиста в философских взглядах и утописта — в политических. Именно в вокальных сочинениях последних лет, написанных в той же манере, что и инструментальные, ему удалось воплотить удивительно чистый и цельный лирический круг образов, проникнутый созерцанием и лишенный драматичных конфликтов и трагизма, свойственного многим художникам предвоенных и военных лет.

Искусство Веберна не стало достоянием широких слушательских масс, так как лишено многих привычных средств «общения» с аудиторией, — оно редко использует наглядность и живописность в художественном отображении явлений окружающего мира, почти лишено ассоциативных моментов, связанных с опорой на привычные и традиционные элементы в слуховом восприятии. Тематизм его поздних сочинений чаще всего лишен яркой и емкой в интонационном отношении мелодики, опоры на жанровые, национальные и народные истоки. Ему скорее свойственна сугубая обобщенность музыкальной мысли, граничащая порой с абстрагированностью. Эта черта всегда затрудняла «общение» Веберна с широкой ауди-

⁹² В творчестве многих композиторов нашей эпохи мы находим тематику библейских сказаний, жанры мессы, реквиема, страстей, в которых сплелись религиозные, социальные и гражданские мотивы (у Онеггера, Хиндемита, Бриттена, Пендерецкого и др.). Не случайно эти тенденции проявились в западноевропейском искусстве особенно во время второй мировой войны и сразу же после нее, когда насущными стали идеи возрождения веры в Человека, Добро, пусть часто утопичные и иллюзорные.

торией. В сочетании же с особой композиторской техникой, требующей почти полной соподчиненности всех элементов музыкальной речи, сочинения Веберна стали в 50 — 60-е годы XX века «знаменем» для части европейского композиторского «авангарда», которая часто подчиняла конструктивному началу содержательную сторону музыки (Булес, Штокхаузен, Ксенакис).

С другой стороны, удивительная цельность натуры Веберна, глубокая человечность, чистота духовных помыслов, стремление к высоким идеалам сделали его творчество весьма весомым вкладом в искусство XX века и привлекают к нему внимание многих крупнейших музыкантов современности.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

В конце XIX — начале XX века Германия оставалась страной традиционно высокой музыкальной культуры. Она славилась дирижерской школой (представленной такими исполнителями, как Артур Никиш, Феликс Мотль, Карл Мук и др.), Байрейтскими фестивалями (с постановками музыкальных драм Вагнера), крупными нотопечательскими фирмами («Петерс», «Брейткопф и Хертель», «Шотт» и др.), наукой о музыке. В Берлине получали высшее образование музыканты разных национальных школ. По-прежнему в городах Германии, больших и малых, любили музицировать — в самых разных формах, в аристократических салонах, бюргерских домах и певческих собраниях. Для немецких композиторов рубеж веков был переходом от одной эпохи к другой. Великие открытия романтизма остались позади; ушли из жизни Р. Вагнер (1883), Й. Брамс (1887)¹. Позднеромантические традиции, конечно, еще были живы; они предопределили формирование творчества тех немецких композиторов, которые принадлежат к поколению Дебюсси, Малера, Равеля. Это — Рихард Штраус, Ханс Пфицнер, Макс Регер. Их, очень разных по масштабам дарования и по художественным принципам, объединяет общность корней (национально-романтические традиции, опора на творчество Вагнера и более ранних романтиков) и само время, бес-

¹ В 1886 году умер Ф. Лист, много лет живший в Веймаре. Его деятельность была тогда частью музыкальной культуры Германии, хотя именно в последние годы жизни Листа особенно окрепли его связи с родиной.

покойное, полное новых веяний². Оно заставляло каждого искать своих путей в искусстве и жизни³.

В начале века очень высок был авторитет Р. Штрауса. Его симфонические поэмы, оперы «Саломея» и «Электра» были тогда своего рода ориентирами для многих молодых музыкантов различных стран. Штраус увлекал новизной художественных идей, бурной экспрессией, безграничным техническим мастерством, роскошью оркестровых красок, неожиданностью приемов изложения и развития тематического материала, самым характером тематизма. До первой мировой войны его музыка отвечала тогдашнему идеалу искусства: она была выражением индивидуалистического сознания, соответствовала тем понятиям о мире и человеке, которые рождали в немцах философские идеи Ф. Ницше (культ силы, самоутверждения личности, ее волевой энергии как главного стимула человеческих деяний). Но Р. Штраус не остался на тех же позициях — его творчество по-своему откликалось на происходящее, оно эволюционировало от 90-х и 900-х годов к 10 — 30-м (XX века), хотя всегда было достаточно «удалено» от того главного, чем жила эта эпоха, — бурь и потрясений войны, фашизма. Гитлеровские глашатаи «культурной политики» сочли, что Штраус, в 30-е годы маститый немецкий музыкант, — подходящая фигура для пропаганды «новых истин». Однако к концу 30-х годов и он, и даже Пфицнер, которого фашисты сделали неким духовным вождем, были признаны «нежелательными авторами»⁴. Это — один из примеров того, сколь трудным для искусства и его создателей был период истории Германии, начавшийся вместе с XX веком, принесший не одной только

² Эта суммарная характеристика требует, конечно, дифференциации. Если Вагнер оказал большое воздействие на всех названных композиторов, то этого нельзя сказать о ранних романтиках; Вебер, Маршнер, Шуман много значили для творчества Пфицнера, тогда как Рeger больше всего ориентировался на Брамса и — с другой стороны — на И. С. Баха. Пианист и органист, Рeger был интерпретатором сочинений Баха, писал в полифонических жанрах, возрождая в первые десятилетия XX века великие полифонические традиции немецкой музыки.

³ Рeger умер в 1916 году. Р. Штраусу и Пфицнеру суждено было пережить две мировые войны, фашизм и его крах (оба умерли в один год — 1949). И тот, и другой были «замечены» и «избраны» фашистами для их пропагандистских целей, но пытались отстаивать свою независимость в творчестве.

⁴ Пфицнер не был столь ярким и оригинальным композитором, как Р. Штраус, но и он — подлинный мастер, создавший свой, романтический по природе стиль — позднего немецкого романтизма. В его привержен-

Германии, но и многим странам и народам бедствия двух мировых войн и фашизма.

В первое десятилетие века Германия жила еще в привычном ритме «доброе старое время». Но люди творческие — художники, писатели, музыканты — сознательно или бессознательно ощущали новые веяния. В это время складывается эстетика и искусство экспрессионизма, формируются принципы будущего неоклассицизма⁵. Немалую роль в определении позиций неоклассицизма в Германии сыграло и творчество Регера, чье влияние на молодых композиторов (тех, кто заявил о себе особенно в 20-е годы) было очень значительным, и художественные воззрения и музыка Ферручио Бузони, итальянского музыканта, с 1894 года жившего в Германии. Вскоре неоклассицизм становится одним из главных истоков творчества большинства композиторов Германии, таких, как Карл Амадеус Хартман, Макс Буттинг, в ранние годы — Курт Вайль (ученик Бузони), затем Карл Орф, Вальтер Эгк, наконец, крупнейший из мастеров немецкой музыки первой половины XX века — Пауль Хиндемит. Неоклассицистские принципы были для композиторов того поколения, что входило в сознательную творческую жизнь с середины 1910-х годов и заявило о своих новаторских исканиях в 20-е годы, своеобразной реакцией и на внешнюю декоративность позднего романтизма, и на эмоциональную перенапряженность экспрессионизма. Экспрессионизм широко распространился в немецкой литературе, драматургии, поэзии, живописи, графике, музыке в конце и после первой мировой войны. Через его влияние прошли Генрих Манн и Арнольд Цвейг, Йоганнес Бехер и Анна Зегерс и даже Бертольд Брехт — писатели, поэты, драматурги. Ярче выражен экспрессионизм в графике Отто Дикса, Георга Гросса, в живописи Оскара Кокошки. Именно на немецкой земле возникли (еще в начале века) известные объединения художников этого направления — «Мост» (Дрезден, 1905), «Синий всадник» (Мюнхен, 1911). Горячо была воспринята в Германии премьера оперы «Воц-

ности романтизму проявилась некоторая ограниченность художественных идеалов, их ретроспективность. Пфифнер не склонен был «слышать свое время». Быть может, поэтому о нем мало знают за пределами Германии (и Австрии, где он провел последние пять лет жизни), хотя при жизни его популярность на родине была немалой.

⁵ См. о них на с. 9 и 18. Оба эти художественных течения проявились особенно ярко и убедительно после первой мировой войны.

цек» А. Берга. Экспрессионизму не остался чужд даже Хиндемит (на рубеже 10-х и 20-х годов). Но, как и другие немецкие музыканты этого поколения, он быстро миновал этап влияния экспрессионизма, противопоставив ему объективность, ясность и гармоничность «новой классичности». Неоклассицизм стал для немецких композиторов выходом из субъективности и эмоциональной перегруженности экспрессионизма, способом обретения и новой техники, и новой стилистики, но также и новой духовной опоры, в которой так нуждалось искусство трудной послевоенной поры с ее переоценкой этических и эстетических ценностей.

20-е и начало 30-х годов в культурной жизни Германии, в ее искусстве были чрезвычайно насыщенными. Падение власти кайзера в результате ноябрьской революции 1918 года, революционизирующее влияние событий в России, рабочее движение в городах Германии, руководимое легализованной (!) Компартией (до захвата власти нацистами в 1933 году), — все это стимулировало социальную активность и художников разных видов искусств. Сама «атмосфера» этой эпохи породила поиски новых форм общения искусства с людьми, новое понимание задач художественного творчества.

В городах Германии развернулось молодежное музыкальное движение (в нем участвовал и Хиндемит как автор прикладной музыки — «Gebrauchsmusik»⁶). При всей своей принципиальной аполитичности это движение неизбежно соприкасалось и с политической тематикой (прежде всего через тексты Б. Брехта)⁷. Главная же цель его — объединить молодежь через любительское музицирование, раскрепостить ее, освободить от гнетущего воздействия старых буржуазных форм быта, для чего и создавалась музыка, отличная как от «серьезной» профессиональной, рассчитанной на слушателей концертных залов, так и от пошлой новой «массовой» продукции. «Заполнение пропасти между творящим и воспринимающим становится главной целью этого искусства», — говорил один из современников⁸.

⁶ Можно перевести как «музыка для обиходного употребления».

⁷ Придя к власти, фашисты подчинили молодежное движение своим целям. Его живительная сила была потеряна. Это движение осталось достоянием своего бурного времени — 20-х — начала 30-х годов.

⁸ Цит. по кн.: Назарова В. Ганс Эйслер — Бертольд Брехт. Творческое содружество. Л., 1980, с. 11.

Это — одна из форм культурного просвещения масс, к чему были устремлены помыслы немецких музыкантов (и не только музыкантов) тех лет. Другая — агитпроп-группы, организованные коммунистами. В их работе самое деятельное участие принимал Ханс Эйслер, ученик Шёнберга. В этом же русле шло и творчество крупнейшего драматурга XX века Брехта, создавшего в 20-х годах особый вид театра с ярко выраженной агитационной направленностью⁹. В формировании художественных позиций Брехта-драматурга велико значение литературно-политических кабаре, которые существовали тогда во многих немецких городах. Брехт выступал в таких кафе (в Берлине и Мюнхене), исполняя под гитару свои стихи в пародийном стиле, используя примитивные сентиментальные мотивы для заостренного до шаржа, гротескного текста. Здесь и рождались принципы, которые вскоре определили характер сотрудничества Брехта с композиторами. Брехт не мыслил своего театра без музыки, но музыки, совершенно особой, далекой от традиционной «театральной» (об этом он специально писал в статьях о театре).

Театр Брехта был призван пробуждать мысль зрителя, воспитывать его сознание. Вместо того чтобы вызывать иллюзию реальности происходящего на сцене, его театр показывает события как бы со стороны. Возникает «эффект отчуждения» (вместо «эффекта перевоплощения» в романтическом театре). Свой театр Брехт называет «эпическим». В его истолковании это — синтетическая форма театра, где чрезвычайно важны комментарии к событиям — в виде надписей, щитов с изображениями-иллюстрациями, заголовков сцен («литературизация театра»), и вставные песенные интермедии — «зонги», которые недвусмысленно формулируют «идею» каждой сцены. Таковы пьесы «Трехгрошовая опера», «Возвышение и падение города Махагони», «Господин Пунтилла и его слуга Матти», «Мамаша Кураж и ее дети» и многие

⁹ Брехт, как и многие его современники (Ф. Вольф, Й. Бехер, А. Зегерс — поэты и писатели, Г. Гросс — график, Эйслер), прошел путь от увлечения экспрессионизмом к осознанию новой общественной функции творчества, к пролетарскому искусству. В такой эволюции велика роль Октябрьской революции и опыта советского искусства. Брехт, подобно Эйслеру, связал свое творчество с пролетарским движением, которое в 20-е годы возглавила Компартия Германии и ее вождь Эрнст Тельман, а позже — с антифашистским немецким Сопротивлением.

другие. В поисках наиболее действенных театральных форм Брехт сродни советским режиссерам той поры — А. Таирову, Е. Вахтангову, В. Мейерхольду.

Успех агитационного театра Брехта определила сенсационная постановка в 1928 году «Трехгрошовой оперы» с музыкой К. Вайля, а затем — «Возвышение и падение города Махагони». В них авторы утвердили новое понимание общественно-публицистической значимости музыки. Драматургическая роль ее определена словами Эйслера — «драматический контрапункт действию». Музыка образует второй план, активизируя зрительское восприятие, побуждая критически анализировать разыгрываемое на сцене. Брехт высказал свое отношение к музыке в театре следующим образом: «Музыка должна во что бы то ни стало ...не допускать, чтобы ее низводили до роли бездумной служанки. Она должна не „сопереживать“, а пояснять действие»¹⁰. Приемы пародирования, фарса, старинные формы народного творчества образовали своеобразный «конгломерат» в музыке этих пьес. Особенную публицистическую остроту заключали в себе хлесткие, плакатно броские, четко ритмованные «зонги». Они родились в результате переработки творческим сознанием поэта-драматурга и композитора эстрадных шлягеров, уличных песен, баллад певцов-актеров (исполнявшихся в литературно-поэтических кафе), джаза, пришедшего в Европу в 1918 году. Элементарно простые интонации и ритмы в зонгах пародийно заострены, подача текста-содержания парадоксальна в своей «отстраненности», «отчужденности» (никакого «вчувствования»). В театре Брехта работали музыканты и старшего и более молодого поколения — Курт Вайль (1900—1950), Пауль Дессау (1894—1979), Вернер Эгк (1901—1984), Гюнтер Кохан (род. 1930). Особенно плодотворным и длительным (27 лет) было сотрудничество Брехта с Эйслером.

Творчество и творческая деятельность Ханса Эйслера (1898—1962) — единственное в своем роде явление в музыкальной культуре Запада. Композитор был воспитан на традициях национальной классической музыки, прошел школу композиторского мастерства у своего учителя Шёнберга, овладел современным профессионализмом, начал сочинять в атональной, затем в серийной

¹⁰ Цит. по кн.: Назарова В. Ханс Эйслер — Бертольд Брехт. Творческое содружество, с. 43.

технике, усвоил и принципы экспрессионизма нововенской школы. Глубоко почитая своего учителя, он, однако, не был согласен с Шёнбергом в оценке идейно-политической роли искусства. На вопрос: «Для кого я пишу музыку?» Эйслер дал безоговорочный ответ во второй половине 20-х годов. Переехав в Берлин (вслед за Шёнбергом) в 1925, он в 1927 году вступил в Компартию Германии, стал одним из деятельных участников агитационно-пропагандистских групп, положил в основу своего творчества задачи политической пропаганды, связал его с пролетарской борьбой. Именно он был главным создателем боевых песен немецкого пролетариата, *Kampflieder*, нового вида массовой революционной музыки 20-х годов¹¹. Соединяя в себе высокопрофессионального музыканта и убежденного борца за идеалы пролетарского движения, Эйслер стал творцом и особого жанра, и соответствующего стиля.

Стиль *Kampflieder* синтезировал уже сложившиеся традиции революционного песенного фольклора разных стран и бытовой музыки, героико-маршевой классической (особенно немецкой) музыки и современные речевые, митинговые интонации. Четкое, резкое произнесение слов в пении, волевая сила маршевых ритмов, простая, «плакатная» по своей броскости мелодия и при этом (в основном) минорный лад — таковы общие признаки знаменитых песен Эйслера: «Коминтерн», «Красный Веддинг»¹², «Песня солидарности», «Синие знамена», «Песня Единого фронта» и др. В музыку нередко вплетаются лаконичные восклицания (например, в «Красном Веддинге» — «Левой, левой, левой», по-немецки — «Links, Links, Links»), звучащие властно, призывно; мерная поступь ритма (традиционно — четверти с «пунктирами») разнообразится паузами, синкопами; голос поет подчеркнуто *pop legato*, без лирической распевности. Пропагандистом боевых песен Эйслера стал певец Эрнст Буш, «знаменосец пролетарского Берлина» (как называл его композитор). Сила воздействия *Kampflieder* была гипнотической, ошеломляющей. Недаром многие из них попали в «черный список»

¹¹ Вместе с Эйслером свой вклад в этот жанр внесли композиторы Э. Г. Майер, П. Курцбах и др.

¹² Название песни связано с событиями 1929 года: тогда в рабочем районе Берлина, Веддинге, была расстреляна первомайская демонстрация.

Прусского министерства внутренних дел¹³. Велик был резонанс этих песен за границами Германии; многие были переведены и на русский язык, звучали в СССР¹⁴.

Другая линия творчества Эйслера — музыка к театральным пьесам, больше всего — Брехта. В сотрудничестве с ним написано множество произведений. Среди них — «Высшая мера», в жанре поучительной пьесы, кинофильм «Куле Вампе»¹⁵, инсценировка романа М. Горького «Мать», а позже — музыка к пьесам Брехта «Круглоголовые и остроголовые», «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Жизнь Галилея», «Швейк во второй мировой войне».

Творчество Эйслера, как и Брехта, стало своего рода связующим звеном между разными периодами развития художественной культуры Германии. Композитор, так же как и драматург, успел вовремя уехать из страны (их обоих неминуемо ждали фашистские застенки, промедли они еще немного). В эмиграции Эйслер продолжал свою деятельность борца-антифашиста, участвовал во многих интернациональных объединениях, переезжая из одной европейской страны в другую (бывал и в сражающейся Испании, и в Советском Союзе). С 1938 года в течение десяти лет он жил на положении эмигранта в США. В годы эмиграции написаны такие значительные сочинения Эйслера, как «Немецкая симфония», ставшая откликом композитора на трагические события 30-х годов в Германии, реквием «Ленин» — к 20-летию Октябрьской революции (оба сочинения — в сотрудничестве с Брехтом)¹⁶ — помимо музыки к пьесам Брехта и массовых песен¹⁷.

С 1921 года в немецком городе Донауэшингене (а затем и в Баден-Бадене) регулярно проводились фестивали

¹³ Позднее, в 1947 году, в США Эйслер был обвинен Комиссией Конгресса по расследованию антиамериканской деятельности в «распространении коммунизма с помощью песен»!

¹⁴ Продолжение традиции агитационных песен 20 — 30-х годов — фестивали политической песни в современной Германии.

¹⁵ «Куле Вампе» — немецкие слова, переводимые как «холодное брюхо». Это — название берлинского предместья, где в канун 1933 года был расположен палаточный лагерь безработных.

¹⁶ В реквиеме Эйслер использовал разные виды техники, в том числе додекафонную; различны жанровые истоки кантаты — боевые песни, с одной стороны, сложная инструментальная полифония — с другой.

¹⁷ О деятельности Эйслера в послевоенные годы см. на с. 157.

новой музыки. Здесь пришло признание к Хиндемиту, ставшему самой «яркой звездой» фестивалей. Здесь прозвучало множество сочинений и других крупнейших композиторов, как немецких (Буттинга, Вайля, Эйслера), так и инонациональных (в том числе Игоря Стравинского и Белы Бартока). Признанными центрами музыкальной жизни становятся не только Берлин, но и Лейпциг, Дрезден, Кёльн, Франкфурт-на-Майне. В Прусской академии искусств в Берлине с 1925 года преподавал композицию глава «Новой венской школы» Шёнберг¹⁸.

К началу 30-х годов потенциал немецкой художественной культуры был чрезвычайно высок. Литература, изобразительные искусства, театр, музыка были представлены яркими творческими личностями. Не потеряв высокой духовности и философской обобщенности, так свойственных немецкому искусству XIX века, в 20-е и в начале 30-х годов оно обогатилось новыми чертами: демократизмом тематики, политической остротой, социально-критической направленностью, боевым духом. Искусство в разных его жанрах и формах разоблачало наступающий фашизм, вставало на защиту человеческого разума и достоинства, национальных культурных ценностей. Его диапазон был широчайшим — от «политического театра» режиссера Эрвина Пискатора, поучительных пьес Брехта и агитационно-пропагандистской музыки Эйслера до философских и исторических романов Томаса Манна и Лиона Фейхтвангера, серьезной и глубокой, обращенной к умам слушателей музыки Хиндемита. Приход в 1933 году к власти нацистов оборвал поступательное развитие художественной культуры Германии. Огромное множество ученых, писателей, поэтов, артистов, музыкантов покинуло родину. Для одних это было с самого начала вопросом жизни и смерти — фашисты уничтожили бы их как своих идейных врагов; другие приняли решение об отъезде, несмотря на то что им пока непосредственно ничего не угрожало, — остаться означало бы погибнуть духовно.

Эмиграция не была для немецкой интеллигенции «легким делом», особенно после того, как Гитлер развязал вторую мировую войну: отношение к представителям страны, принесшей такие бедствия человечеству, было двойственным. И все же немецкая эмиграция боролась с фашизмом

¹⁸ В 1933 году с приходом к власти Гитлера Шёнберг, как «неариец», был уволен со своего поста; ему пришлось навсегда покинуть Германию.

во всех странах. Гневно звучали голоса писателей-антифашистов — Т. Манна, Фейхтвангера, Брехта и многих других; артисты, музыканты — каждый по-своему — стремились внести свою лепту в борьбу. Среди эмигрантов — композиторы Хиндемит, Эйслер, Майер, Дессау, дирижеры К. Ранкль, Г. Шерхен, певец Э. Буш и другие.

В фашистской Германии на площади перед Берлинским университетом пылали костры — горели книги писателей, классиков и современников, в которых нацисты усмотрели идейную опасность. Здесь были и сочинения Брехта. В музыке официальные власти насаждали примитивные по складу, милитаристские по содержанию песни и марши, убогие по своей сути инструментальные и вокальные опусы; фальсифицируя историческое прошлое, национальные традиции, они «присваивали» себе классику и романтизм, извращали подлинное содержание музыки Бетховена и Вагнера. Была запрещена музыка Хиндемита, Вайля, Эйслера, Хартмана, композиторов нововенской школы, очень многое объявлялось «нежелательным». Некоторой части оставшихся на родине музыкантов (и не только музыкантов) удалось прожить эти годы в своеобразной «внутренней эмиграции» — они не исполнялись, их «не замечали» (и это было спасением). Один из примеров этого — жизнь Карла Орфа, современника Хиндемита, чья творческая зрелость наступила именно в 30-е годы. Он прожил все годы фашистского режима в родном городе Мюнхене, не привлекая к себе особого внимания властей. Сочинения Орфа этих лет получили распространение и известность только в послевоенное время. Те, кто согласился сотрудничать с нацистами, «потеряли себя», предавая свое искусство. Это черное время нанесло большой урон художественной культуре страны.

Ее восстановление началось вскоре после падения «третьего рейха». В 1949 году была образована Германская Демократическая Республика, ставшая социалистическим государством. С образованием второго, капиталистического государства на немецкой земле, Федеративной Республики Германии, пути развития художественной культуры в них оказались различными.

Музыка в ГДР. В конце 40-х годов в ГДР, на родину, возвратились многие эмигрировавшие при нацистах художники. Среди них — Брехт и Эйслер, Дессау, Майер, Буттинг. В строительстве новой музыкальной культуры

очень важную роль сыграли ее новые организационные формы: Союз композиторов ГДР, Академия искусств, членами которой являются и композиторы (Эйслер, Майер, Буттинг), Институт музыковедения, многочисленные общества, изучающие творчество композиторов классической эпохи. На съездах и конференциях музыкантов обсуждаются вопросы «для кого и зачем сочиняется музыка», какой она должна быть в нашу эпоху в социалистическом обществе.

Признанным главой новой школы стал Эйслер. Эйслер до конца жизни продолжал активную творческую деятельность. Выступления на конгрессах и фестивалях, педагогическая работа в Берлинской Высшей школе музыки, первые исполнения сочинений периода эмиграции, создание новой музыки (многих песен и песенных циклов — на стихи Й. Бехера и других поэтов, музыки к спектаклям, в том числе к пьесам Шекспира, Шиллера, а также и советских драматургов). Эйслер — автор государственного гимна ГДР.

Музыкальное искусство ГДР представлено в 50 — 70-х годах композиторами разных поколений: Дессау, Майера, Кохана, Ф. Гольдмана, Ф. Гейслера.

Крупнейший мастер старшего поколения — Пауль Дессау (1894—1979). Как и Эйслер, он прошел нелегкий путь, никогда не изменяя демократическим и реалистическим принципам. В эмиграции (в Париже) изучал двенадцатитоновую систему композиции у Ренэ Лейбовица; в США сотрудничал с Брехтом, писал песни антифашистского содержания (в их числе прославленная «Тельмановская колонна»). По возвращении в Берлин в 1948 году Дессау активно включился в музыкально-творческую жизнь новой Германии: он воспитатель молодых музыкантов, член немецкой Академии искусств, неоднократный лауреат национальной премии.

Творчество Дессау разнообразно по жанрам. Инструментальные сочинения (сюиты, симфонии, вариации, дивертисменты), сольные концерты, камерные пьесы соседствуют с кантатами, реквиемом (посвященным памяти П. Лумумбы). Он пишет хоры и сольные песни (среди которых 28 на слова Брехта), музыку к пьесам, в том числе к четырем брехтовским («99% — наш немецкий народ», «Мамаша Кураж и ее дети», «Добрый человек из Сезуана», «Господин Пунтилла и его слуга Матти»).

Особое место в творчестве Дессау занимают оперы.

50 — 60-е годы — время блестящего расцвета театрального искусства ГДР. В первую очередь это спектакли «Берлинского ансамбля» Брехта и «Комише опер», где творил Вальтер Фельзенштейн, создавший свою систему постановки оперных спектаклей. Усвоив опыт публицистической оперы Брехта — Вайля, Дессау расширил ее жанровые границы. Его увлекают и психологические, и глубинные социальные проблемы.

В 1951 году появилась опера «Осуждение Лукулла», двумя десятилетиями позже «Господин Пунтилла и его слуга Матти», «Ланцелот» и «Эйнштейн». Их роднит острота политической мысли, актуальность идей. В опере «Осуждение Лукулла», написанной в жанре драмы-притчи, композитор разоблачает идею агрессии и стремление завоевателей к славе. В жанре оперы-buffa разработан сюжет Брехта «Господин Пунтилла и его слуга Матти». Средствами «эпического театра» Дессау превращает помещика Пунтиллу в социальный тип, достигая большой обличительной силы.

В «Ланцелоте» (по пьесе-сказке Е. Шварца «Дракон») содержание осовременено: Ланцелоту, уничтожившему Дракона, приданы черты революционера. Остро современна и идея музыкальной драмы «Эйнштейн»: утверждение ответственности ученого за результаты своего труда.

В творческих поисках Дессау тщательный отбор различных средств выразительности подчинен задаче соответствия музыки тому, что показывается на сцене. Вокальные партии разнообразны — и ариозные, и декламационные с определенной высотой звука; используется произнесение текста без обозначения высоты; нередки пародийные приемы (неестественно высокая тесситура или преувеличенно подчеркнутые колоратуры); в его операх звучат зонги и народные лирические песни. Композитор обращается к додекафонной технике, алеаторике.

Деятельный и мобильный, Дессау откликнулся на все новое. Но всегда он следовал сложившемуся у него принципу: профессионализм необходим не сам по себе, он должен «поверяться» ответственностью композитора перед обществом.

Музыка в ФРГ. В 50-е годы эта страна — один из центров музыкального авангардизма. Регулярно проводились фестивали новой музыки, семинары по изучению различных систем композиции; шли бурные дебаты вокруг вопросов, связанных с жизнеспособностью и целесообраз-

ностью вновь рождающихся техник. Музыкознанием ФРГ много сделано для изучения путей и перепутей современной музыки. Об этом говорят труды по философско-эстетическим проблемам Т. Адорно, Х. Штуккеншмидта и др. Здесь живут и работают композиторы различной ориентации — К. Штокхаузен, ученик О. Мессиаана, последователь «поствебернианства», М. Кагель (переселившийся из Латинской Америки), также связанный с авангардом; рядом с ними — В. Эгк (1901—1984), К. А. Хартман (1905—1963), из более молодого поколения — Б. А. Циммерман (1918—1970), Г. Клеббе, Б. Блахер — композиторы, близкие более традиционному направлению в современной музыке.

Один из крупных мастеров — Х. В. Хенце, относящийся к тому поколению, чье творчество началось в послевоенные годы. Отдав дань авангардным способам композиции, Хенце пришел к «синтетическому» стилю 60 — 70-х годов. В своих сочинениях он стремился к воплощению и современной тематики, и классических сюжетов (в операх), ставя вопросы нравственно-гуманистического характера. С 1956 года Хенце живет постоянно в Италии, оставаясь связанным с культурой Германии.

По популярности у слушателей с его сочинениями соперничают оперы и балеты Эгка, опера «Солдаты» (по Я. Ленцу) Циммермана, симфонии Хартмана.

Музыкальная жизнь в ФРГ протекает интенсивно. Славятся своими исполнительскими силами опера в Мюнхене, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне, оркестры радио. Здесь постоянно выступали крупнейшие дирижеры современности — Г. Караян, Э. Йохум, Х. Кнаппертсбуш, В. Фуртвенглер, певец Д. Фишер-Дискау, — хорошо известные и у нас в стране (главным образом по грамзаписям).

В ФРГ до 1982 года жил и работал один из интереснейших музыкантов Германии XX века — Карл Орф.

РИХАРД ШТРАУС

1864—1949

Рихард Штраус — крупнейший немецкий композитор конца XIX и первой половины XX века. Его жизненный путь охватывает значительный отрезок времени, отмеченный многими событиями общественно-политической жизни.

Германии и всей Европы. Соответственно и творчество Р. Штрауса претерпело значительную эволюцию, вобрало в себя различные тенденции искусства нового времени, откликнулось на новейшие течения в искусстве XX века — импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм. И всё же главной эстетической и художественной базой для Штрауса, особенно до первой мировой войны, когда были созданы наиболее значительные сочинения Штрауса, оставался романтизм.

Два жанра определяют художественные интересы Штрауса — симфоническая поэма и опера. Но если оперу можно смело назвать для композитора экспериментаторской областью, где он искал новую тематику, новые жанры, формы и стилевые средства, то в области симфонической поэмы он опирался на традиции самых крупных явлений романтической программной музыки — симфонических поэм Листа и программных симфоний Берлиоза. Из сплава творческих методов этих двух крупнейших художников и родился ярко индивидуальный симфонический стиль Рихарда Штрауса.

В оперном же жанре, начав с подражания Вагнеру («Гунтрам»), он вплотную подошел к экспрессионистской музыкальной драме («Саломея» и «Электра»), но одновременно работал и в жанре лирико-комической оперы («Кавалер роз» и «Арабелла»).

В ряде опер Штрауса («Ариадна на Наксосе», «Египетская Елена», «Дафна», «Любовь Данаи») проявляются неоклассицистские черты, связанные с возрождением тематики, приемов драматургии, оперных форм и черт стиля эпохи классицизма, Просвещения. И все же Рихарда Штрауса можно назвать «последним из могикан» романтического искусства.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Годы становления дирижера и композитора. Симфоническое творчество (1864—1904). Штраус родился в 1864 году в Мюнхене. Первые его музыкальные впечатления связаны с семьей. Его отец — профессиональный музыкант, первый валторнист Мюнхенской придворной оперы — воспитывал сына в духе уважения к классике, отрицательно относясь к позднеромантической музыке. Штраус не получил специального музыкального образо-

вания в консерватории, его талант позволил ему самостоятельно овладеть основными музыкально-теоретическими знаниями (под руководством мюнхенского дирижера Ф. В. Мейера), параллельно он посещал курсы литературы и изящных искусств в университете. К середине 80-х годов Штраус был уже автором двух концертов — для скрипки и валторны, симфоний, хора на текст из «Электры» Софокла, симфонической поэмы «Из Италии», ряда камерно-инструментальных сочинений. В них весьма заметно влияние венских классиков и ранних романтиков.

В формировании художественных вкусов Штрауса большое значение имела насыщенная культурная жизнь Мюнхена, оперный театр. Важную роль в становлении творческой индивидуальности композитора сыграли две встречи. Первая — в 1884 году — с выдающимся дирижером, блестящим интерпретатором Бетховена и Брамса, и пианистом, учеником Листа — Г. Бюловом. Штраус замещал его во время гастрольных поездок, работая с оркестром, что помогло ему овладеть дирижерской техникой и мастерством оркестрового письма. Другая — с дирижером, скрипачом, композитором и поэтом Александром Риттером (страстным поклонником творчества Берлиоза, Листа и Вагнера). Это знакомство стало поворотным моментом в формировании музыкально-эстетических взглядов начинающего композитора. Он прочно встал на позицию программности в симфонической музыке.

С 1886 года, когда Штраус прослушал в Байрейте «Тристана и Изольду» и «Парсифаль» Вагнера, он стал почитателем его таланта. Тогда же он занял должность третьего капельмейстера придворной оперы в Мюнхене. В 1889 году Штраус был назначен капельмейстером Веймарского оперного театра, где проработал пять лет.

1894 год отмечен многими важными событиями в жизни композитора. В Веймаре состоялась премьера его первой оперы «Гунтрам» на средневековый рыцарский сюжет, в которой сильно сказывается влияние Вагнера. Главную женскую роль в опере исполнила молодая певица Паулина де Ана, ставшая вскоре его женой. В этом же году Штраус-дирижер осуществил постановку моцартовского оперного цикла.

В 1898 году Штраус заключил десятилетний контракт на должность первого придворного капельмейстера Берлинской оперы, где усиленно работал над обновлением репертуара театра, осуществив постановки «Тристана и

Изольды» и «Кольца нибелунгов» Вагнера. В эти годы им была написана и вторая опера — «Погасший огонь» (1901) по баварской легенде. Таким образом, жизнь Штрауса-музыканта оказалась на долгие годы связанной с музыкальными театрами Германии и оперным жанром. Одновременно развернулась и интенсивная дирижерская деятельность Штрауса — гастрольные поездки в Швейцарии, Венгрии, Голландии, Франции, Испании, Англии, а также в России.

Но особое значение этого периода жизни и творчества Штрауса в том, что с конца 80-х годов начинается первый и самый плодотворный этап творчества Штрауса, подаривший мировой культуре ряд шедевров симфонической музыки, прочно вошедших в «золотой фонд» европейской музыки и в репертуар всех крупнейших дирижеров мира. Это симфонические поэмы: «Макбет» (1888) — по трагедии Шекспира, «Дон-Жуан» (1889) — по поэме Н. Ленау, «Смерть и просветление» (1889) — по поэме А. Риттера, «Тиль Уленшпигель» (1895) — по известной народной фламандской легенде в ее немецкой версии, «Так говорил Заратустра» (1896) — по философской поэме Ф. Ницше, «Дон-Кихот» (1897) — по роману Сервантеса, «Жизнь героя» (1898) на собственную программу.

Во время гастрольной поездки в Америку (1904), где Штраус дал 35 концертов, состоялось первое исполнение «Домашней симфонии» (1903), которая завершила самый блестящий этап творчества композитора.

«Оперный» период творчества (1905—1933). В 1905 году в Дрездене состоялась премьера музыкальной драмы «Саломея» (по пьесе О. Уайльда) — первого зрелого оперного сочинения Штрауса, открывающего новую страницу в западноевропейской опере.

За два с лишним десятилетия Штраусом было написано большинство опер в различных жанрах. Именно в этот период композитор отошел от некоторых существенных эстетических основ романтизма. В его оперном творчестве проявились черты двух новых, важнейших для искусства XX века направлений, зародившихся в начале столетия, — экспрессионизма и неоклассицизма.

Штраус сближается со многими театральными и литературными деятелями Германии и Австрии (Г. Гофмансталем, М. Рейнхардтом и другими), оказавшими сильное влияние на его работу в музыкальном театре. Вскоре после постановки в Берлине в 1903 году драмы

Уайльда «Саломея» поэт А. Линднер предложил ее Штраусу в качестве литературной основы будущей оперы¹⁹.

Уайльд, создавший свою пьесу по мотивам повести Г. Флобера «Иродиада», и вслед за ним Штраус максимально приблизились к экспрессионистской трактовке сюжета и центральных образов драмы Саломеи и Ирода. Это проявляется в постоянном болезненно-взвинченном состоянии Ирода, воспринимающего окружающее сквозь призму то реального, то галлюцинирующего сознания. Но подлинно экспрессионистским стал образ Саломеи. Ее обуревают всепоглощающая любовная страсть. Ради ее удовлетворения Саломея идет даже на преступление. В поведении Саломеи отсутствует логическая последовательность, разумное осмысление поступков. Поглощенная единственным желанием, она находится под воздействием лишь инстинктов (отсюда лежит прямой путь к образу Женщины в монодраме «Ожидание» Шёнберга).

Иоканаан, наоборот, воплощает полное неприятие и осуждение греховного стремления к наслаждению. Призывы к раскаянию путем умерщвления плоти делают этот образ антиподом по отношению и к Саломее и к Ироду.

Для музыкальной характеристики каждого из трех основных персонажей драмы Штраус находит свой круг средств. Так, для передачи лихорадочно-возбужденной речи Ирода используется очень гибкая декламация с частой сменой метра и ритмического рисунка. Для воплощения угнетенного состояния Ирода Штраус применяет «застывшие» целотоновые последования.

Вокальная же партия Иоканаана отличается устойчивой «аскетичной» диатоникой, иногда с фанфарными оборотами.

Но самая богатая и разнообразная в драме — вокальная партия Саломеи. В ее диалогах с Иоканааном и Иродом используются редкие ариозные эпизоды и различные

¹⁹ Действие драмы разворачивается в I веке нашей эры — на заре христианства. Проповедником новой веры является пророк Иоканаан, плененный и заключенный в темницу царем Иудеи Иродом. Ненависть Иоканаана к постоянным оргиям во дворце царя достигает апогея, когда падчерица Ирода Саломея, испытывающая неукротимую страсть к пророку, признается ему в этом. Тогда Саломея, танцуя перед царем танец «Семи покрывал», требует от него выдать ей отрубленную голову пророка. Ирод исполняет ее желание, но сам же приказывает солдатам раздавить Саломею, целующую голову Иоканаана, щитами.

виды вокальной декламации, часто сменяющие друг друга. Центром сценической и музыкальной драматургии «Саломеи» стал заключительный монолог Саломеи, в котором воплощено ее экстатическое состояние в момент поцелуя головы пророка. Но это чувство предстает у Штрауса как бы сквозь призму полузабытья и транса. Оно теряет свою реальность из-за противоестественности самой драматической ситуации. Известная цельность характера героини в этой сцене позволила композитору использовать очень гибкий вокальный стиль, основанный на тесном сплаве ариозности и декламационности. Весь монолог состоит из нескольких фраз развития, каждая из которых завершается кульминацией (этот тип изложения и развития очень близок Вагнеру). Но заканчивается монолог ощущением отрешенного «расставания с жизнью» (Г. Орджоникидзе), которое не может поколебать даже последняя вспышка страсти у Саломеи, прерываемая криком Ирода «Убейте ее».

Не только вокальная партия, но и гармонический язык «Саломеи» претерпевает определенную эволюцию в сравнении с прежними сочинениями Штрауса, хотя пока еще не выходит за рамки позднеромантического стиля. Обилие сложных альтерированных созвучий, не обязательно получающих «сиюминутное» разрешение, делает стиль драмы предельно острым, позволяющим композитору создавать масштабные зоны напряжения (Штраус использует здесь многие принципы вагнеровской гармонии, но в совершенно иных целях).

В «Саломее», как и в следующей музыкальной драме «Электра», Штраус продолжает и развивает принципы музыкальной драматургии Вагнера. Четыре сцены одноактной драмы связаны непрерывным сценическим и музыкальным развитием. Симфонизация драмы связана развитой лейтмотивной системой и оркестровыми интерлюдиями между сценами. Они, как и у Вагнера, часто выполняют двойную функцию — тематического обобщения предыдущей сцены и предварения следующей (оркестровые эпизоды перед 3-й и 4-й сценами и особенно танец Саломеи). В «Танце» Штраус пытается одновременно раскрыть предельно отталкивающее в натуре и прекрасное в облике героини. Но главным для композитора все же остается ее красота, переданная пластичной мелодией и изысканной оркестровкой.

Таким образом, «Саломея» завершает путь развития

позднеромантической музыкальной драмы и предваряет будущую экспрессионистскую музыкальную драму.

Следующая за ней «Электра» была написана в 1908 году по трагедии и на либретто Г. Гофмансталя — крупнейшего драматурга, поэта-символиста, ученого-филолога, отлично знавшего законы театра, литературы и музыкального творчества, обладавшего огромным историческим багажом и блестящим стилистическим мастерством.

В одноименной трагедии Софокла, на основе которой была создана пьеса Гофмансталя, его привлекла не глубокая этическая идея конечной расплаты за содеянное зло, а одержимость Электры страстью мести, принявшей маниакальный характер. (Над Клитемнестрой, убившей ради возлюбленного Эгиста своего мужа и отца Электры — Агамемнона, тяготеет возмездие. Оно осуществляется Электрой и ее братом Орестом.) Все остальные чувства к окружающим в Электре умерли. «Светлым пятном» в драме является лишь Хризотемида — сестра Электры — единственный лирический образ, как бы оттеняющий вулкан страстей в душе Электры, постепенно приобретающей экспрессионистский облик.

Композиция «Электры» аналогична «Саломее». Это одноактная драма, состоящая из четырех сцен, идущих непрерывно. В каждой из них есть центральный, «ключевой» эпизод. В 1-й сцене — монолог Электры о жажде мести и первое упоминание о танце после осуществления мести; во 2-й — монолог Клитемнестры и диалог ее с Электрой, которая не скрывает своей ненависти к матери; в 3-й сцене — диалог Электры и Ореста — двух мстителей-единомышленников. В 4-й, где расположена кульминация и трагическая развязка, центральным эпизодом стал не момент убийства Клитемнестры (он вынесен за пределы сцены), а экстатический танец удовлетворенной местью Электры и ее смерть.

В этой драме абсолютное большинство лейтмотивов составляют лейтмотивы-состояния: ненависти, унижения, ожидания, радости Электры; коварства, смятения Клитемнестры и т. д. Они тесно взаимодействуют с лейттемами-образами основных героев драмы и образуют непрерывную линию симфонического развития (по типу драм Вагнера), возмещающая некоторую статичность сценического действия.

Вокальный стиль «Электры» целиком основан на весьма разнообразной и точной декламации. Передача беспредельно растущего напряженного ожидания Электрой свершения мести осуществляется использованием композитором крайних регистров диапазона голоса, сильнейших динамических контрастов, весьма острой в интона-

ционном плане и «разорванной» ритмически вокальной мелодики.

Гармонический стиль «Электры» использует не только сложную альтерационную технику вагнеровского плана, но и полифункциональные сочетания, которые прямо ведут к экспрессионистской музыкальной драме Шёнберга.

Историческое значение «Электры» очень точно определил русский музыкальный критик В. Каратыгин после ее постановки в Мариинском театре в 1913 году: «Не будет...преувеличением сказать, что в Западной Европе после Вагнера не появилось донны ничего более значительного, чем „Пеллеас“ Дебюсси и „Электра“ Штрауса»²⁰.

После «Саломей» и «Электры» Штраус создает лирико-комическую оперу «Кавалер роз» (1910), тоже на либретто Гофманстала. Действие «Кавалера роз» разворачивается в Вене середины XVIII века. Это типичная «комедия положений» со стремительным темпом развития сюжета, частой и неожиданной сменой ситуаций. Характеры персонажей (главных — Маршалши, Октавиана, барона Окса, Софи — и второстепенных) отличаются удивительно яркой индивидуальностью. В этом безусловно сказывается влияние поздних опер Моцарта и отчасти «Фальстафа» Верди.

Музыкальный стиль «Кавалера роз» основан на интонационной и жанровой сфере бытовой культуры Вены середины XIX века, особенно жанра вальса. Он предстает в опере в различном образно-эмоциональном «ключе» и служит средством как музыкальной характеристики, так и обрисовки ситуации. Вместе с тем изысканная гармонизация и изобретательная оркестровка (не без влияния Вагнера) позволяют говорить о безупречном вкусе Штрауса в использовании им такого сложного стилевого сплава.

Наряду с «Испанским часом» Равеля и «Джанни Скикки» Пуччини «Кавалер роз» — один из самых блестящих образцов жанра комической оперы в XX веке.

Все более растет мировая известность композитора. Во многих городах Германии проходят «Штраусовские недели». Во время одной из них в 1912 году в Штутгарте прозвучала новая опера «Ариадна на Наксосе», первоначально сочиненная как музыка к заключительному действию комедии Мольера «Мещанин во дворянстве».

²⁰ Каратыгин В. Избр. статьи. М.—Л., 1965, с. 70.

В Париже в 1914 году был поставлен балет «Легенда об Иосифе» на библейский сюжет в обработке Гофмансталя, по заказу С. Дягилева.

События первой мировой войны не нашли прямого отражения в творчестве Штрауса. Но ряд его высказываний периода военных лет позволяет судить о достаточно активной антивоенной политической позиции композитора. Это — отказ подписать манифест группы интеллигенции Германии, проникнутый духом шовинизма, и поддержка антиимпериалистической позиции Р. Роллана.

В 1915 году Штраус вновь обратился к симфоническому творчеству. Программная «Альпийская симфония» носит картинно-живописный характер. Она включает в себе смену различных музыкальных пейзажей, не претендуя на философско-этическую проблематику, свойственную его ранним симфоническим сочинениям.

Важными событиями насыщен послевоенный период жизни Штрауса. С 1919 по 1924 год он занимал пост главного дирижера Венского оперного театра, где не только осуществил постановку ряда опер Моцарта, «Фиделио» Бетховена, своей оперы «Женщина без тени» (1918, либретто Гофмансталя), но и стал главным организатором музыкальной жизни Австрии (музыкальный фестиваль в Зальцбурге).

Разногласия с руководством венского театра, стоявшего на консервативных позициях, вынудили Штрауса покинуть оперу. С этого времени он гастролирует в качестве дирижера в странах Европы и Америки — Испании, Италии, США, Аргентине, Бразилии.

В 20-е годы появляется опера Штрауса «Интермеццо» (1923) — бюргерская комедия с симфоническими интермедиями, где композитор под вымышленными именами изображает эпизод из собственной жизни; на рубеже 20 — 30-х годов — две оперы: «Елена Египетская» (1928) и комическая опера «Арабелла» (1933) на либретто Гофмансталя из венской жизни (подобно «Кавалеру роз»).

Последний период жизни и творчества (1933—1949). Этот этап творческого пути Штрауса протекал в резко изменившихся социально-политических условиях Германии 30-х годов — нацистского режима.

Штраус не эмигрировал, как многие другие выдающиеся немецкие деятели культуры — Шёнберг, Хиндемит, Брехт, Вайль. Это было истолковано многими как проявление Штраусом приверженности нацизму. Мало того,

фашистская верхушка, пытаясь сделать крупнейшего немецкого композитора проводником своих идей, назначила его в 1933 году президентом «Имперской музыкальной палаты» в Берлине. Но Штраус не встал на путь поддержки нацистской политики в области культуры, продержавшись в должности меньше двух лет. Известен конфликт между композитором и официальными кругами по поводу постановки в 1935 году его новой оперы «Молчаливая женщина» (по драме Бен Джонсона на либретто С. Цвейга). В день премьеры Штраус, не обнаружив в афише имени Цвейга (писателя «неарийского» происхождения), отказался от спектакля. Премьера прошла только после того, как сам Гитлер разрешил восстановить имя писателя-еврея в афише. Известно также письмо Штрауса к Цвейгу с весьма нелестными выражениями в адрес имперского правительства и расистской политики. Письмо было перехвачено гестапо и доставлено Гитлеру, который, придя в бешенство, все-таки запретил «Молчаливую женщину». Штраус был подвергнут опале в Германии — имя известного всему миру композитора почти не упоминалось в прессе, он почти не выступал на родине, а лишь изредка гастролировал за рубежом.

Штраус за свою жизнь создал мало произведений, которые отразили бы острые проблемы современности (исключением стала опера «День мира», 1936). В последние годы он снова возвратился к античным сюжетам в операх «Дафна» (1938), «Любовь Данаи» (1940). В отличие от остроконфликтной «Электры», первую из названных опер Штраус задумал как поэтический гимн природе. Он писал либреттисту Грегору: «Может быть, следовало бы рассматривать Дафну как воплощение в человеческом образе природы, соприкоснувшейся с искусством...»²¹ Такая трактовка сюжета определила жанр «Дафны» как камерной оперы с преобладающей лирической сферой образов. «Любовь Данаи» создана по первоначальным наброскам Гофмансталя, завершённым Грегором. Идея отказа Данаи от золота Юпитера, ее решимость выбрать человека, а не бога, бедность вместо богатства, получила у Штрауса также скорее лирическую, чем драматическую трактовку.

Последним сочинением композитора для театра была одноактная пьеса с музыкой «Каприччио» (1941), где поэт

²¹ Цит. по кн.: Краузе Эрнст. Рихард Штраус. М., 1961, с. 396.

и музыкант ведут спор о превосходстве представляемых ими искусств, который заканчивается их полным примирением.

Штраус до конца своих дней не переставал работать и в области инструментальной музыки. В 40-е годы были написаны Второй концерт для валторны с оркестром (1942), оркестровая сюита из «Кавалера роз» (1944), «Метаморфозы» для 23-х струнных солирующих инструментов (1945), отразившие страдания уцелевших и скорбь по погибшим во время второй мировой войны, «Женщина без тени» — фантазия для симфонического оркестра (1946), «Легенда об Иосифе» — симфонический фрагмент (1947) и другие.

Непрекращающуюся интенсивную композиторскую и дирижерскую деятельность Штрауса прервала только смерть его в 1949 году.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО. СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ «ДОН-ЖУАН» И «ТИЛЬ УЛЕНШПИГЕЛЬ»

Жанр поэмы занимает ведущее место в симфоническом творчестве Штрауса. Лучшие поэмы — «Тиль Уленшпигель», «Дон-Жуан», «Дон-Кихот», «Так говорил Заратустра», «Жизнь героя» — вошли в золотой фонд мировой музыкальной классики. Штраус не просто наследовал традиции Листа, Берлиоза в области программно-симфонической музыки, но и внес много нового в выбор литературных источников, образно-содержательный строй, трактовку программности, принципы композиции, завершив, по существу, развитие романтической симфонической поэмы XIX века.

Как и многие романтики, Штраус стоял за теснейший сплав музыки с литературой и поэзией, считая, что настоящее и будущее инструментальной музыки, возможность воплощения крупной философской или этически-психологической темы — в синтезе различных видов искусства (но при ведущем значении музыки).

Его взгляды на программно-симфоническую музыку на протяжении всего творческого пути были очень цельными, хотя Штраусу принадлежат отдельные весьма парадоксальные высказывания по этому поводу, например: «Кто хочет стать настоящим музыкантом, тот

должен уметь положить на музыку даже меню»²². Но не они определяют истинное отношение композитора к программности.

Эстетические позиции композитора в этом вопросе выражены в его высказывании: «Программная музыка только тогда возможна и представляет собой произведение искусства, когда ее автор является прежде всего музыкантом, одаренным фантазией и мастерством»²³. В период создания симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» он говорил: «Я — всецело музыкант, и любые программы являются для меня только побуждением к созданию новых форм и ничем больше»²⁴. Штраус считал, что программа не должна вести слушателя за руку, раскрывая все детали воплощаемой темы. Музыка сама имеет возможность «рисовать» и конкретные обстоятельства, и место происходящих событий, внешний облик героя и его внутренний мир, философскую идею. Программа же лишь направляет восприятие слушателя на раскрытие общего замысла сочинения. Характерно, что Штраус не настаивал на публикации программ своих симфонических сочинений, ограничиваясь их названиями. В этом плане он был близок Листу с его стремлением к обобщенной программе. С Листом Штрауса сближает и сосредоточение на основной идее литературного сочинения или на образе главного героя, которые в ряде симфонических поэм предстают перед слушателем также в весьма обобщенном виде («Дон-Жуан», «Так говорил Заратустра»).

С другим западноевропейским «законодателем» в области программного симфонизма — Берлиозом — Штрауса роднит в ряде поэм («Тиль Уленшпигель», «Дон-Кихот») точная и колоритная обрисовка места действия, относительная последовательность сюжетного развития, участие лейтмотивов и лейттембров в характеристике героев (виолончель в «Дон-Кихоте», малый кларнет в «Тиле»). Причем, как и Берлиоз, Штраус в сочинениях такого плана органично сочетает острую (а порой и гротесковую) характерность музыкального образа со стремлением к обобщенному воплощению.

Симфоническая поэма «Дон-Жуан» (1887—1889).
Созданная 24-летним композитором и исполненная впер-

²² Цит. по кн.: Краузе Э. Рихард Штраус, с. 248.

²³ Там же, с. 241 — 242.

²⁴ Там же.

вые под управлением автора в Веймаре в 1889 году, поэма имела огромный успех. Знаменитая испанская легенда о Дон-Жуане получила до Штрауса множество литературных и музыкальных воплощений (Тирсо де Молина, Гольдони, Мольер, Моцарт, Байрон, Пушкин, Даргомыжский и др.).

В основу сочинения Штрауса легла поэма австрийского поэта XIX века Николауса Ленау (1802 — 1850). У Ленау история о Дон-Жуане приобрела романтическую трактовку: разочаровываясь в каждой новой увлекшей его женщине и не находя в ней идеала, духовно опустошенный, он погибает.

Штраус предпослал своему произведению отдельные фрагменты из поэмы Ленау, не требуя обязательной публикации их перед исполнением. По ним можно судить, что композитора больше интересовал внутренний мир героя, его неосуществленные стремления, образы прошлого, возникающие в его душе, чем сюжетная основа народной легенды. «О волшебный мир женской прелести и красоты! Как я желал бы промчаться в нем вихрем наслаждения и умереть с поцелуем на устах своей последней избранницы... Только еще неизведанные ощущения могут зажечь во мне страсть, сегодня — умирая, завтра она возрождается вновь. Вперед! К новым победам, пока еще горит в сердце огонь молодости... Прекрасен был мой жизненный вихрь. Но вихрь пронесся и наступила тишина. Теперь мои желания и надежды — смерть»²⁵.

Эта поэтическая программа нашла воплощение у Штрауса в свободно трактованной сонатной форме сочинения.

С первых тактов на слушателя обрушивается лавина звучности оркестрового tutti, создающего впечатление неумной энергии и силы. Это достигается стремительным восходящим движением коротких фраз в огромном диапазоне (от *g* малой до *h* третьей октавы) и резким поворотом из *C-dur* в *E-dur* на протяжении уже первых двух тактов. Из этого как бы вступительного элемента поэмы вырастает активная порывистая главная тема. Трезвучно-фанфарные интонации и пунктирный ритм придают ей характер триумфального марша:

²⁵ Прозаический перевод фрагментов поэмы Н. Ленау приведен в книге Г. Крауклиса «Симфонические поэмы Р. Штрауса» (М., 1970, с. 30).

51 Allegro molto, con brio

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the Violin (V-ni) part with a slur over the first two measures and an accent (>) on the second measure. The Piano part features triplets (3) in the first two measures. The second system includes the dynamic marking *sempre ff* in the Piano part. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development of both parts, with various slurs and accents in the Violin part.

Большая главная партия, перерастающая в связующую, создает образ устремленного движения. В связующей партии возникает предвестник побочной темы — на фоне арфы и колокольчиков появляется пластичная мелодия у *solo* скрипки, которая открывает целую галерею лирических образов поэмы. Побочная партия, интонационно связанная с темой *solo* скрипки, излагаемая в виде дуэта двух оркестровых групп — кларнета с валторной и

скрипок, придает новый оттенок обобщенно-лирическому образу Дон-Жуана²⁶:

52 **Tranquillo molto espr.**

Cl. Corni V-ni

Разработка (с. 49, т. 2)²⁷ начинается динамично наслаивающимися друг на друга в разных группах инструментов мотивами главной партии. Но основная драматургическая роль разработки раскрывается в следующих разделах, где появляется ряд новых тем. Первая из них — лирическая, порывистая звучит у альтов и виолончелей в сопровождении «вздохов» флейты:

53 **a tempo, molto appassionato**

V-le V-c. C-b.

²⁶ Некоторые исследователи (например, автор монографии о Штраусе Э. Краузе) склонны видеть в нем один из женских образов, проносящихся перед взором Дон-Жуана. У композитора нет на это никаких указаний, и едва ли излишняя конкретизация может помочь слушателю проникнуть в сущность замысла Штрауса.

²⁷ Все ссылки сделаны по партитуре Edition Peters, Leipzig.

В мажорном варианте она становится сопровождением также эпизодической возвышенно-лирической темы у solo гобоя, по протяженности не имеющей равных в поэме:

54 *sehr getragen und ausdrucksvoll*

Ob.

V.c.

В третьем, центральном разделе разработки особое место занимает близкая по характеру теме главной партии новая тема торжественно-триумфального плана у четырех валторн в унисон на фоне тремоло струнных:

55 *a tempo*

f Corni

molto espr. e marc.

ff

vallo

Завершая своего рода «героическую» линию в образе Дон-Жуана, она сначала вступает в конфликтные столкновения с лирической темой гобоя из разработки, которая приобретает здесь несколько надломленный оттенок благодаря хроматизированной гармонии и тональной неустойчивости (с. 72, т. 7).

Правда, потом Штраус делает попытку воссоединить валторновую тему с главной, что оказывается неосуществленным из-за коренного перелома в следующем, четвертом разделе разработки (с. 76, т. 2). Здесь образ Дон-Жуана приобретает совершенно новый, скерцозно-иронический облик: все порывы и устремления героя как бы подвергаются сомнению. Валторновая тема из разработки становится на время инфантильно-игрушечной по характеру.

Последний, пятый раздел разработки выполняет роль предыкта к репризе. В предыкте происходит длительный процесс восстановления главной партии, который заканчивается неожиданным срывом (с. 96, т. 2), и, как последнее далекое воспоминание, звучат фрагменты лирических тем — побочной и темы гобоя из разработки. В конце разработки наступает последний этап интонационной и тональной подготовки главной партии, где она окончательно «собирается» из отдельных мотивов и *attacca* вторгается в репризу.

Новое в трактовке репризы — замена побочной темы валторновой из разработки. Ее мощное звучание (аналогично разработке) у четырех валторн в унисон с виолончелями выглядит как победа активно-действенного начала. Но попытка восстановить после этого главную партию оканчивается неожиданным и резким срывом (с. 125, т. 6). Это единственный эпизод, где Штраус в какой-то мере конкретизирует сюжетное развитие поэмы — полное крушение надежд и устремлений Дон-Жуана. Для Штрауса духовная гибель героя, изверившегося в самой возможности найти идеал и обрести подлинное счастье на земле, страшнее, чем смерть физическая.

В коде Штраус нашел удивительно точный оркестровый прием, передающий ощущение ухода, растворения образа: «спускающееся» по регистровому диапазону тремоло скрипок на фоне выдержанного трезвучия *a — c — e* и постепенное «выключение» почти всех деревянных и медных инструментов.

Поэма «Смерть и просветление» (1888 —

1889), написанная практически одновременно с «Дон-Жуаном», открывает новую тему в творчестве Штрауса — философское осмысление «вечной» проблемы жизни и смерти. Штраус писал, что он стремился «изобразить в симфоническом сочинении смертный час человека, который всегда стремился к достижению высших идеалов, т. е. художника»²⁸. Концепция поэмы принадлежала самому композитору. Под впечатлением от первого исполнения поэмы поэт и композитор А. Риттер создал стихотворение, оказавшееся созвучным замыслу Штрауса. Но так как оно было написано после прослушивания музыки, поэму Штрауса и стихотворение Риттера объединяет лишь общий характер замыслов. Стихи Риттера в измененной редакции были предпосланы партитуре в качестве эпиграфа.

Уже во вступлении к поэме композитор воплотил чисто романтическую антитезу двух полярных начал: остигнтому ритму вступления у струнных, рисуящему образ смерти, противостоят две светло умиротворенные темы — у флейты с кларнетом, а затем у гобоя (последняя тема названа исследователями темой «воспоминаний»):

56 *Largo*

V-ni

pp

V-le

Fag.

Cl.

Fag.

Cornl

²⁸ Цит. по кн.: Краузе Э. Рихард Штраус, с. 260.

Ob.
pp

pp
5

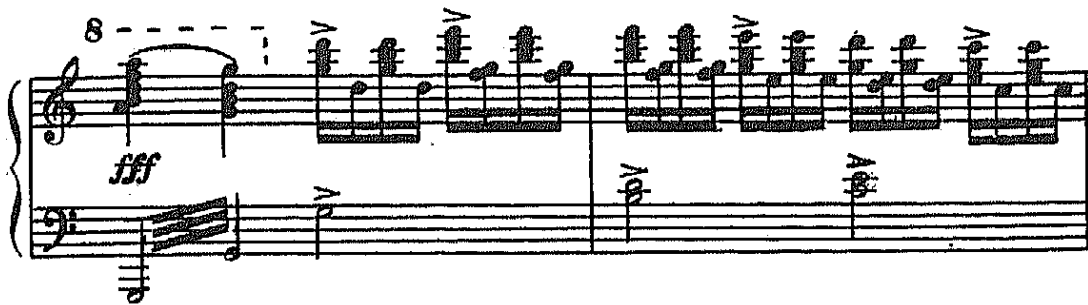
Но основной конфликт в поэме раскрыт в разделе сонатного allegro, где возбужденно-порывистой главной теме, заключающей активный протест против неотвратимости смерти:

58 Allegro molto agitato

противостоит мечтательная побочная тема у флейты на фоне скрипок, представляющая вариант темы «воспоминаний» из вступления к поэме. Она воспринимается как образ неосуществленной мечты.

Конфликт двух образных сфер обостряется в разработке сначала существенной трансформацией побочной темы, а затем столкновением главной и побочной тем и вторжением лейтрита смерти. Здесь же рождается хорально-аккордовая тема «просветления» у арф, которая постепенно «вытесняет» остальной тематизм поэмы. Именно она олицетворяет победу человеческого духа над смертью:

59 Tranquillo



Таким образом, это сочинение, написанное в традициях листовских поэм, таких, как «Тассо», «Прелюды», «Мазепа» и т. д. (сонатная форма с медленным вступлением и кодой-апофеозом), еще очень близко эстетике романтизма XIX века.

Симфоническая поэма «Тиль Уленшпигель» не только открывает новую тему у Штрауса — народный герой в его постоянном конфликте с окружающей косной средой, но и новый тип программной симфонической поэмы, построенной на литературно-сюжетной основе, имеющей завязку, развитие и развязку. Написанная и исполненная в 1895 году, она сразу же получила полное признание у слушателей.

Старинная народная легенда о проказах шута и балагура Тиля имеет много литературных вариантов. Среди них особенно известен роман Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле» (1867), в котором писатель перенес действие легенды из XIV века в XVI, в эпоху борьбы Нидерландов за освобождение от испанского владычества и сделал Тиля участником этой борьбы, тем самым придав легенде социальный смысл.

Штрауса привлек образ народного шутника и остро- слова из «Немецких народных книг», но в трактовке композитора легенда не лишена социального элемента, особенно в издевательской, богохульной проповеди Тиля с церковной паперти, насмешках над философами-схоластами. В целом поэма превратилась в сатиру на филистерство. В ироничном тоне проявляется своеобразное «бунтарство» композитора²⁹.

Штраус раскрыл программу поэмы одному из музыкальных критиков, но не опубликовал ее (как и программу «Дон-Жуана»). Еще перед первым исполнением «Тиля» в Кёльне он сказал: «Для меня невозможно дать про-

²⁹ Штраус продолжал в своем творчестве ту борьбу, которую в XIX веке непримиримо вели против филистерства в искусстве многие немецкие романтики — Гейне, Шуман, Гофман, Жан-Поль, Брамс, Вагнер.

грамму к „Уленшпигелю“; многое из того, о чем я думал, когда писал отдельные части, показалось бы странным, если бы я облек мои мысли в слова, а кое-что, возможно, вызвало бы и недовольство. Для облегчения понимания вполне достаточны обе темы Уленшпигеля, проходящие в самом различном обличе, характере и ситуации через все произведение вплоть до катастрофы, когда Тиля вешают»³⁰.

В заголовке произведения — «Веселые проказы Тиля Уленшпигеля по старым шутовским мотивам в форме рондо» — сам Штраус дал не совсем полное определение его формы. Регулярное появление двух тем Тиля действительно лишь отдаленно напоминает рефрен, перемежающийся с эпизодами, изображающими ситуации, в которые герой нечаянно, а чаще умышленно, попадает. Это позволяет говорить не столько о свободно трактованной форме рондо, сколько о признаках рондальности. В то же время интенсивное варьирование двух лейттем Тиля вплоть до полной их трансформации приближает форму поэмы к свободной вариационной.

В целом же, если исходить из конкретного замысла Штрауса, композиция поэмы воспринимается как много-раздельная, состоящая из восьми эпизодов со вступлением и эпилогом, обрамляющими поэму³¹.

Как и другие симфонические произведения Штрауса, «Тиль Уленшпигель» написан для оркестра увеличенного состава: четверной состав деревянных духовых инструментов (с участием редко употребляющегося малого кларнета *in D*), восемь валторн, шесть труб. К обычным ударным инструментам добавлена большая трещотка.

В пятитактовом вступлении к поэме интонационно предваряется одна из лейттем Тиля. В повествовательном тоне вступления, как и в эпилоге, больше всего ощутим дух народной легенды (см. пример 60).

Первый эпизод содержит в себе экспозицию двух лейттем Тиля, раскрывающих основные черты натуры героя — смелость, граничащую с дерзостью, направленную против «сильных мира сего» — властей, церкви; искрящийся юмор, не изменяющий ему даже в минуты смертельной опасности.

³⁰ Цит. по кн.: Краузе Э. Рихард Штраус, с. 265.

³¹ Некоторые исследователи (Э. Краузе, Г. Крауклис) находят в поэме черты сонатности.

60 *Gemächlich*

Vni *p*

sf

p Cl.

V-c.
C-b.

Первая из лейттем поручена solo валторны. Энергичный, настойчивый характер придает ей повторение одинаковых, упорно повторяемых восходящих мотивов, акцентирующих разные доли такта:

61 *Volles Zeitmaß (sehr lebhaft)*

V-ni

Corno I

mf

cresc.

Тут же она получает тембровое и динамическое развитие, завершаемое мощными ударами оркестрового tutti.

Вторая тема Тилия резко контрастирует первой. Шутливая, задорная, благодаря танцевальному ритму и тембру малого кларнета, она неожиданно прерывается в изложении диссонирующим аккордом (терцквартаккорд VII ступени с повышенной терцией и пониженной септимой), разрешающимся в тонический секстаккорд:

62

Cl. in D

Ob.
C.I.

mf lustig

sf

Обе темы Тили сразу же сливаются в стремительном восходящем движении, воплощая его неукротимый нрав.

Второй эпизод поэмы (с. 15, т. 1)³² естественно продолжает первый, показывая Тилия «в действии». Верховом на лошади он врывается в толпу базарных торговки и разбрасывает их посуду. Значительная мотивная и полифоническая разработка второй темы Тилия, от которой отделяется трехзвучный мотив, создает впечатление спора и суматохи:

63 *Gemächlich*

Fl.

p

Fag.
Archi

В третьем эпизоде (с. 27, т. 5) Тиль в костюме пастора произносит на паперти собора шутовскую проповедь. В новой теме впечатление напускной серьезности создается сочетанием жанровых признаков марша и хора и «вкраплением» у малого кларнета и скрипок интонаций второй темы Тилия. Впервые Тиль задумывается: а не угрожает ли ему богохульство смертной казнью? Именно здесь

³² Все ссылки сделаны по партитуре Edition Peters, Leipzig, 1932.

возникают мертвенно-застывшие аккорды страха, характеризующие его мысли о возможном возмездии:

64 **Gemächlich**
marc.

Fag., V-le
p

Archi
pizz.

C-b.

65 **Gemächlich** *doppelt so schnell*

V-ni
Corni
Tr-be
pp

3

3

3

3

3

3

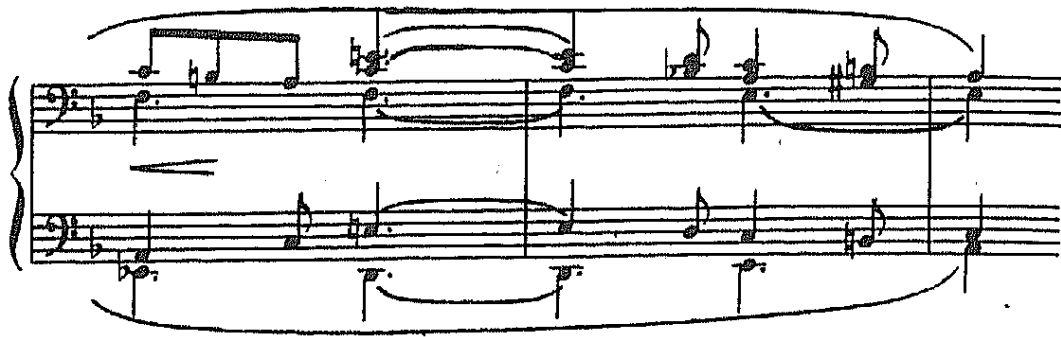
В четвертом эпизоде (с. 32, т. 2) Тиль по-прежнему весел — он смеется над одураченной толпой, и его прогоняют. Снова звучит вторая лейттема в имитационном развитии, как и во втором эпизоде, но в новом тембровом решении, контрапунктируя первой теме.

Пятый эпизод (с. 45, т. 3) включает в себе оценку спора Тилья с учеными-схоластами. Не случайно именно здесь Штраус использует чисто имитационные формы изложения — фугато на первой теме Тилья (с. 47, т. 5). Возникает новая тема хорального склада, характеризующая ученых-схоластов:

66 **Erstes Zeitmaß**

p B.-Cl.
Fag.

V-c.
C-b.



И снова в конце эпизода — «застывшие» аккорды страха.

В шестом эпизоде (с. 58, т. 2) мы видим Тиля, ухаживающего за девушкой. Основная тема этого эпизода решена в жанре польки:

67 *deichtfertig*

Вторая тема эпизода близка грациозному вальсу.

Седьмой эпизод (с. 64, т. 2) — продолжение спора с профессорами-схоластами, который приобретает характер открытого противодействия Тиля (четыре валторны и два тромбона ведут первую тему в контрапункте со второй у гобоев и скрипок, с. 74, т. 5). Скерцозное преломление обеих тем (с. 78, т. 3) как бы передает издевку Тиля над схоластами. Кульминацией сцены становится арест Тиля, где вторая тема приобретает героический характер благодаря изложению ее *tutti* оркестра со скандированием каждого звука (с. 88, т. 2).

Оглушительная дробь малого барабана и устрашающие аккорды в *f-moll* у низкого дерева, восьми валторн,

тромбонов и струнных возвещают начало суда — восьмой эпизод (с. 90, т. 7). Среди них все так же насмешливо у малого кларнета звучит вторая тема Тиля:

68 Volles Zeitmass

The image shows two systems of musical notation. The first system is an orchestral score with parts for B♭ Cl., Fag., Corni, Tr-nl, C-b., Corni, Archl, and Kl. tr. The second system is a piano score, marked '(gleichgültig)' and 'p'. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords in the lower register.

Смертный приговор суда передан в оркестре весьма лаконичными, но выразительными средствами: у фаготов, валторн и тромбонов fortissimo звучит нисходящая большая септима, как бы предвещающая конец (с. 95, т. 9). В момент, предшествующий приговору, звучат в последний раз «аккорды страха».

Ряд исследователей расценивают следующий за приговором суда фрагмент как сцену смерти Тиля. Они связывают заключительное движение вверх второй темы Тиля у малого кларнета с эпизодом восхождения его на эшафот, а аккорды *pizz.* у струнных с сурдинами на фоне валторн — с моментом его казни.

Эпилог поэмы (с. 97, т. 4), почти полностью совпадающий с прологом, своим спокойно-повествовательным тоном обобщенно выражает основную идею поэмы — образ Тиля всегда будет жить в памяти народа.

«Так говорил Заратустра» (1896) — первый в истории музыки пример обращения к чисто философ-

скому произведению для воплощения его в жанре симфонической поэмы. В одноименной философской поэме Ф. Ницше Штрауса привлекла прежде всего поэтическая сторона философской идеи Ницше о невозможности полного познания окружающего мира. Заратустра, стремясь проникнуть в сокровенные тайны Вселенной, уединяется от людей, но, понимая, что его знания нужны другим, в конце концов возвращается к людям, которые не понимают и не принимают его.

Р. Роллан в статье «Рихард Штраус» не только точно раскрыл ее содержание, но и косвенно объяснил причину выбора этого сочинения композитором: «Изображается человек, подавленный тайной природы; сначала он ищет спасения в религии, затем восстает против аскетических мыслей и, как безумный, бросается в мир страстей, но его быстро охватывает отвращение, и, смертельно усталый, он обращается к науке, но отбрасывает и ее, освобождаясь от беспокойства, рожденного знанием, и, наконец, находит свое освобождение в смехе, владыке мира, в благодатном танце, в хороводе вселенной, в котором участвуют все человеческие чувства: религиозные верования, неудовлетворенные желания, страсти, отвращение и радость»³³.

Композиция поэмы состоит из восьми эпизодов, соответствующих названиям ряда разделов сочинения Ницше: «О людях», «О великом томлении», «О радостях и страстях», «Погребальная песня», «О науке», «Выздоровливающий», «Танцевальная песня», «Песня ночного странника». Штраус исключил те фрагменты поэмы Ницше, в которых философ особенно остро противопоставляет образ «сверхчеловека» толпе.

Смысловое содержание поэмы и ее драматургическое и композиционное целое впервые в истории симфонической музыки раскрываются при помощи системы лейтмотивов. Среди них, как и в музыкальной драме Вагнера, есть и лейтмотивы-образы (человека), лейттемы-состояния (любви, страсти, отвращения) и лейттемы-символы (природы, веры, науки). Особую роль играет тема человека. Она имеет «сквозное» значение, вступая в сложные взаимоотношения с другими лейттемами и подвергаясь серьезной трансформации. Идею неразрешимости тайн и загадок природы Штраус воплотил в конце поэмы в одновременном звучании двух трезвучий: C-dur —

³³ Рихард Штраус и Ромен Роллан. М., 1960, с. 180.

тональности природы — и H-dur — на интонациях темы человека.

Симфоническая поэма «Дон-Кихот» (1897) продолжает линию литературно-сюжетного симфонизма, начатую «Тилем Уленшпигелем», но на более сложной литературной основе — романе Сервантеса, изобилующем многими сюжетными линиями и драматургическими планами. Штраус подошел к гениальному литературному памятнику эпохи Возрождения — роману Сервантеса — с позиций художника конца XIX века. Он усилил лирико-психологическую обрисовку центральных образов. В Дон-Кихоте он акцентирует такие романтические черты, как поиск недостижимого идеала женщины в лице вымышленной им Дульсиной, готовность сражаться за него с действительными и мнимыми противниками, бесконечная вера в свою правоту. Эти особенности духовного мира героя были особенно важны для немецко-австрийского искусства рубежа XIX—XX веков, где, особенно в экспрессионизме, проявилось отчуждение человека от окружающей среды, отсутствие в нем стремления к идеалу красоты. Не случайно В. Белинский в свое время подчеркивал, что «идея „Дон-Кихота“ — общечеловеческая, вечная», а «Дон-Кихот — благородный и умный человек»³⁴.

Метод программности в «Дон-Кихоте», скорее всего, близок типу программности в поэме «Тиль Уленшпигель». Он основан на максимальной индивидуализации в обрисовке действующих лиц, яркой театральности в показе места действия, последовательной смене комических и драматических ситуаций: боя с ветряными мельницами и войском Али-Фанфарона (стадом баранов), встреч со странствующими монахами-пилигримами и реальной Дульсиной, полета на деревянном коне и, наконец, трагического для Дон-Кихота поединка с рыцарем Белой Луны. Здесь в еще большей степени, чем в «Тиле», проявилось умение Штрауса живописать событие и состояние средствами гармонии и особенно оркестра (прием фруллато у медных духовых в сопровождении тремоло альтов, передающий бляение баранов в эпизоде битвы Дон-Кихота с мнимым войском Али-Фанфарона, глиссандо арф и пассажи флейт на фоне специально введенной «ветряной

³⁴ Цит. по кн.: Крауклис Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса, с. 72.

машины» — Windmaschine — в «Полете на деревянном коне»).

Но еще более важным стал для Штрауса духовный мир Дон-Кихота, его отношение к происходящему, глубина чувств к вымышленной Дульсинее. Так, в третьей вариации переданы тончайшие нюансы «диалога» Дон-Кихота и Санчо Пансы при помощи разнообразных приемов инструментального диалога. В нем переданы даже интонации разгневанного Дон-Кихота, недовольного непочтительным тоном в их разговоре о совместных странствиях.

Не менее ярко показаны мечты Дон-Кихота о Дульсинее в пятой вариации. Это монолог виолончели, построенный на таком невероятном по силе экспрессии тематическом развитии с ярчайшей кульминацией, который не имеет равных в программной симфонической музыке XIX века.

В характеристике основных героев Штраус прибегает не только к лейтмотивам, но и лейттемам (виолончель в лейттеме Дон-Кихота, бас-кларнет с теноровой тубой в теме Санчо Пансы, гобой в теме Дульсинеи). Среди лейттем выделяется развернутая тема Дон-Кихота, заключающая в себе и героический, и лирический облик героя:

69

Mäßig

pp

Solo V-c.

p

Она формируется из отдельных элементов в развернутом вступлении к поэме, а затем постоянно меняется в зависимости от ситуации, реакции на нее героя и звучит в различных сочетаниях с лейттемами Санчо Пансы и Дульсинеи:

70 *Maggiore*

71 *Sehr ruhig*

Штраус использует в «Дон-Кихоте», как и в «Тиле», практически все виды тематической работы с лейтмотивами — от их незначительного вариантного изменения до метода мотивной разработки, от полифонического сплетения двух и трех лейттем — до их полной трансформации (кроме темы Дульсинеи). В конце поэмы Штраус использует прием «распада» темы Дон-Кихота на отдельные интонации, что может быть воспринято или как эпизод смерти героя, или как конец его мечтаний.

Жанр поэмы «Дон-Кихот» необычен. Он определен композитором как «фантастические вариации». В действительности здесь сочетаются признаки свободных романтических вариаций, концерта и симфонической поэмы. Но определяющими являются жанр и композиция свободных вариаций, ибо каждая из десяти вариаций представляет эпизод из романа Сервантеса.

Симфоническая поэма «Жизнь героя» (1898) занимает особое место в творчестве Штрауса. Она посвящена проблеме утверждения человеческой личности в современном ему мире. Композитор раскрыл содержание поэмы в диалоге с Р. Ролланом таким образом: «Вам

не нужно читать мою программу. Достаточно, если Вы будете знать, что в ней описывается герой, ведущий бой со своими врагами»³⁵. То есть речь идет о непримиримом конфликте художника с консервативным окружением и враждебной критикой.

«Жизнь героя» была подвергнута при жизни Штрауса острой критике за его якобы эгоцентрическое внимание к собственной персоне. В герое поэмы критики увидели самого композитора, заявившего о себе однажды как о «личности не менее интересной, чем Наполеон или Александр Македонский». На деле внешняя «нескромность» Штрауса выглядит утверждением художника личности в эпоху, когда понятие неординарной, а тем более героической личности в произведениях западноевропейского искусства все больше нивелировалось. Штрауса в этой поэме можно считать прямым продолжателем ранних немецких романтиков — Жан-Поля, Гейне, Шумана, объявивших в свое время беспощадную войну филистерству в искусстве.

Поэма «Жизнь героя» состоит из шести разделов: «Герой», «Враги», «Подруга героя», «Битва», «Мирные труды героя» и «Отречение», которые можно условно считать частями сонатного *allegro* (1—3 — экспозиция, 4 — разработка, 5 и 6 — реприза и кода). В первом разделе дан в развитии героически-активный образ (сродни главной партии «Дон-Жуана»); во втором — Штраус по контрасту изображает безликую массу врагов. Третий воссоздает образ Подруги героя. Центральный четвертый раздел посвящен битве героя с врагами (филистерами). В этой сцене фанфарные интонации и пунктирный ритм характеризуют триумф Героя. В пятом эпизоде Штраус как бы подводит итог симфоническому периоду своего творчества, используя темы многих созданных ранее сочинений: «Макбета», «Дон-Жуана», «Смерти и просветления», «Тиля», «Дон-Кихота», музыкальной драмы «Гунтрам». В коде-эпilogе кристаллизуется основная идея поэмы — «через борьбу — к внутреннему совершенству».

Таким образом, и в последней поэме Штраус решает одну из самых серьезных нравственных проблем эпохи — судьбы художника в окружающем его мире, которую

³⁵ Цит. по кн.: Краузе Э. Рихард Штраус, с. 277.

в этот период почти никто из западноевропейских композиторов не поднимал.

В «Домашней симфонии» Штрауса волнует не столько проблема поиска высокого идеала, показ жестокой борьбы за признание художника в современном мире или познание «абсолютной истины», сколько возможность хотя бы частичного его примирения с окружающей действительностью. Штраус находит эту возможность в поэтичной обрисовке добропорядочного семейного бюргерского быта³⁶.

Штраусу нельзя отказать в юморе, иногда остром, а чаще добродушном, с которым он рисует забавные ситуации семейной жизни. То это инструментальный диалог тетюшек, выясняющих, на кого похож ребенок (мотив «отца» у труб с сурдинами чередуется с мотивом «матери» у засурдиненных валторн и тромбонов), то искрометная двойная fuga финала, изображающая ссору супругов. Весьма колоритно даны в симфонии характеристики отца, матери и особенно ребенка (solo гобоя d'amour).

* *
*

Штраус обновил не только тематику и образную сферу симфонических произведений, но и принципы их композиции, драматургии, особенности тематизма и приемов его развития. Не менее интересен и нов оркестровый стиль симфонических произведений Штрауса. В этой области он наследовал и развивал традиции Берлиоза и Вагнера. Это касается увеличения состава оркестра, в основном за счет деревянной и медной духовых групп. Уже в ранних сочинениях («Смерть и просветление» и «Дон-Жуан») — «тройной» состав оркестра, в «Тиле» — «четверной» с добавлением группы ударных, в «Дон-Кихоте», помимо

³⁶ I часть четырехчастного цикла включает экспозицию главных действующих лиц — отца, матери и ребенка; II часть — скерцо — игры ребенка и колыбельная; III — Adagio — вечерняя семейная идиллия; IV — финал — утренняя ссора родителей и их примирение. Эта авторская программа вызвала ярые нападки критики и Р. Роллана. Он писал 29 мая 1905 года: «Кому нужна такая программа, которая только умаляет и упрощает произведение... В ней нет ничего, кроме весьма незначительных фактов» (цит. по кн.: Рихард Штраус и Ромен Роллан, с. 22). В то же время, высоко оценивая музыку Adagio и финала, Роллан отмечает, что симфония знаменует новый этап в творчестве Штрауса.

увеличенного состава медных (шесть валторн), включены дополнительные ударные — большой и малый барабаны, треугольник и даже «ветряная машина»; в состав оркестра поэмы «Так говорил Заратустра» введен орган.

Но главное достоинство оркестрового стиля Штрауса не в поисках особых изобразительных эффектов, в чем его незаслуженно обвиняла музыкальная критика конца XIX века. Благодаря тонкому «персонифицированному» использованию отдельных инструментов вплоть до лейт-тембра (соло виолончели в «Дон-Кихоте» и «Домашней симфонии», малого кларнета in D — в «Тиле», гобоя d'alto в «Домашней симфонии», бас-кларнета в «Дон-Кихоте» и т. д.) Штраусу удавалось создавать удивительно яркие и индивидуально неповторимые музыкальные портреты героев своих сочинений, передавать сложную гамму отношений между ними и их реакцию на окружающее (в «Тиле», «Дон-Кихоте», «Домашней симфонии»). Для этого Штраус использует монологи, диалоги и дуэты солирующих инструментов в виде сложнейших контрапунктов двух и трех инструментов (в «Дон-Жуане», «Тиле», «Дон-Кихоте», «Так говорил Заратустра», «Жизни героя»).

Эволюция образов героев в поэмах Штрауса достигается не только жанровой и интонационной, но и тембровой трансформацией (вторая лейттема Тили, лейттема Дон-Кихота, тема «воспоминаний» из «Смерти и просветления», тема Человека из «Так говорил Заратустра»).

В симфонических поэмах с обобщенным типом программности Штраус находит возможности для воплощения оркестровыми средствами общности или контраста целых образных сфер («Дон-Жуан», «Смерть и просветление», «Так говорил Заратустра»).

Оркестровый стиль Штрауса повлиял почти на каждого композитора, работающего в XX веке в области симфонической музыки.

ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ

1895—1963

Имя Пауля Хиндемита стоит в одном ряду с именами крупнейших композиторов XX века. Его дарование поражает своей широтой и многогранностью: он плодovitый

композитор, писавший почти во всех жанрах, — и крупный музыкально-общественный деятель, выдающийся исполнитель — и музыкант-теоретик, педагог. Разные стороны неутомимой деятельности Хиндемита переплелись настолько тесно, что составили единый сплав, в котором каждая из «составляющих» была неотделима от остальных. И все-таки важнейшим компонентом этой деятельности являлась композиция.

Яркое дарование музыканта расцвело после первой мировой войны. Уже в 20-х годах он выступил как один из признанных лидеров наиболее радикального крыла в немецкой музыке. Вместе с другими представителями молодого поколения музыкантов он решительно отвергал художественные каноны романтической эпохи, еще сохранявшие свое влияние в предвоенные годы. С энтузиазмом молодости он увлекался урбанистическим искусством: город, динамика современной жизни порождали музыку, проникнутую моторикой, отмеченную демонстративной простотой и аэмоциональностью. Не прошел Хиндемит и мимо влияния экспрессионизма. Оно не было долгим и сильным, однако отражение в его творчестве таких «крайних» по своей эстетической сути принципов — свидетельство напряженных исканий собственного пути. Действительно, в 20-е годы в творчестве Хиндемита уживаются самые разные тенденции: произведения гротескные, в которых композитор бросает вызов общественным вкусам, мирно сосуществуют, например, с музыкой, предназначенной для домашнего исполнения, простодушной, непритязательной и искренней и т. д. Эти годы — время освоения разных стилей, разных техник, разных образных сфер. Это вместе с тем и время самопознания. Следует иметь в виду, что оппозиция новому со стороны консервативной публики в условиях Германии носила особый характер: филистерство, глубоко проникшее в сознание среднего «потребителя» музыки, обывателя, восставало с озлобленностью и крайней нетерпимостью. Поиски новой, нетрадиционной выразительности в искусстве кайзеровская Германия, только что проигравшая войну, воспринимала как «подрыв национальных устоев»: борьба художественных взглядов приобретала политический привкус. Бескомпромиссная антиромантическая позиция Хиндемита была для него поэтому и моральным выбором: поиски новой выразительности означали поиски новых духовных ценностей — взамен тех, которые были разрушены войной.

Неудивительно поэтому, что творческое развитие вело композитора от «ниспровержений» и бунтарства к отысканию новых созидательных начал. Хиндемит находил их в музыке прошлого. Искусство старых мастеров (полифония XV—XVI веков, эпоха барокко) становится для него выразителем ясного, мудрого, лишённого сентиментальности и ложного пафоса взгляда на мир. Четкая конструктивная основа, строгая художественная логика как бы сама несет в себе ощущение ясного, цельного взгляда на мир. Непреходящая ценность искусства ушедших эпох становится для Хиндемита моральной опорой, укреплявшей его веру в конечную гармонию и разумность бытия.

Неоклассицизм Хиндемита имел свои специфические черты, существенно отличные от тех, которые были свойственны, например, неоклассицизму Стравинского. Главная из них — опора на традиции национальной немецкой школы. Хиндемит исходил в своем творчестве из богатейшего духовного наследия его страны. Интерес к ушедшей культуре уводил его далеко в глубь эпох — вплоть до григорианских хоралов. Однако более всего близка ему эпоха немецкого барокко и две величайшие творческие фигуры, которых породила Германия, — Гендель и особенно Бах.

Все это определяет стилевые черты его музыки: полифоничность как основа художественного мышления, широкое культивирование принципов сольного и ансамблевого концертирования, насыщение старинными приемами письма жанров, принадлежащих поздним эпохам — камерно-инструментальной, концертной, симфонической, оперной музыки, которая таким образом изнутри преобразуется и обновляется.

Важная особенность стиля Хиндемита, также связанная с неоклассицистской направленностью его творчества, состоит в ясной конструктивности его художественного мышления. Блестяще владея композиторской техникой, Хиндемит выступает в своих крупных сочинениях не столько как драматург, интенсивно развивающий, «продвигающий» мысль, сколько как архитектор, мудро выстраивающий целое, четко соотносящий детали — и общее, находящий верные «опоры», перекидывающий арки, возводящий своды, добивающийся устойчивости и красоты звуковой «постройки». Практически владея всеми инструментами современного симфонического оркестра, Хиндемит всегда ясно осознавал, что и как будет звучать,

что из использованных приемов будет услышано и что останется на бумаге. Яркая творческая фантазия всегда корректировалась присущим композитору ясным интеллектом и практическим расчетом.

Этот склад мышления определил опору на четко оформленный тематизм, для которого Хиндемит использовал разнообразные модели — от григорианского хора до современной джазовой музыки. При этом любая стилевая модель была для него лишь «отправным моментом», помогающим облечь в устоявшиеся формы современную мысль, рассматривать актуальное содержание как значительное, надвременное, непосредственно координирующееся с великими духовными открытиями ушедших эпох.

«Современное» определялось интонационным строем музыки Хиндемита, что, в свою очередь, было связано с созданной им своеобразной системой звуковысотной организации, составлявшей «звуковой мир» его искусства. Композитор исходил из тонального принципа, из представлений о строгой соподчиненности звуков и тяготении их к опорному центру. Однако сама эта система основывалась на связях, определяемых иными закономерностями, нежели в классическом мажоро-миноре. Хиндемит взял за основу своей системы натуральный звукоряд, рассматривая его как естественный («природный») строй; близость или отдаленность того или другого звука от исходного (место, занимаемое им на шкале натурального звукоряда) определяет степень их родства. Своеобразие музыки Хиндемита — в этой новой логике связей. Очевидно, что композитор опирается при такой системе мышления на диатонику, а не на хроматику; однако развитие даже в пределах одной тональности предполагает включение далеких — с точки зрения классической тональности — звуков, что и определяет неожиданность интонационных поворотов, новизну звучания³⁷.

Старинное и новое совместились в музыке Хиндемита — этот сплав возник как необходимая потребность утвердить в век великих потрясений незыблемость выношенных и выстраданных человечеством высоких жизненных идеалов. Эта направленность творчества очень точно выражает индивидуальность музыканта: Хиндемит, как и великим мастерам прошлого, было свойственно этическое понимание искусства, более того — самого процесса сози-

³⁷ Подробнее о ладо-тональной системе Хиндемита см. на с. 203.

дания музыки, того, что можно назвать Ремеслом в самом высоком смысле этого слова. Духовная ясность и цельность, присущая мастерам прошлого (во всяком случае, таким представляется их искусство музыканту XX века), отразившаяся в особенностях художественной структуры их произведений, отвечала оптимистическому складу личности Хиндемита, его душевному здоровью.

Высокий интеллектуализм очень естественно сочетался у композитора со способностью находить радость в бесхитростном веселье, шутке, больше же всего — в труде, который сам по себе был наполнен для него огромным духовным смыслом. Этическая направленность — важнейшая черта творчества Хиндемита зрелой поры. Он сам неоднократно подчеркивал это в своих выступлениях, устных и письменных. В книге «Мир композитора» он говорит: «Произведения искусства, в которых невозможно почувствовать моральное усилие их авторов, необязательно оказываются непригодными в музыкальном отношении. Они могут производить занимательный, трогательный эффект. Как чисто технические механизмы они могут быть даже безупречны... но они не могут впечатлять как произведения искусства»³⁸.

Прочные нравственные начала, на которых покоится творчество Хиндемита — художника, определили и его общественную позицию в Германии 30-х годов: композитор не только не мог принять нацизм, но даже просто быть нейтральным по отношению к нему. Он эмигрировал и более двух десятилетий провел вне Германии. После войны он поселился в Швейцарии. На родине бывал только наездами, несмотря на настойчивые приглашения вернуться и восторженный прием публики. Он с трудом преодолевал настороженное отношение к тем, кто пережил фашизм, вольно или невольно с ним сотрудничая.

Список произведений, оставленных Хиндемитом, обширен. Он включает оперную, симфоническую, камерно-инструментальную и камерно-вокальную музыку, сочинения концертного жанра; большое место занимает музыка, предназначенная для любительского исполнения.

Богат и мир образов Хиндемита. Его волнуют самые значительные, глубинные проблемы жизни. В своих сложных концептуальных произведениях композитор стремится

³⁸ Хиндемит П. Мир композитора.— Сов. музыка, 1963, № 5, с. 121.

раскрыть вечный антагонизм сил разрушения, проявляющихся в жажде власти, своекорысти, нетерпимости, войнах, — и неиссякаемой силы нравственного начала, которое раскрывается в способности к состраданию, в любви, в творчестве. Хиндемит стремится не только раскрыть конфликты бытия, но постичь заключенную в нем гармонию, по-своему отражающую вечные законы природы, мироздания. Композитор создает и иного рода музыку, то тяготеющую к концертной яркости, то раскрывающую углубленность интеллектуальных процессов, то обращающуюся к человеку в его самых простых, непритязательных проявлениях (музыка быта). Но во всех случаях это музыка, отличающаяся высочайшим мастерством, которое, как уже говорилось, было для Хиндемита знаком самоуважения художника и его уважения к слушателям.

Творчество Хиндемита охватывает большой отрезок времени — более четырех десятилетий. Композитор прожил чрезвычайно интенсивную творческую жизнь. От антиромантического бунтарства ранних сочинений (20-е годы) он шел к все большей масштабности и концептуальности творчества. Зрелый стиль композитора раскрылся в сочинениях 30-х годов. Свойственные им неоклассицистские тенденции сохраняют свое значение и в творчестве последующих десятилетий. Вместе с тем с годами все яснее обнаруживалось, что искусство Хиндемита знаменует собой не только разрыв с традицией XIX века, но и преемственную связь с некоторыми ее «ветвями» (Брамс, Рeger, отчасти Брукнер), что творчество художника неотделимо от всего наследия немецкой культуры, ее уходящих в историю глубинных пластов.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Пауль Хиндемит родился в 1895 году в городке Ханау под Франкфуртом-на-Майне в рабочей семье. Когда мальчику исполнилось семь лет, Хиндемита переехали во Франкфурт, бывший уже тогда одним из крупных индустриальных и культурных центров страны.

Вот что пишет сам Хиндемит о своих первых шагах на музыкальном поприще: «Отец мой, по профессии маляр, был очень музыкален, как и все мои родные (хотя в родстве у нас никогда не было профессиональных музыкантов). Ребенком я уже играл на скрипке и самоучкой освоился

с теорией музыки. Систематически учиться музыке я начал с двенадцатилетнего возраста»³⁹. В 1909 году, несмотря на решительное противодействие отца, Хиндемит поступает во Франкфуртскую консерваторию. Ему приходится самому зарабатывать себе на жизнь. Раннее овладение разными инструментами помогло ему в этом. Хиндемит работает то скрипачом, то контрабасистом в различных ансамблях и оркестрах преимущественно легкого жанра (в оперетте, кафе, дансингах).

К двадцати годам он становится уже настолько опытным музыкантом-практиком, что его приглашают на должность концертмейстера Франкфуртского оперного театра. (Хиндемит работал там в течение восьми лет.) Одновременно он становится участником квартета своего бывшего учителя Ребнера, выступает сначала в качестве второго скрипача, а потом — альтиста. С квартетом Ребнера он разъезжает по Германии, Голландии, Испании и таким образом получает известность как исполнитель-ансамблист за пределами своей страны.

Начало признания. 1919 — переломный год в жизни Хиндемита: с этого времени он начинает печататься в одном из крупных немецких издательств (издательстве Шотта в Майнце) и быстро становится известен в Германии. Уже тогда Хиндемит проявляет себя весьма многогранно. Он не только интенсивно пишет музыку в различных жанрах, но выступает как исполнитель, музыкально-общественный деятель, педагог.

Так, в 1922 году он основывает квартет, вошедший в историю как квартет Амара — Хиндемита (известный турецкий скрипач — Л. Амар исполнял в этом квартете партию первой скрипки, а Хиндемит — партию альтя). В составе этого квартета в 1927—1929 годах Хиндемит дважды посетил СССР, где его ждал очень теплый прием.

Начиная с 1922 года Хиндемит — один из организаторов фестивалей современной музыки в Донауэшингене, а очень скоро — центр и душа всего этого дела. Работали в атмосфере дружелюбия, веселости и пламенной увлеченности новым искусством. Здесь исполняли произведения Бартока и Шёнберга, Стравинского и Берга, Мийо и Вайля и многих других. На фестивалях в Донауэшингене впервые были исполнены и многие сочинения Хиндемита.

³⁹ Автобиография Хиндемита. — Цит. по кн.: Беляев В. Пауль Хиндемит. Л., 1927, с. 11.

В начале 20-х годов композитор выступает и как один из главных вдохновителей и организаторов движения «Hausmusik» (музыки для домашнего музицирования) и «Gebraucht Musik» (музыки прикладной, дословно: музыки для потребления). С этими сторонами просветительской деятельности Хиндемита связано появление его произведений, предназначенных для юношества («Школа ансамблевой инструментальной игры», 1927, детская опера-игра «Мы строим город», 1930). Показательно, что в 20-е годы происходит сближение композитора с такими немецкими художниками, как Брехт, Эйслер, Вайль. В 1927 году Хиндемит становится профессором Высшей музыкальной школы в Берлине. Жизнь его была насыщена до краев. Однако центром ее оставалось творчество.

Становление художника. Ранний период творчества охватывает примерно 1919—1933 годы. По своей направленности он не был однородным. Начало его (1919—1923) можно условно назвать экспрессионистским. Эта тенденция ярче всего представлена одноактными операми: «Убийца — надежда женщин» на текст О. Кокошки (1919), «Нуш-Нуши» (1920), «Святая Сусанна» (1921). В содержании и музыке первой из них — нагромождение всяческих ужасов (уже само название этой оперы говорит за себя!); вторая опера выдержана в экзотическом духе и озаглавлена композитором «марионеточное представление»; в третьей экспрессионизм причудливо сочетается с эротикой (здесь рассказывается о монахине, полюбившей греховной, земной любовью изображение Христа). И все-таки увлечение экспрессионизмом было в творчестве Хиндемита лишь кратковременным эпизодом; это направление было чуждо природе его дарования.

Одновременно выявились и урбанистические тенденции в творчестве Хиндемита. Особенно характерна в этом отношении фортепианная сюита «1922 год» с ее нарочито жестким языком. Композитор заставляет фортепиано выполнять роль ударного инструмента, подчеркивая антиромантическую сущность этой музыки. Выразительно редакционное вступление к сюите, в котором автор пишет: «Забудь все, чему тебя учили на уроках музыки, рассматривай фортепиано как интересный ударный инструмент».

Почти одновременно с сюитой Хиндемит создает вокальный цикл «Житие Марии», состоящий из пятнадцати вокальных миниатюр с сопровождением фортепиано (1922—1923). В этом сочинении композитор впервые

обратился к высокой этической теме, столь характерной для зрелого и позднего периода его творчества. Не менее важная особенность «Жития Марии» заключается в широком использовании приемов полифонического письма. Здесь уже ясно заявляет о себе неоклассицистская направленность художественного мышления Хиндемита.

В 20-е годы неоклассицизм ярко проявился и в ряде произведений Хиндемита, известных под названием «Камерная музыка». Некоторые из них возрождают приемы *concerto grosso* конца XVII — начала XVIII века с обязательной (обязательной) партией солирующего инструмента (пример тому — «Камерная музыка» ор. 36 № 2, 3, 4, включающая три концерта — для фортепиано, виолончели и скрипки). Состав оркестра в «Камерной музыке» небольшой: он колеблется от пяти («Маленькая камерная музыка» для пяти духовых инструментов) до тринадцати инструментов («Камерная музыка» № 2).

К этому типу сочинений примыкают четыре струнных квартета Хиндемита. Их объединяют общие стилевые черты — большая роль полифонии, жесткий гармонический язык, очень четкий, энергичный ритм, ясно выявленное конструктивное начало.

В конце 20-х годов Хиндемит вновь обращается к оперному жанру, на этот раз — в гротескном, сатирическом преломлении. Таковы оперы «Новости дня» и «Туда и обратно» (1927). В обеих высмеиваются атрибуты романтической оперы XIX века. Содержание оперы «Н о в о с т и д н я», которую Хиндемит иронически назвал «веселая опера», посвящено бракоразводному процессу. Здесь все происходит как в обычном оперном спектакле и вместе с тем наоборот: вместо традиционной любовной патетики — нарочитый прозаизм чувств, любовный дуэт заменяется «дуэтом ненависти», а свадебный марш — «бракоразводным ансамблем». Еще более невероятна ситуация в опере «Т у д а и о б р а т н о» (Хиндемит назвал ее «опера-скетч»). Первая ее половина кончается тем, что ревнивый муж убивает неверную жену, но затем совершенно неожиданно события разворачиваются в зеркальном отражении — как будто киноленту стали крутить в обратном направлении. Действие приобретает здесь откровенно фарсовый характер. Вместе с тем оно дает основание для остроумной музыкальной «игры»: вторая половина партитуры представляет собой ракоходное обращение первой.

В 1926 году появляется большая трехактная опера «К а р д и л ь я к», написанная на сюжет одной из самых кровавых новелл Э. Т. А. Гофмана. Она повествует о прославленном парижском ювелире; одержимый болезненной страстью к изделиям своих рук, он — переодетый, неузнанный — убивает на улицах своих клиентов, чтоб вернуть созданное им назад. Остродраматический сюжет получил у Хиндемита необычное истолкование: композитор не пытается дать психологическое обоснование поступкам героев — развитие драмы находит обобщающее музыкальное выражение в формах, которые подчиняются законам «чистой» инструментальной музыки. Сам строй звучаний оперы чужд открытой эмоциональности, он строг и несколько «отстранен» даже в драматических местах. Черты неоклассицистской эстетики уже ясно заявляют о себе в этом сочинении.

Годы эмиграции. Творческая зрелость. Следующий период творчества Хиндемита приходится на 30 — 40-е годы. Это время зрелости музыканта, когда нашел законченное выражение его самобытный художественный стиль. Вместе с тем это очень трудные годы в его судьбе — как и в судьбе всей Европы. Уже с начала 30-х годов общественная атмосфера в Германии становилась все более напряженной. С приходом в 1933 году к власти Гитлера она приобрела нестерпимо удушливый характер. Один за другим были вынуждены покинуть родину ученые, деятели литературы и искусства. С Хиндемитом фашисты пытались заигрывать, но делали это в свойственном им «топорном» стиле: они предложили ему материальные блага, официальное признание — за обязательство не выступать в защиту деятелей культуры, которых они преследовали; нацистские власти потребовали также, чтобы он развелся со своей женой ввиду ее неарийского происхождения. Разумеется, Хиндемит отверг эти предложения. Тогда в официальных фашистских газетах началась разнузданная травля композитора — геббельсовская пропаганда стала обвинять его в «дегенерации», «культурбольшевизме». Его произведения перестали печатать и запретили исполнять. В 1935 году Хиндемит вынужден был оставить профессуру в Берлине. Вскоре вместе с семьей он покинул Германию, уехав сначала в Турцию, затем в Швейцарию и, наконец, в 1940 году в США.

Годы эмиграции были наполнены интенсивным трудом. В США, где Хиндемит провел 13 лет, он занимался педаго-

гической работой — преподавал композицию в одном из крупнейших американских университетов (Йельский университет, г. Нью-Хейвен). В эти годы он создает свои теоретические и педагогические труды: «Руководство по композиции» (1937—1939), «Упражнения по элементарной теории и сольфеджио» (1946), «Традиционная гармония», т. 1—2 (1943—1948). Продолжает развиваться и творчество музыканта.

Победа фашизма в Германии и вынужденная эмиграция резко изменили взгляды Хиндемита на роль художника в обществе. В своих наиболее значительных произведениях этой поры он ставил важнейшие социальные, нравственные проблемы; особенно актуальна для него тема творчества и место художника в эпоху смут, войн, общественных катаклизмов. Обращаясь к далекому прошлому, к истории Германии, Хиндемит искал ответы на настоящее, на вопросы сегодняшнего дня.

Одно из центральных произведений второго периода — опера «Х у д о ж н и к М а т и с» (1934). Ее действие происходит в смутную, переломную эпоху истории Германии, в эпоху крестьянских войн (начало XVI века). Оно повествует о выдающемся немецком живописце Матиасе Грюневальде, о его полной драматизма жизни, о мучительных поисках им возможности служить добру и справедливости, об обретении этой возможности в искусстве. Параллель с современностью напрашивалась сама собой. В опере есть даже сцена сожжения «крамольных» книг, напоминая акт, предпринятый фашистами в 1934 году. Глубока и актуальна главная идея произведения — идея служения искусству, которое несет в себе правду о людях, о времени и не подвластно тем, кому оно неуютно, кто стремится его истребить. Естественно, что в условиях Германии эта опера не могла быть поставлена. По совету дирижера В. Фуртвенглера Хиндемит написал на основе материала оперы симфонию, которой дал то же название — «Художник Матис».

Симфония не связана с сюжетом оперы, она лишь использует в качестве программы знаменитые работы Матиаса Грюневальда, в которых отразилось его видение мира. По сути же музыка симфонии в обобщенном виде передает видение современного мира самим Хиндемитом.

В 30 — 40-е годы композитор продолжал интенсивно работать в области камерно-инструментальной музыки

и сочинил большое количество произведений в этом жанре. Он писал сольные сонаты, возрождая традиции эпохи барокко, и сонаты для солирующего инструмента в сопровождении фортепиано почти для всех инструментов оркестра — струнных, деревянных и медных, включая виоль д'амур, а также шесть фортепианных и шесть органных сонат.

Неоклассицизм зрелого Хиндемита вступил в новую фазу: стиль композитора стал более ясным, исчезла жесткость в соединении голосов, выровнились, стали более естественными, гибкими сами мелодические линии. Одним из ярких образцов камерного творчества Хиндемита этого времени явились три фортепианные сонаты, написанные в 1936 году.

Наконец, в 1942 году Хиндемит создал полифонический фортепианный цикл «*Ludus tonalis*» («Игра тональностей»), в котором воедино слились его композиторские и теоретические принципы.

Этот цикл занимает особое место в творчестве Хиндемита. Подобно «Хорошо темперированному клавиру» Баха, «*Ludus tonalis*» является сжатым выражением художественно-эстетических принципов композитора, демонстрирует систему его звукового мышления. Произведение отличается строгой конструктивной логикой; здесь предстают в нерасторжимом единстве целесообразность и красота. Цикл состоит из 25 пьес. Он обрамлен прелюдией и постлюдией; основной раздел включает 12 фуг, которые связаны между собой 11-ю интерлюдиями гомофонного склада. Каждая fuga имеет ясно оформленный тональный центр: при ладовой сложности звукового материала он выявлен четкими каденционными формулами, элементарностью аккордового выражения. Тональные «опоры» — моменты разрядок — являются важнейшими вехами развития внутри фуг. Четко выявленные тональные центры объединяют и отдельные пьесы в цикл. Фуги сменяют друг друга в соответствии со степенью их тонального родства. Это родство в системе Хиндемита определяется «убыванием» консонантности интервала, который образуется между основным тоном данной пьесы и основным тоном всего цикла — звуком *C*. В целом эта последовательность тональностей образует звукоряд, охватывающий всю звуковую систему Хиндемита: *C-G-F-A-E-Es-As-D-B-Des-H-Fis*. Крайние точки этого звукового поля — тоны *C* и *Fis* — определяют звуковой «каркас»

прелюдии и постлюдии: в первой из них развитие направлено от C к Fis, во второй — от Fis к C. При этом постлюдия представляет собой полное обращение музыкального материала прелюдии.

«Ludus tonalis» раскрывает не только звуковой, но и образный мир Хиндемита, характерную для него обобщенность мышления и ясный интеллектуализм. Это не исключает использования элементов жанровости, определяющих образно-смысловую первооснову музыкального материала. Темы могут заключать в себе черты танцевальности или маршевости, напоминать народно-инструментальный наигрыш или напряженно-экспрессивный напев. Развитие фуг демонстрирует беспрецедентное полифоническое мастерство композитора. Здесь применен весь арсенал полифонических средств: темы проходят в увеличении, в уменьшении, ракоходно, стреттно, выразительно используются приемы уплотнения и разрежения фактуры, колорит разных регистров и т. д. Интенсивное преобразование материала влечет к кульминациям, обычно расположенным в разработочном разделе формы и выявленным как яркая смысловая вершина.

При всей ее технической сложности музыка Хиндемита оставляет ощущение удивительной естественности, органичности развития, захватывает разнообразием впечатлений. Кажется, что композитор наслаждается игрой, демонстрируя своеобразную красочность и звуковое богатство, заключенное в тональностях его 12-тонового звукоряда, безупречную стройность конструкции каждой пьесы и цикла в целом.

Поиски гармонии. Период, завершающий творчество Хиндемита, охватывает последние двенадцать лет жизни композитора (1951—1963). Он отмечен интенсивной педагогической деятельностью; появляются и его теоретические работы. Начиная с 1946 года Хиндемит выступает как в США, так и в Европе с различными докладами и лекциями. Самой значительной была знаменитая речь: «И. С. Бах. Обязывающее наследие» (1950), которую он произнес на торжествах, посвященных 200-летию со дня рождения великого немецкого музыканта. Приблизительно в это же время Хиндемит выпускает книгу «Мир композитора» (1952), в которой дается эстетическая и философская оценка музыке как одному из видов искусств, выясняются причины воздействия музыки на слушателей. Хиндемит высказывает в этой книге и свое отношение к раз-

личным музыкальным явлениям современности, в частности резко выступает против атональной музыки, которую считает искусственной, многократно подчеркивает высокое этическое значение музыкального искусства.

В 1951 году Хиндемит возобновляет свою концертную деятельность, но уже в качестве дирижера. Тогда же он начинает преподавать в Цюрихском университете в Швейцарии. С 1953 по 1962 годы постоянно живет в этой стране. В Швейцарии создает он свои поздние произведения.

И все-таки умереть Хиндемиту суждено было в Германии — смерть настигла музыканта во время концертной поездки, в его родном Франкфурте-на-Майне в декабре 1963 года. В январе 1964 года прах композитора был предан земле на кладбище Сент-Лешьер, неподалеку от его последнего жилища.

В последнее десятилетие Хиндемит продолжал много, плодотворно сочинять в различных жанрах: он создал «Симфонические метаморфозы тем Вебера», «Питтсбургскую» симфонию, симфонию для духового оркестра, Концерт для органа с оркестром, балет «Четыре темперамента», оперу «Долгая рождественская трапеза», писал разнообразные камерные произведения. В эти же годы он заново переработал свои оперы «Кардильяк» и «Новости дня» (первую из них — особенно кардинально); создал новую оркестровую редакцию оперы «Орфей» К. Монтеверди, способствуя возрождению искусства великого итальянского музыканта XVI—XVII веков. Его стиль приобрел еще большую ясность, сдержанность, мастерство достигло подлинно виртуозных высот.

Самыми значительными сочинениями позднего периода являются симфония и опера «Гармония мира». В основе оперы (она была завершена в 1957 году) — сюжет, связанный с судьбой гениального немецкого астронома первой половины XVII века И. Кеплера. Жизнь ученого разворачивалась в эпоху кровопролитной тридцатилетней войны в Германии. Нищета и преследования были постоянными его спутниками. Лишь титаническая воля к познанию дала ему возможность совершить великое открытие — математически точно обосновать закономерности строения солнечной системы.

Здесь, как и в опере «Художник Матис», Хиндемит снова обращается к судьбе, отмеченной печатью особого

драматизма. В опере Кеплер предстает не только ученым, но и мыслителем: вопреки хаосу, царящему в мире, он пытается отыскать внутреннюю связь вещей, обрести единство, которое делает жизнь осмысленной, дает ей моральную «опору». Развитие сложной, многоплановой оперной драмы (в ней участвует множество лиц, охватываются большие временные отрезки) сосредоточено в конечном счете на раскрытии этой главной идеи. Она получает свое разрешение лишь в конце оперы. Ученый постигает цельность мира в момент смерти: он видит ее в универсальности открытых им законов. Все мироздание и отдельная человеческая жизнь подчиняются единым законам — они определяют мировой порядок, мировую гармонию.

Эти идеи были чрезвычайно близки Хиндемиту. Его захватывали теории древних и средневековых мыслителей, в которых раскрывалась внутренняя связь и взаимозависимость между самыми общими законами мироздания и их частными проявлениями; более же всего — теми, которые царят в искусстве звуков: красота и совершенство музыки для него — отражение гармонии звучащих сфер, гармонии мира. Не случайно в книге «Мир композитора» он пишет: «Даже в ничтожнейших музыкальных элементах мы ощущаем проявление тех же сил, которые приводят в движение самые отдаленные звездные туманности»⁴⁰.

Симфония «Гармония мира» (1951) передает ту же идею в обобщенной инструментальной форме. Произведение трехчастно, каждой из его частей композитор предпосылает название, заимствованное из книги Кеплера: «*Musica instrumentalis*» («Инструментальная музыка»), «*Musica Humana*» («Человеческая музыка») и «*Musica Mundana*» («Вселенская музыка»). Как и Кеплер, Хиндемит следует здесь теории средневекового мыслителя Боэция, который связывал музыку с тремя сферами бытия: *Musica Mundana* — выражение гармонии всего мироздания, космоса; *Musica Humana* — проявление гармоничности в земной жизни (смена времен года, биологические ритмы жизни, соответствие духовного и телесного начал в человеке и т. п.); *Musica instrumentalis* — звучащая музыка, которая основана на той же гармонии, что царит в космосе и определяет жизнь человека; воздействуя на

⁴⁰ Цит. по Предисловию Б. Левика к партитуре симфонии «Гармония мира» (М., 1968, с. 3).

душу, она связывает личное с надличностным, переходящее — с вечным.

Развитие симфонии идет по восходящей линии, постепенно охватывая три разных «уровня» — три ступени бытия. Первая часть — чистая стихия музыки, являющейся отражением как могучих мировых стихий, так и драматизма «земного» бытия. Мощь звучания, подчеркнуто надличностный характер сочетаются здесь с неистовым напряжением и острой конфликтностью развития. Тон первой части задает тема вступления: основанная на ниспадающем последовании чистых кварт, она звучит как мощный и вместе с тем объективно-бесстрастный фанфарный клич:

72 Breit (♩ etwa 66)

ff Stz.

Tr. *ff*

8

3

Развитие формы отличается динамическим возрастанием звуковой энергии — как бы трехфазным восхождением к кульминации. Оно основано на интенсивных полифонических преобразованиях материала (полифоническая сонатность). Заменяющий разработку срединный эпизод (натиск «злых сил») написан в виде двойной фуги. Конструктивная логика целого играет в *allegro* чрезвычайно важную смысловую роль — в ней как бы преломляется

логика и строгая упорядоченность самого мироздания.

Вторая часть, воплощающая в музыкальной концепции симфонии «человеческое» начало, представлена музыкой траурного марша. Его тематизм — это новый, «одухотворенный» вариант тематизма первой части:

73 Sehr getragen (♩ etwa 54)

Str.+ Kl.

The first system of the musical score is written for strings and piano. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Sehr getragen' with a quarter note equal to approximately 54 beats per minute. The dynamics are marked with a forte 'f'.

The second system continues the musical piece with similar complex rhythmic textures. It includes various rests and articulation marks such as accents and slurs.

The third system concludes the musical excerpt, featuring a prominent triplet of eighth notes in the upper voice and a final cadence.

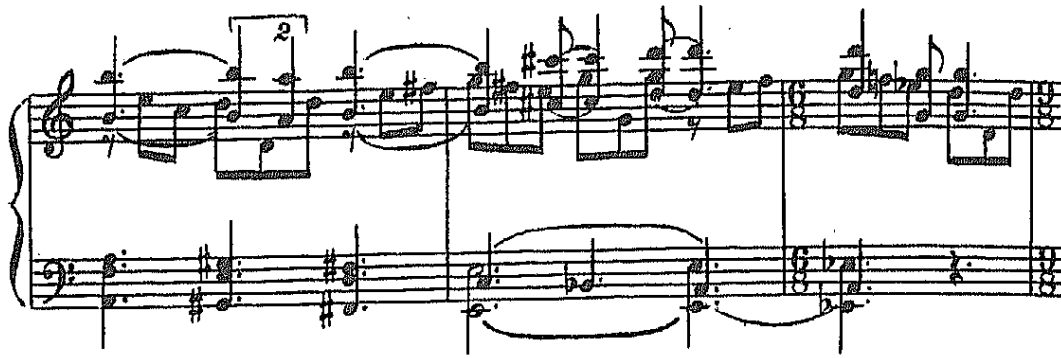
Исполненный гигантской силы финал противопоставлен музыке второй части: его могучая э́нергия смывает и поглощает все проявления индивидуального сознания, утверждая величие объективного, вечного бытия. Форма пассакалии, в которой написана третья часть (ей предшествует развернутое вступление — фуга), дает возможность неуклонного развертывания музыкального материала, включающего сопоставления и контрасты разных звуковых пластов. Пассакалия — это грандиозная кульминация цикла, последняя, самая высокая фаза его развития. Музыка ее подводит к постижению величия мира, красоты, заключенной в его упорядоченности и гармонии:

74 Sehr breit (♩ bis 40)

Musical score for exercise 74, 'Sehr breit', featuring piano accompaniment. The score is written in bass clef with a 2/2 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music consists of two systems of two staves each, with various chordal textures and melodic lines.

75 Passacaglia
Ruhig bewegt (♩ etwa 69)

Musical score for exercise 75, 'Passacaglia', featuring piano accompaniment and parts for Flute (Fl.), Clarinet (Kl.), Horn and Bassoon (Hr.+Fag.), and Oboe (Ob.). The piano part is marked *p*. The woodwind parts are marked *f*. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of three systems of two staves each. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The woodwind parts have melodic lines with various articulations and dynamics.



В последние годы жизни Хиндемит мучительно размышлял о судьбах современной культуры и искусства. Его пугала бездуховная сущность поработанного «технизацией» человека. Сознание композитора все более устремлялось к религии как противовесу этой бездуховности. В вере он видел опору нравственности, так резко утрачивавшей свои позиции в послевоенном обществе. Тревожил его и тот разлад, который происходил между создателями музыки и аудиторией, к которой они обращались. Композиторы теряли ощущение контакта с публикой, более того — потребность в нем. Слушатели же все более превращались в бездумных «потребителей» музыки, захваченных ее шумами и ритмами. Мираж прогресса «музыкальной технологии» обернулся нарушением естественного соотношения: «композитор — слушатель». Хиндемит резко выступал против «омассовления» и обесценивания искусства, против оглушающего «звукового фона», который выдается за музыку, но способен лишь одурманить сознание. Он также решительно отвергал элитарность творчества, пренебрежительно-безучастное отношение композиторов к тому, как воспринимается их музыка, что она способна сказать слушателю. По мнению музыканта, поколение послевоенного авангарда основывается в своей работе на ложных посылах о том, что развитие искусства есть процесс неизменного продвижения от простого к сложному, что именно усложнение языка музыки, техники письма есть свидетельство художественного прогресса. Эти представления, пригодные для оценки процессов, происходящих в науке, совершенно не отвечают природе художественного творчества. Само оперирование понятием «прогресс», «регресс» может привести здесь к непоправимым утратам корней искусства, преемственных связей, без которых оно зачахнет в пустом, бессодержательном экспериментировании.

Горьким размышлениям о деградирующем послевоенном искусстве Хиндемит противопоставлял упорно вынашиваемую им идею о музыкальном просветительстве. Он возлагал огромные надежды на любительское движение, считая, что практическое приобщение к музыке широких масс слушателей станет основой для духовного возрождения общества, для установления понимания между разными странами и народами. Пусть утопическая, но прекрасная вера в силу нравственного воздействия искусства помогла Хиндемиту до конца его дней сохранить столь свойственный ему оптимизм.

Когда-то, на грозном перепутье 30-х годов, покидая Германию, композитор сказал: «Известные надежды, возлагаемые теперь на совершенно идиотский режим, вряд ли в ближайшее время будут изжиты. Есть лишь две вещи, к которым следует стремиться: профессионально честная музыка и чистая совесть. И о том, и о другом я уже позаботился»⁴¹. В этих словах — весь Хиндемит, они определяют всю его нелегкую, наполненную неустанными трудами жизнь; в них сформулирован и призыв музыканта, обращенный к тем, кто придет в искусство после него.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО.

СИМФОНИЯ «ХУДОЖНИК МАТИС»

В творческом наследии Хиндемита симфония занимает одно из самых значительных мест. Обращаясь к этому испытанному историей жанру, композитор предлагает два разных его истолкования. Один тип его симфоний — это сочинения, не претендующие на значительность проблематики, часто представляющие собой «музыку на случай». Такова, например, «Питтсбургская» симфония, написанная по заказу ко дню празднования 200-летия этого американского города. В сходном ключе решены знаменитые «Симфонические метаморфозы тем Вебера»: следуя модели симфонического цикла, композитор привносит в свое произведение черты концертности, что отвечает блестящему остроумно-ироническому складу музыки.

Другой тип симфоний — глубокие концептуальные произведения, отражающие наиболее существенные сторо-

⁴¹ Цит. по кн.: Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., 1974, с. 99.

ны мировоззрения композитора. Таковы два капитальных сочинения Хиндемита — симфонии «Гармония мира» и «Художник Матис». Истолкование жанра, которое здесь предлагает композитор, не имеет прямых аналогий ни в драматическом симфонизме классицистской или романтической эпохи, ни в симфонизме жанровом или эпическом. Перед нами тип симфонического обобщения, тяготеющего не столько к отражению событийной стороны жизни или к ее картинно-описательному «охвату», сколько к воплощению отвлеченных от конкретного интеллектуальных процессов. Конечно, музыка и здесь вызывает определенные чувственные впечатления, но роль их — опосредованное выражение идей. Именно интеллектуализм содержания определяет всю художественную структуру симфонии: особенности тематизма, специфику его развития, трактовку цикла, функции частей и т. д. Строй музыкального мышления Хиндемита заставляет ощутить влияние исторически более отдаленных, чем симфония, художественных моделей, а именно — баховских инструментально-полифонических циклов. Жанр симфонии как бы «смыкается» у него с инструментальным искусством доклассической эпохи, конечно, сохраняя при этом присущие ему закономерности.

Симфония «Художник Матис» представляет собой трехчастный цикл. Это отвечает стремлению композитора к достаточно сжатому и, главное, конструктивно-законченному выражению. Первая и третья части образуют надежные «опоры» этой композиции, вторая своим глубоким контрастом скрепляет целое, усиливая эффект замкнутости и полной исчерпанности высказывания.

Музыкальный материал симфонии заимствован из оперы; подчиненный законам чисто инструментального развития, он приобретает здесь новый, обобщающий смысл. Содержание каждой части связано с образами знаменитого триптиха Изенгеймского алтаря: «Концерт ангелов», «Положение во гроб», «Искушение святого Антония». Однако композитора привлекают при этом отнюдь не живописные задачи: каждая картина является для него образным символом, дающим возможность выразить наиболее важные для художника представления о сущностных сторонах человеческого бытия. Своеобразие симфонии — в образной и конструктивной замкнутости каждой ее части, представляющей свой обособленный и как будто не связанный с другими частями симфонии художествен-

ный мир. Цикл приобретает благодаря этому черты, приближающие его к жанру сюиты. И все-таки перед нами — симфония, отличающаяся глубоким внутренним единством: оно формируется на основании обобщающих представлений, которые рождают картины-символы, определяется интеллектуальным процессом, происходящим в сознании слушателя и объединяющим отдельные представления в целостную концепцию.

Идея симфонии — становление человеческого духа, из бездн страдания, через мучительное преодоление собственной слабости поднимающегося к вершинам нравственности, обретающего в этом упорном становлении свое «небо» — ясность, цельность, гармонию. Эта идея естественно связывается и с представлениями о подвижничестве художника, о творчестве в его высоком этическом смысле, об искусстве, раскрывающем подлинные ценности жизни.

Драматургия цикла, функции частей не традиционны. Первая часть — «Концерт ангелов» — воссоздает образ, исполненный сияющей красоты и чистой идеальности. Открывая симфонию, он предстает как некое чудесное видение — вдруг распахнувшиеся «врата рая». Вторая часть — «Положение во гроб» — низвергает в мир земных страданий, скорби и слез. Отсюда, от этой реальности бытия начинается путь восхождения к вершинам духа, путь постижения истины. Он чреват борьбой. Третья часть — «Искушение святого Антония» — это полная драматизма картина преодоления соблазнов жизни, возвышения над ее страхами, это путь обретения той высшей духовной свободы, которая открылась сознанию в миг озарения — в первой части цикла.

Очевидно, насколько актуально было содержание симфонии в условиях Германии середины 30-х годов. Очевидно вместе с тем, что свое современное звучание симфония не утратила и с годами, ибо тема ее поистине вечна.

В симфонии содержательна не только драматургия, но и сама опосредованная манера выражения идеи: обращаясь к творчеству художника XVI века, Хиндемит подчеркивает непреходящую ценность искусства, связывающего в единую цепь прошлое и настоящее, помогающего понять мир и человека в этом мире.

Замыслу симфонии служит и ее стилистика. Как и в других своих сочинениях, Хиндемит воскрешает — на но-

вом, современном материале — стилистические особенности полифонического письма эпохи барокко. Устанавливая связи между отдаленными эпохами, музыка симфонии раскрывает слушателю вневременной характер проблемы поисков истинных жизненных ценностей, пути обретения гармонии с миром и с самим собой.

Первая часть — «Концерт ангелов» — невелика по размерам. Общий колорит музыки — чистый, легкий, как бы струящийся; кажется, словно вибрирующий воздух рождает звуки, сливающиеся в трепетное, изменчивое единство. Музыкальный тематизм — типичный для Хиндемита. Своеобразная, одновременно простая и причудливая диатоника его тем определяется особенностями ладового мышления композитора. Индивидуальная характерность тем и вместе с тем их интонационная родственность открывают возможности для самых различных полифонических комбинаций. Сведение же контрапунктирующих голосов к ясным и устойчивым гармоническим вертикалям определяет тональную окраску звучания и одновременно придает целому четкую структурную организованность.

Своеобразно развитие музыкального материала: оно представляет скорее количественное накопление — голосов, тембров, нежели их качественные изменения. Важную роль в развитии играет чередование разделов, насыщенных интенсивной «работой», и эпизодов, порученных солирующим инструментам и привносящих в музыку черты концертности (такой подход характерен и для последующих частей, особенно для третьей).

В композиции первой части сочетаются закономерности двух форм — сонатной и фуги. Первый раздел может быть рассмотрен как экспозиция многотемной фуги. Однако развернутость тем, характерная противопоставленность их звуковысотного положения подчеркивает — как ведущий — принцип сонатности.

Своеобразной «заставкой», вводящей в мир первой части, является тема вступления. Композитор использует для нее мелодию немецкой народной песни XVI века. Торжественность, спокойная величавость темы подчеркнута ее неторопливым троекратным повторением (тема последовательно проходит у тромбонов, кларнетов с фаготами, наконец, у ансамбля деревянных и валторн). Своеобразие ее звучания определяется не только характером напева, но всем фактурным комплексом — тема окружена контра-

пунктирующими голосами струнных; они обвивают напев, скрадывая его строгую истовость:

76 *Ruhig bewegt* (d. etwa 66)

The image shows a musical score for piano and strings, measures 76-88. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part is written in the treble clef, and the string part is in the bass clef. The piano part begins with a *pp* dynamic marking and a *Pos.* (Pizzicato) instruction. The string part begins with a *pp* dynamic marking and a *Str.* (String) instruction. The score is divided into three systems, each with a large bracket above the piano part and a large bracket below the string part. The first system covers measures 76-80, the second system covers measures 81-85, and the third system covers measures 86-88. The piano part features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, while the string part provides a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

Темы главной, побочной и заключительной партий образуют единую по настроению и богатую красочными нюансами сонатную экспозицию⁴². При всей близости каждая имеет свое «лицо». Мелодические контуры главной партии, с излюбленными Хиндемитом квартовыми ходами, отличаются легкостью и прихотливой «изломанностью». Контрапунктическое сочетание подвижных голосов, проведение темы в обращении (в средней ее части — главная партия трехчастна) — все это вносит в музыку особый деятельный дух:

⁴² Вместе со вступлением они могут быть трактованы как 1, 2, 3 и 4-я темы в экспозиции многотемной фуги.

77 *Ziemlich lebhafte Halbe* ♩ = 108-112

V. I + Fl.
Str. *mp*

Побочная партия мелодична, что подчеркивается и тембровой окраской (начинает тему ансамбль струнных, в то время как в главной важная роль отведена деревянным духовым):

78 [*Ruhig*]

Развитие темы связано с постепенным включением новых голосов (принцип фугато), все более широким охватом звукового пространства. Самостоятельность и подвижность отдельных мелодических линий и пластов фактуры наполняет и эту музыку жизнью.

Звонкая, с чертами танцевальности заключительная партия (тему начинают флейты в сочетании со струнными) вносит последний штрих в экспозицию, наполняя ее сияющей праздничностью и вместе с тем воздушностью, легкостью:

pp

Viol., Br.

Эта тема проще других по фактуре, структурно более четко оформлена, чем и подчеркивается ее завершающая роль в экспозиции.

Разработка выделяется интенсивностью полифонического развития. Она построена в виде фуги на тему побочной партии. Материал главной партии используется в противосложениях и интермедиях.

Три раздела разработки основаны на постепенном усложнении полифонической фактуры. Второй из них использует приемы стреттного развития (см. т. 10 и далее после ц. 14)⁴³; в качестве контрапункта дается тема главной партии. Третий раздел представляет собой контрапункт трех тем: побочной, главной партии и вступления.

Всё усложняющаяся полифоническая работа создает эффект нарастания праздничности, света. Вершина развития разработки — ее третий раздел: тему побочной партии теперь ведет ансамбль деревянных духовых. Мелодия пророчена здесь с особой рельефностью. Упрощается и «укрупняется» фактура изложения. К побочной теперь присоединяются не отдельные голоса, а «пласты» музыкальной ткани: высокие струнные ведут подвижную фигурацию, рожденную из интонаций заключительной партии, низкие — мелодию, построенную на интонациях темы всту-

⁴³ Ссылки приводятся по партитуре: Хиндемит П. Художник Матис. М., 1966.

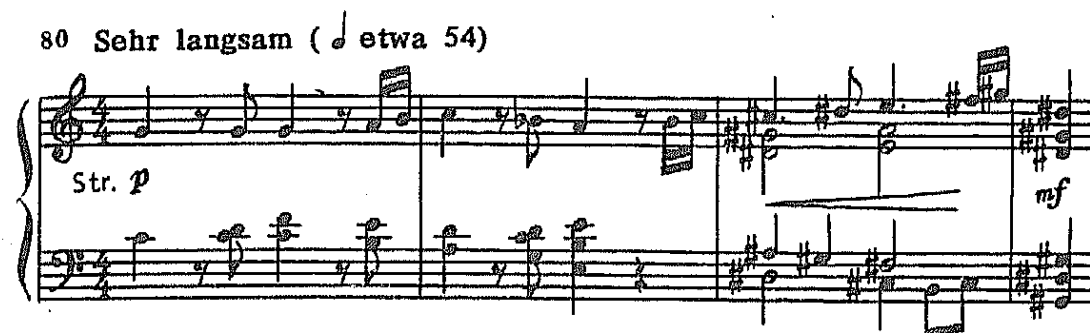
пления; особый пласт — аккордовые вертикали медных; тему вступления ведут тромбоны. Кульминация первой части воспринимается как момент высшего подъема духа и его деятельного приобщения к тому состоянию восторженности, которое изначально заключало в себе пение ангелов.

Реприза знаменует постепенное изживание состояния восторга и ухода в благодный покой. Угасание энергии сочетается с необычным для классико-романтической сонатности «разведением» основных тем: между главной и побочной помещается «интермедийно» звучащая заключительная партия. Функции тем, таким образом, нивелируются; они как бы «выстраиваются» в общий ряд, еще больше сближаясь в своем смысловом значении. Заключительная партия еще раз повторяется в конце, завершая репризу. Эта тема широко представлена и в коде: на фоне ее переливающейся, ликующей звучности проходят темы главной и побочной партий.

Своеобразие формы первой части состоит не только в сочетании закономерностей сонаты и фуги, но и в постепенном модулировании от сонатности к фуге, в акцентировании на заключающем этапе развития тех свойств, которые создают эффект слиянности, гармоничности, синтеза. В сближении тем раскрывается высшее единство «небесного ансамбля». Оно подчеркнуто и разрешающей гармонией — мажорным трезвучием на звуке *g*: это простое и ясное созвучие открывало первую часть — оно и завершает «Концерт ангелов».

Вторая часть цикла — «Положение во гроб» — переводит в иной содержательный план: собственно отсюда начинается тот процесс развития, который захватывает и третью часть — путь поисков истины. Контраст с первой частью разительный. Глубокая, скорбная лирика этой пьесы напоминает музыку старых мастеров, особенно Баха. Крайний лаконизм (всего 47 тактов звучания, хотя и в очень медленном темпе), аскетическая отрешенность, выразительно достигаемая пустыми диссонирующими кварто-квинтовыми аккордами, прочерченностью параллельно движущихся голосов, напряженно-скорбная экспрессия чрезвычайно сконцентрированных интонационных оборотов, усиленная пониженными ступенями минора, — таков музыкальный мир второй части. Ясная оформленность гармонических вертикалей вызывает ассоциации с жанром хорала; четкость ритмического дви-

жения, усиленная пунктирным ритмом, отсылает память к образам погребального шествия. Эта музыка полна величия, она словно несет в себе идею осмысления смерти, постижения великой тайны ухода, небытия:



Музыкальное развитие здесь — неширокое, осуществляется в пределах простой трехчастной формы. В момент кульминации — в репризе — скорбная экспрессия выявляется во всей своей силе. Голоса оркестровых групп, постепенно включавшиеся на протяжении первого и второго разделов, впервые звучат совместно. Основная мелодия, исполняемая прежде струнными, деревянными духовыми, теперь подхвачена ансамблем медных. Фигурация струнных создает напряженный подвижный фон. Сохраняя сдержанность, тема звучит здесь с огромной трагической силой. Кода, синтезирующая материал первого и среднего разделов, создает эффект мерного угасания экспрессии. «Выключение» оркестровых групп и отдельных инструментов, организация голосов в гармонические вертикали — все это вновь уводит звучание в сферу просветленной и трагически скорбной хоральности. Просветленно — по Баховски — звучит гармония последнего, разрешающего мажорного трезвучия.

Ф и н а л симфонии — «Искушение святого Антония» — драматическая вершина в развитии цикла. Именно здесь сталкиваются конфликтные начала, здесь дается и разрешение конфликта.

В финале противопоставляются эпизоды, воплощающие силы зла в их разном обличье — то беспощадно жестокого, то чарующе обольстительного, — и противостоящие им нравственные начала. Первому соответствует музыка хроматизированная, уводящая в область атонального звучания, либо отмеченная особой ритмической жесткостью, мрачной тембровой окраской; второму — диатоническая,

тональная сфера, проясненность гармонических вертикалей, ясный, чистый звуковой колорит.

Финал написан в своеобразно трактованной сонатной форме. «Адское» начало представлено в ней пятью темами. Таково открывающее финал вступление:

81 Sehr langsam, frei im Zeitmass

Musical score for measure 81, marked "Sehr langsam, frei im Zeitmass". The score is for strings (Str.) and includes dynamics *pp*, *mf*, *cresc.*, and *f*. It features a melodic line with trills (tr.) and a triplet (3) of trills. The notation includes slurs and accents.

К этой же образной сфере примыкают темы главной, побочной и заключительной партий экспозиции, а также тема эпизода, которым заменена разработка. Образы зла картины, они передают то дикую скачку, то мрачные вихри:

82 Sehr lebhaft (♩. etwa 176)

Musical score for measure 82, marked "Sehr lebhaft (♩. etwa 176)". The score is for piano (p) and strings (Str.) and includes dynamics *mf* and *f*. It features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

83. [Sehr lebhaft]

Musical score for measure 83, marked "[Sehr lebhaft]". The score is for oboe (Ob.) and strings (V.I., Vc.) and includes dynamics *p* and *pp*. It features a melodic line for the oboe and a harmonic accompaniment for the strings.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats).

Second system of musical notation, including a treble clef staff and a bass clef staff. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the bass staff.

Эпизод в разработке — своеобразная «сердцевина» формы — создает образ чарующе сладостного обольщения:

84 *Langsam* (♩ etwa 60)

Third system of musical notation, including a treble clef staff and a bass clef staff. It features a *V.I.* marking above the treble staff, *dln.* (diminuendo) above the middle staff, *pp* (pianissimo) above the bass staff, and *Str. p* (string piano) below the bass staff. The system includes a repeat sign and a first ending bracket.

Fourth system of musical notation, including a treble clef staff and a bass clef staff. It features a first ending bracket and a repeat sign.



В своем развитии сонатная форма финала тяготеет к романтической поэмности. Это выражено в интенсивной трансформации тем, активной устремленности музыкального процесса к кульминации, отнесенной к концу формы.

Такой кульминацией является начало репризы (см. т. 6 после ц. 16). Оно знаменует внезапный и решающий драматургический перелом: материал экспозиции предстает здесь в новом качестве — преображенным, просветленным. Это — важная фаза развития, освобождение от жутких навязаний, преодоление зла. Темы проходят здесь в зеркальной последовательности, образуя, таким образом, идеально замкнутую, симметричную форму, развитие которой связано с неуклонным продвижением к гимнической коде.

Построенная на материале вступления, кода дает еще один разительный образец трансформации музыкального материала. Тема, открывавшая финал, теперь звучит тепло и мягко — в качестве *basso ostinato* — у валторн. Одновременно в верхнем регистре у деревянной группы оркестра торжественно проходит мелодия католической секвенции «*Lauda Sion Salvatorem*». Эта тема впервые появляется именно в коде и звучит как символ достижения цели, обретения того состояния духа, которое впервые — точно озарение — предстало в первой части цикла (см. ц. 31).

Мощное звучание ансамбля медных инструментов, подобное величавым славлениям (в тексте ремарка: «*Alleluja*»), завершает финал и всю симфонию, гимнически утверждая величие человеческого духа:

85 Alleluja
Breite Halbe

Как и некоторые другие симфонии XX века, «Художник Матис» соединил в себе разнохарактерные принципы и истоки: здесь использованы полифоничность и концертность эпохи барокко, цикличность раннеклассической музыки, классическая сонатность, романтическая поэмность. В итоге же создано новое качество — многоплановость, являющееся характерной приметой музыки XX века. В симфонии нашли свое выражение многие типические черты художественного мышления Хиндемита, его творческого метода, стиля. Со всей полнотой раскрылась здесь важнейшая черта его творческой личности — высокая этическая направленность художественных исканий, высокий интеллектуализм.

КАРЛ ОРФ 1895—1982

Музыка Орфа поражает своей оригинальностью каждого, кто с ней встретился впервые. Композитор нашел своеобразный путь решения творческих задач современности; и тематика, и язык его сочинений отнюдь не традиционны, но они далеки и от того, что в XX веке было новаторским (само понятие «нового» менялось на протяжении жизни Орфа).

Лишь в 30-е годы композитор нашел и «свою тему» в искусстве, и жанр, отвечающий его художественным стремлениям, и неповторимый стиль выражения — в «сценической кантате» «Кармина Бурана»⁴⁴, теперь ставшей одним из самых прославленных и любимых слушателями му-

⁴⁴ «Кармина Бурана» переводится как «Баварские песни» (лат.).

зыкальных произведений XX века. Орфу было тогда уже под сорок. К этому времени его сверстники — П. Хиндемит, А. Онеггер, Д. Мийо, С. Прокофьев — были не только хорошо известны публике, они стали выразителями нового духа искусства эпохи. Путь Орфа в музыке и дальше не был легким. В годы фашизма в Германии композитор не мог свободно раскрыть свое дарование, он был, в сущности, в своего рода «внутренней эмиграции». Лишь после второй мировой войны его имя по-настоящему зазвучало на концертных эстрадах и в театрах его родины и за ее пределами. Орфу суждена была продолжительная жизнь. Послевоенные десятилетия словно компенсировали то, чего композитор не смог сделать раньше. Теперь в его творчество прочно вошло трагическое восприятие мира. Оно предопределено и самой действительностью, пережитой Орфом, но также и его личностными свойствами. Композитор превыше всего чтит свободу духа, верил в право художника творить вне политики. Жизнь заставила его пересмотреть эти позиции. Противостояние злу выражено Орфом в опосредованном виде, в художественных образах исторического прошлого (драма «Бернауэрин» по баварской хронике XV века, античные трагедии «Антигона», «Царь Эдип», «Прометей»). Духовная красота, нравственная сила личности — вот то, что утверждает композитор в своих трагедийных театральном-музыкальных произведениях. Идейно Орф — со своими героями, они близки ему; более того, он создает их именно такими, по-своему истолковывая драматургический материал (легенду о Бернауэрин, античные трагедии). Так определилась его форма духовного противостояния тому, что Орф в окружающем мире принять не мог.

Орф мыслит театрально — и только театрально; ему недостаточно и концертной эстрады; свои замыслы он обязательно связывает с театром. Но это театр не традиционный — не опера, как в XIX веке, и не драма с музыкальными номерами. Решая проблему своего музыкально-театрального жанра, Орф исходит из убеждения, что в природе артиста заложена универсальность: он может быть и певцом, и чтецом, и танцором, и даже мимом. Такой артист необходим Орфу для сценического воплощения его своеобразных театральных замыслов, в которых синтезированы возможности разных видов искусств и разножанровые истоки. Тяготение к синтезу — одна из примет музыкального искусства XX века. Но «составляющие» этого синте-

за, как и характер его, и конечные результаты, были различными у Онеггера («Жанна д'Арк на костре»), Стравинского («История солдата», «Царь Эдип»), Орфа. Его жанры «сценической кантаты», «сценической игры», его интерпретация античных драм Софокла («Антигона», «Царь Эдип») и Эсхила («Прометей») не имеют аналогов в предшествующей музыке (да и у его современников также). «Торжественным представлением культового театра» назвал композитор свою «Антигону»; в аннотации к премьере «баварской пьесы» «Бернауэрин» сказано: «Речь идет о новом синтезе слова и сценического ритма, речи и изображения, о вновь образованном единстве всех сил театра на обретенном вновь пространстве»⁴⁵.

Орф — из тех композиторов своей эпохи, которые верили в созидательные возможности целенаправленного музыкального воспитания. Он был убежден, что развитие творческого начала в ребенке помогает формированию духовно богатой личности, для которой вражда к человеку, война и все, что с ней связано, станут невозможными. Идея воспитания посредством музыки приобретает у Орфа широкий общечеловеческий смысл; из чисто эстетической она становится мировоззренческой и вместе с тем живой, действенной.

Орфу музыка обязана новым, остро современным пониманием идей, образов давно прошедших эпох (и в этом он созвучен многим явлениям искусства своего времени), и неповторимостью соединения разнопланового, разнохарактерного в новом единстве, и вкусом к «простоте» языка (в век его «сложности»!), особого рода «доступности» музыки (вовсе не за счет упрощения), и оригинальной системой детского художественного воспитания, которая уже завоевала буквально весь мир.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Ранние годы. Поиски путей в искусстве. Орф родился в Мюнхене. Впоследствии южнонемецкий фольклор, памятники баварской истории, ее легенды сыграли немалую роль в его творческих замыслах. В семье Орфа всегда жила музыка. Дед, родители, сестра, вовсе не профессионалы, с

⁴⁵ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф. М., 1984, с. 155.

удовольствием музицировали; в доме разыгрывались целые театральные представления; маленького сына мать сама учила игре на фортепиано.

Рано определился главный интерес его жизни — к драматическому театру. После окончания Музыкальной академии Орф начал работать капельмейстером Мюнхенского камерного театра. Отсюда протянулись нити к его будущим сказкам, драмам, античным трагедиям, в которых он находил новые формы синтеза драмы, сцены, жеста, музыки.

В юные годы Орф прошел через влияние Дебюсси и Р. Штрауса — композиторов, владевших в те времена умами музыкантов. Позднее он начал изучать сочинения Шёнберга, поэтов-экспрессионистов и одновременно увлекся Стравинским, что дало ему очень богатый материал для собственных исканий. В 20-е годы он не прошел мимо экспериментов французской «Шестерки» и Хиндемита, мимо театральных опытов Вайля и Брехта. Но тогда же совершился и знаменательный поворот в сознании композитора — от новейшей современной музыки к музыке XVI—XVII веков. Результатом интереса к О. Лассо и Палестрине, английскому композитору У. Бёрду, обоим Габриэли и К. Монтеверди (итальянским мастерам) явились переработка оперы «Орфей» Монтеверди для Мангеймского театра, «Маленький концерт для чембало и духовых на темы лютневой музыки XVI века» и оркестровая обработка клавирной пьесы Бёрда «Entrata». В старинной музыке Орф нашел близкие ему художественные качества — экономию средств, красоту пропорциональности, строгость конструкции.

Другой стимул новых исканий — увлечение современной хореографией и через нее — проблемой единства музыки и движения. Орфа интересует пробуждение в людях чувства ритма: «...Для меня остинато литавр или вибрирующий гонг были уже музыкой», — писал Орф⁴⁶. Из опыта собственной педагогической работы в школе гимнастики и танца, созданной Орфом и Д. Гюнтер⁴⁷, возникла идея будущей системы Орфа. Естественным результатом этой работы композитора стало собрание песен и инструментальных пьес для детей — «Шульверк», вышедшее в свет

⁴⁶ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф, с. 190.

⁴⁷ Эта школа следовала традициям «движения нового танца», представленным в 20-е годы танцовщицами А. Дункан, М. Вигман и др.

в 1930 году. Композитор задумывается о формах массового музицирования, он пишет кантаты на стихи поэтов современности — Ф. Верфеля, Б. Брехта (так называемый «Werkbuch»). В них Орф использовал тот оригинальный инструментальный состав, который потом стал для него самым характерным, — рояль и ударные.

Начало творческой зрелости. 30-е годы — важный этап в творчестве композитора. Все его интересы теперь поглощает театр. Свое собрание сочинений сам Орф начинает с «Кармина Бурана» (1936) — сценической кантаты на стихи литературного памятника XIII столетия.

В трудное для немецкого народа и искусства время, в годы нацистской диктатуры и второй мировой войны композитор был отстранен от музыкально-общественной жизни, поставленной на службу пропаганде официальных идей, — он не мог, не хотел идти за фашистским «национальным возрождением». Сочинения Орфа исполнялись редко, имя его за границей оставалось почти неизвестным.

Среди произведений 30-х — начала 40-х годов — сказочные оперы «Луна» (1939) и «Умница» (1942). Не следует искать в них прямого отражения тогдашней гражданской позиции композитора, да это было бы и невозможно в условиях господства фашизма. Но иносказание «Луны» и «Умницы» многозначительно: Орф грустно и умно смеется над миром, где живут одураченные люди, иронически изображает «власть предрержащих», защищает истину и справедливость от насилия и беззакония. Особенно знаменательна драма «Бернауэрин» (Орф называет ее «баварской пьесой»). В трагедии, происшедшей в XV веке⁴⁸, Орф нашел параллели с современностью. Агнес беззащитна перед злом, ее гибель чудовищна. Подлинный смысл авторского замысла, направленность содержания «Бернауэрин» становятся особенно ясными при знакомстве с обстоятельствами появления этого сочинения на свет. Произведение Орфа многими нитями связано с личностью и деятельностью его друга Курта Хубера — профессора Мюнхенского университета, музыканта-этнографа, увлеченно изучавшего национально-народное творчество. Человек высокообразованный, здраво мыслящий в политике, мужественный и честный, Хубер в начале 40-х годов возглавил сту-

⁴⁸ Агнес, дочь Бернауэра («Бернауэрин» по-немецки), как повествует легенда, была обвинена в колдовстве и утоплена по приказу отца своего мужа, правителя государства.

денческую антифашистскую организацию «Белая роза». Он был автором воззвания против Гитлера и его губительной для Германии военной авантюры. Шел 1943 год, начавшийся разгромом фашистских войск под Сталинградом. Репрессии гестапо внутри страны ужесточились. Хубер был схвачен, его судили и казнили. Свою речь на суде он закончил словами немецкого философа XVIII века И. Г. Фихте:

И поступать ты должен так, как будто
От одного тебя и дел твоих зависит
Судьба страны, народа твоего
И вся ответственность за них — твоя⁴⁹.

Судьба Хубера, его нравственный подвиг потрясли композитора. Вся работа над «Бернауэрин» была данью памяти погибшему. А позже, в 1946 году, Орф написал своеобразное эссе в форме письма к Хуберу, в котором вспоминал об их совместной работе, о беседах и обсуждениях своих планов. В этом документе прямо сказано: «Я писал „Бернауэрин“ в память об ушедшем друге, который как бы в тайной беседе все время оставался наедине со мной»⁵⁰. Слова «In memoriam Kurt Huber» написаны на последней странице партитуры. Ни у кого не может быть сомнения в том, что Орф намеренно придал «Бернауэрин», «баварской балладе», как назвал замысел композитора Хубер, звучание совершенно современное. Жуткие сцены фанатизма далекого прошлого (неистовство толпы, обвинявшей Агнес в колдовстве) у первых исполнителей «Бернауэрин» в 1947 году однозначно ассоциировались со сценой мюнхенского суда 1943 года. Историческая хроника была «прочитана» по-новому. Ее сценическое и музыкальное воплощение усиливали многозначительные параллели в восприятии зрителей. В этом произведении Орф противопоставил мракобесию и варварству фашизма стойкость гуманистических убеждений, силу человеческого духа и глубоко продуманное понимание истинно национальных традиций искусства.

После окончания войны, во второй половине 40-х годов музыка Орфа становится все более известной, она получает признание слушателя. Одна премьера следует за другой. Ее «адреса» — Штутгарт и Мюнхен, Дармштадт и Золлинген (города Западной Германии — ФРГ), Зальцбург и

⁴⁹ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф, с. 135.

⁵⁰ Там же, с. 138.

Милан. Его произведения исполняются и за океаном. «Кармина Бурана», особенно популярная в 50—70-х годах, была показана на концертных эстрадах и в оперных театрах; она стала и хореографическим телеспектаклем, и даже уличным представлением (в Брюсселе и через 22 года — в Мюнхене). Оригинальные сценические решения были использованы и в позднейших постановках «Бернауэрин» (например, на ярмарочной площади Нюрнберга в 1975 году).

В 1950—1951 годах Орф соединил три кантаты в триптих — «Триумфы». В него, кроме «Кармина Бурана», вошли «Катулли кармина» (1942)⁵¹ и только что созданная — «Триумф Афродиты» (1951).

В бурные 50-е годы, годы «авангардизма», одним из центров которого стала и ФРГ, путь Орфа казался многим музыкантам ретроградным, излишне «простым». Атаки на Орфа шли с разных сторон, они имели и идеологический, и эстетический характер. Безоговорочный успех его произведений у слушателя стал ответом всем критикам. Чрезвычайно острую проблему своей эпохи — «композитор и слушатель» — Орф решил для себя раз и навсегда в пользу искусства ясного и простого, богатого идейно и духовно, несущего людям надежду и радость, заставляющего размышлять о прошлом и настоящем, о сущностно важном.

Античные трагедии. В творчестве Орфа послевоенных лет важная роль принадлежит сюжетам и проблематике древнегреческой трагедии. Композитор-драматург создает «Антигону» (1949), «Царя Эдипа» (1959), позже — «Прометея» (1967). Во всех этих произведениях воплотилась духовная мощь античного искусства. Орф воспринимал его не как «старину», он нашел в древнегреческой трагедии содержание такой значительности, силы воздействия, какие вряд ли знали последующие эпохи. «Секрет» обновления содержания этих трагедий в их многозначности. Проблемы, поднятые в «Антигоне», «Царе Эдипе», Орф понимает как общечеловеческие. Он выделяет трагическую идею рока, по воле которого человек превращается в орудие судьбы. В более широком значении трагедии Орфа воплощают сопротивление человеческого духа тиранической власти, насилия над личностью; звучит и мысль

⁵¹ «Катулли кармина» — песни на слова Катулла, римского поэта I в. до н. э., «Триумф Афродиты», последняя часть трилогии, написана на слова Сафо (древнегреческой поэтессы) и Катулла.

об ответственности властителя и о трагическом поражении тиранической власти.

Музыкальное воплощение античных трагедий у Орфа скупое и строгое: одноголосные хоры, соло, необычные средства оркестра⁵². От привычной формы и приемов оперы не сохранено почти ничего. Недаром Орф называет свои сочинения «трагедиями Софокла по Фридриху Гёльдерлину»⁵³. Эти сочинения — особого рода сочетание оперы и драмы (но не их «растворение» одной в другой). Текст дан в псалмодировании на одном звуке, в ритмизованном произнесении, редко — в пении. Причем именно музыка речи, слова (в пении или декламации) оказываются на первом плане. Инструментальная часть музыки — оркестр — подчинена певцу-актеру.

Орф и проблема детского музыкального воспитания. С 50-х годов Орф много времени и творческих сил отдает детскому музыкальному воспитанию. Выходит полное собрание его пьес для занятий с детьми. В 1963 году в Зальцбурге был построен Институт Карла Орфа, который стал исследовательским центром в области непрофессионального музыкального воспитания.

В системе детского музыкального образования Орфа есть аналогии Прокофьеву, Бартоку, Кодая, Бриттону. Но конкретное разрешение проблемы у Орфа свое. Он считал, что занятия с детьми надо начинать не с готовых теоретических сведений, не с обучения игре на каком-либо инструменте, а с импровизации в игре, с посильных, постепенно усложняющихся творческих заданий. «Шульверк» включает фольклорные тексты и мелодии, сценки, картинки, своего рода «присказки». Оригинален инструментарий, который он предлагает для детского музицирования: ксилофоны, металлофоны, стеклофоны, бубенчики, тамбурины, струнные инструменты — клавикорды, чембало, виола да гамба, лютня.

Орф приводит детей к музыке прежде всего через ритмически активизированную речь, движение, танец. В этом принципе проявляется одна из важных его идей — обновление современной музыки с помощью ритма как первона-

⁵² Например, в «Антигоне» инструментальный состав таков: шесть роялей, четыре арфы, девять контрабасов, шесть флейт, шесть гобоев, шесть труб и много разнообразных ударных.

⁵³ Ф. Гёльдерлин — современник Шиллера и Гёте, перевел Софокла на немецкий язык.

чальной основы музыкального чувства, но еще важнее другое: система детского музыкального воспитания Орфа имеет целью формирование личности. Необходимо, как считает Орф, развивать природную музыкальность, заложенную в человеке генетически. Поэтому музыкальной основой орфовского «Шульверка» стал фольклор, то есть та естественная музыкальная среда, с которой началось развитие музыкальной культуры. Споры вокруг системы Орфа не прекращаются и по сей день; в то же время число ее сторонников неуклонно растет; она применяется и в нашей стране.

Произведения 60—70-х годов. Композиторская деятельность Орфа продолжалась долго (до его 80-летия). Среди произведений последних десятилетий, кроме «Прометея» — «музыкальной интерпретации» комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь»⁵⁴, — пьесы для говорящего хора на слова Софокла, Пиндара, Ф. Гёльдерлина, Ф. Г. Клопштока, К. Ф. Хеббеля, Ф. Шиллера, И. В. Гёте, пьесы для чтеца, говорящего хора и ударных на слова Б. Брехта. Обращает на себя внимание определение «говорящий хор» — это своеобразно орфовское истолкование возможностей хора, не чисто музыкальное, а опять-таки объединяющее произнесение слова с элементами собственно музыкальными (ритм). Выбор текстов разных эпох — от античности до XX века — также примечателен: здесь и «вечное», вневременное (Софокл, Гёте), и сугубо современное (Брехт). Из последних сочинений особенно выделяется «Мистерия о конце времени» (1971), премьера которой состоялась в 1973 году (дирижировал Г. фон Караян). Старинный жанр мистерии восходит к народному искусству Южной Германии (Баварии), Австрии. Эту форму народного театра возрождают в нашем веке драматурги Германии и Франции⁵⁵.

«Мистерия о конце времени» стала для Орфа своего рода творческим обобщением предшествующих десятилетий. Автор многократно цитирует свои прежние сочинения; сопоставляет разные языки (как уже было в «Кармина Бурана»), использует апробированные тембровые эффекты и красочные звучности (известные по «Прометею»). Оценка этого произведения после премьеры его второй редакции

⁵⁴ Работа над «Сном в летнюю ночь» продолжалась много лет, завершившись последней редакцией 1962 года.

⁵⁵ Об использовании черт средневековой мистерии у Онеггера см. на с. 347.

(1980) была, как и других сочинений Орфа, неоднозначной. Однако существенно то, что в отзывах звучит мысль о позитивном философском смысле «Мистерии». Это позитивное — в утверждении высокого идеала в противовес всему низменному, бездуховному в человечестве. Если считать «Мистерию» одним из итогов творчества Орфа, то такой вывод оказывается очень закономерным для художника, о котором один из критиков сказал: «Орф помышляет о триумфе сил гуманизма в нашем дегуманизированном мире»⁵⁶.

ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ ТВОРЧЕСТВА КАРЛА ОРФА И ИХ ОСОБЕННОСТИ

Как уже говорилось, почти всё, что создал Орф, так или иначе связано с театром. Синтетические средства театра давали драматургу-композитору большие возможности для донесения своих идей до сознания публики. Это понимали и много веков тому назад — недаром история создала столь многообразные формы театра. Старинные жанры: античные трагедии, народный театр гистрионов⁵⁷, «бесовские игрища», разыгрываемые в средние века на площадях перед соборами, театрализованные религиозные празднества в XX веке привлекают художников, ищущих возможностей более концентрированного выражения идей и образов средствами театральной драматургии. Каждая пьеса Орфа — это синтез различных форм театра, причем преобладают обычно старинные, «дооперные». В них соединяются декламация, музыка, хореография; представление как таковое сочетается с авторским комментарием (иногда в устах условных персонажей). Орф не стремится создать иллюзию истинности происходящего на сцене. Напротив, пародийность, нравоучительность, сатиричность обнаруживают постоянное незримое участие автора, формирующего восприятие. Музыка редко обретает право ведущего в выражении драматического конфликта: она помогает сделать характеры и драматические положения бо-

⁵⁶ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф, с. 104.

⁵⁷ Гистрионы — странствующие комедианты в эпоху раннего западноевропейского средневековья. Как и жонглеры, гистрионы в те времена были универсальными актерами, разыгрывавшими разнообразные представления прямо на площадях и улицах городов.

лее выпуклыми, доводит развитие до кульминации, создает колорит драмы и т. п. В этом Орф — соратник Брехта, хотя идеи его творчества далеки от «политического театра» 20-х годов: никогда композитор не был связан с революционным движением, но всегда сохранял в своем искусстве высокие нравственные идеалы, выражая через них отношение к современности.

Орф не использовал традиционных для музыкального театра либретто. В литературном первоисточнике он сохранял весь текст, нередко на языке оригинала. В старонемецком и старофранцузском языках, в средневековой и классической латыни, в древнегреческом языке его привлекало их звучание. Оно само становилось сильным средством выразительности: поэтому подтекстовку и перевод текста Орф всегда считал искажением. Композитор был убежден, что язык может «вызвать душу старых миров» и что он был «выражением их духовного величия»⁵⁸.

Степень и характер участия музыки в театральных произведениях Орфа различны. «Сплошь» «омузыкалены» такие жанры, как сценические кантаты — «Кармина Бурана», «Катулли кармина», «Триумф Афродиты».

Другой театрализованный жанр у Орфа — мистерии: «Мистерия воскресения Христа» (1955), «Чудо рождения младенца» (1960), «Мистерия о конце времени» (1971). В них Орф стремится к большой простоте и доступности музыки. Разговорные сцены на баварском диалекте перемежаются здесь с хоровым пением на греческом и латинском языках, как в средние века. Но не стилизация старинной формы представления была задачей Орфа. «Божественное» подано нередко комедийно: представление проникнуто увлекательным весельем и остроумием⁵⁹.

В основе таких сочинений Орфа, как «Бернауэрин», «Хитрецы», «Сон в летнюю ночь», представляющих собой пьесы для драматических актеров, певцов, хора и оркестра, лежат разговорные сцены. Давая комментарии к ним, автор на первое место ставит артистов драмы, а уже затем — хор, оркестр. Только иногда выделены певцы как ведущие персонажи. Действие разворачивается медленно; музыка вводится лишь в са-

⁵⁸ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф, с. 68.

⁵⁹ Исключением является «Мистерия о конце времени», произведение философского плана.

мые «ответственные» моменты, чтобы усилить драматический или психологический смысл происходящего.

Иной тип музыкально-сценических произведений Орфа — античные трагедии. Главные исполнители — певцы-солисты, на втором месте хор и только затем — оркестр. И хотя это не опера, но композиция целиком музыкальная. Особенностью музыкального воплощения речи является речитация на одном звуке (не просто произнесение слов драматическим актером, но и не пение). Ариозо, монологи, хоры, инструментальные эпизоды введены в самых важных с драматургической точки зрения моментах; их немного — и тем они «заметнее», выполняя функции усиления драматургического воздействия.

Наконец, сказки. Музыка вводится в них примерно в половине сцен, но роль ее изменчива. То это почти опера с музыкальными характеристиками действующих лиц, то — драматическое действие с вставными номерами («куплетами»); есть сцены и вовсе без музыки. Характерный пример такого театрального жанра в творчестве Орфа — «Умница», одно из самых его популярных (у нас) произведений.

Не задаваясь целью выразить словами свою художественную систему, Орф множество раз очень точно и глубоко определял цели, которых он стремился достигнуть, специфические в истолковании жанров. «Моей постоянной целью было создание универсального театра, театра, понятного всем, во всех странах. Поэтому и темы я выбирал вечные, понятные во всех частях света... Я хочу... заново обнаружить те вечные истины искусства, которые сейчас забыты»⁶⁰.

ОПЕРА «УМНИЦА»

Сюжет «Умницы» взят Орфом из сказок народов Востока и Запада⁶¹ и раскрывает извечную мечту простого человека о справедливости и счастье.

⁶⁰ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф, с. 286.

⁶¹ Вариант этого сюжета есть в сказках братьев Grimm. Орф не следует непосредственно за немецкими сказочниками, а дает свою версию.
Краткое содержание. Король бросил в темницу Крестьянина, который

Орф построил свое произведение чрезвычайно оригинально. В действии принимают участие, кроме сказочных героев, трое бродяг. Повествование ведется в двух планах — на основной сцене и на авансцене; развиваются (одновременно!) два различных сюжета. Однако эти сюжеты постоянно пересекаются: бродяги комментируют действие, образуют «контрдействие». Содержание из чисто сказочного переключается в план реальный. Король у Орфа явно сказочный: его действия взбалмошны и нелогичны, решения случайны, необоснованны. Дочь же Крестьянина (Умница) — противоположность Королю, она словно пришла из другого мира. Ее наивность — чистая и искренняя, ее ум — источник добра и справедливости, ее мудрое спокойствие — естественная черта народного мироощущения. В интермедиях на авансцене являются трое бродяг, погонщик мула и погонщик ослицы. Здесь смешаны здравый смысл, трезвость и плутовство. Откровенно «ненастоящее», смешное и нелепое сосуществует с правдой жизни. Для Орфа важен скрытый смысл сказки. Иносказательность и многозначность достигаются сочетанием внешней «сказочной» простоты и наивности с злободневностью сатиры. Неожиданно теплую человеческую интонацию вносит заключительный диалог: «Ты умная, ты умнейшая», — говорит Король. «Нет, не говорите так! Это одно лишь притворство. Быть умным и любить не может никто на свете», — отвечает Умница. Король бессилен и смешон, он окарикатурен, но в нем живет нечто человеческое, и оно пробуждается благодаря любви. Так конец приобретает символическое значение.

В «Умнице» превосходно использован народный го-

принес ему свою находку — золотую ступку, но без пестика. Король решил, что пестик Крестьянин припрятал для себя. Услышав горестные сетования Крестьянина на то, что он зря не послушался своей дочери, предсказавшей ему, как поступит Король, Король требует, чтобы эту умную девушку привели к нему. Он дает ей испытание — три загадки. Верно отгадав их, Умница покоряет Короля своим умом и красотой. Он отпускает ее отца и женится на Умнице. Тем временем некие бродяги, чтобы извлечь пользу для себя, хотят одурачить Короля, заставив его принять явно несправедливое решение: отнять у Хозяина ослицы новорожденного осленка. Умница решает помочь обиженному. Догадавшись об ее вмешательстве, Король страшно гневается. Он прогоняет ее из дворца, разрешив взять с собой лишь сундук, в который она может положить то, что ей всего дороже. Умница усыпляет Короля маковым напитком, и, заснувшего, его выносят в сундуке. Король оценил Умницу и ее преданность.

вор — пословицы, поговорки, загадки, прибаутки. Ими «пересыпана» речь и Умницы, и бродяг. Но речь бродяг груба, примитивна; Умница же наделена обаянием и поэтичностью. Контрастом этих разных речевых пластов создается особый, индивидуальный стиль представления.

Сказка Орфа сочетает в себе три типа сцен: чисто музыкальные («оперные»), смешанные, где разговорная речь переходит во «вставные» куплеты-зонги, и чисто разговорные. По-разному использован в них и текст. В сценах интермедийных, где музыки нет (2, 4, 10, 11-я сцены), все внимание слушателя автор направляет на смысл каждой фразы; текст подается в них в игровой манере, стремительно, заостренно. В сценах, где разговор переходит в музыкальную речь, главное — ритмическая организация текста. Слово как бы чеканится, особенно — благодаря поддержке ударных инструментов. Примером этому может быть 8-я сцена оперы. В чисто музыкальных сценах (1, 3, 9-й) текст (порой одна и та же фраза, а то и слово) многократно повторяется — этим достигается сказочно-комедийный эффект.

Выразительные возможности музыки выступают на первый план в сценах-характеристиках Короля, Умницы, Крестьянина. Орф пользуется ими скупно, но именно поэтому каждая деталь «на слуху», все становится неожиданно значимым. Таков, например, всего лишь один удар литавры после долгого молчания оркестра; такое же значение имеет и повторение флейтой *riccio* вместе с *pizzicato* струнных проинтонированного голосом слова в сцене Крестьянина в темнице:

86 $\text{♩} = 194$

как знать, как знать,

как знать, взялось о - но от-ку-да!»

Эта сцена изобилует как будто бы мелкими подробностями; но все они обретают неожиданную выразительность при орфовском методе жесткой экономии средств.

Самые простейшие мелодические формулы-попевки по трезвучию, речитация на одном звуке, хроматическое заполнение малого звукового пространства применяются в партии Крестьянина, иногда — и Короля. Как собирательный персонаж Король примитивен. Но речь его сильно меняется, когда он загадывает Умнице загадки: сама по себе загадочность смысла уже определяет склад этой музыки. Сопоставим, например, элементарную тему Короля в начале 3-й сцены (на ней же построен его «дикий пляс» в конце этой же сцены) с «темами загадок», с их замысловатыми рисунками и мелодическими изгибами:

87 8 (♩ = 160)
 Kl. Fl. gr. Fl.

Klavier
P sempre martellato
 Fg.

8

26

8 (Король пьет)

ff Str.
Pos.

88 Fl. (свободно)
Hrf.

p dolce

Frei ♩ = 84
Умница

a tempo
(♩ = 76)
dolciss.

Ho

8 Gg. flag.
Gisp. Kl. Fl.
Es - Kl.

Hrf. *pp*

B. flag. *ppp*

B. Kl.

Холодноватые тембры высоких духовых, педали валторн и кларнета, *pizzicato* арфы и *arco* низких струнных дополняют мелодическую характерность тем, создают колорит сказочности всей сцены отгадок.

Весь облик Умницы «загадочен»; она, эта мудрая девушка, сказочно наивна и как-то таинственно привлекательна. Это очень тонко передано музыкой «отгадок» Умницы. Фантастично звучит четыре раза повторенная семизвучная попевка в натуральном *h-moll* — вне гармонизации, на трех звуковысотных уровнях (малая флейта и кларнет *in Es* — один уровень, голос Умницы — второй, бас-кларнет — третий):

89 *Etwas ruhiger*

Умница

p. dolce

Я знаю пти-цу, о-на чи-ста, и, слов-но

Fl. Gg. pizz. *pp*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a *p. dolce* marking and a dynamic accent (>). The lyrics are "Я знаю пти-цу, о-на чи-ста, и, слов-но". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with a grand staff brace. The piano part features a *pp* dynamic and includes markings for Flute (Fl.) and G-string pizzicato (Gg. pizz.).

54

кость, о-на бе-ла,

Kl. Fl. Gisp. *pp*

Gg. flag. *pp*

C.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the vocal line with the lyrics "кость, о-на бе-ла,". A measure rest is indicated by a box containing the number "54". The piano accompaniment continues with markings for Clarinet in E-flat (Kl. Fl.), G-string pizzicato (Gisp.), and G-string flagging (Gg. flag. pp). A *pp* dynamic is also present. The bottom staff includes a marking "C." and a dynamic accent (>).

a tempo

pp

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff is empty. The piano accompaniment continues with a *pp* dynamic and a marking *a tempo*. The piano part features a series of repeated chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

55

о-на ле-та-ет и тут, и там и тут, и

pp

там, и тут, и там.

pp

К названным инструментам добавлены «всплески» рояля и челесты (с *ais*, отсутствующим в попевке голоса). Всё вместе буквально завораживает своей фантастичностью. «Хрустальную чистоту» Умницы постоянно подчеркивает звон колокольчиков.

В партии девушки только один «оперный номер» — колыбельная «Шу, шу, шушу» в 9-й сцене. И даже в этой песне «добрую половину» составляет речитация на одном звуке (на фоне чередующихся трезвучий *g-moll* и *G-dur*). Вся остальная ее партия складывается из отдельных реплик и фраз. При первом знакомстве со сценой Короля и Умницы (3-я сцена) может даже сложиться представление о ее фрагментарности. Но оно не подтверждается при слушании. Орф применяет тончайшие приемы объединения «малых частиц» сцены в целое. Это и традиционные повторы тем — обрамления (3-я сцена начинается и заканчивается темой Короля), но и менее явственные, словно скрытые сцепления мотивов; родственные ритмические им-

пульсы в попевках, повторы-варианты, тональные опоры, и, наконец, определенным образом соотношенные текст и музыка — равноправные, а не соподчиненные.

В разнообразных вокальных фразах Умницы есть общие черты — мягкая песенная закругленность. Они часто в миноре, но «просветленном». Орф выделяет ее фразы обычно ремаркой *dolce*, тихой звучностью, прозрачной оркестровкой (арфа и челеста, флажолеты струнных, высокое дерево).

Среди интермедийных сцен бродяг примечательны 5-я, которую они разыгрывают для Короля, и 7-я, где пьяные бродяги излагают своего рода жизненную философию⁶². Обличительные слова зонга (см. сноску) вложены в уста пьяниц, пародийно представляющих на сцене то, о чем говорит текст (стоит вспомнить, что «Умница» была впервые представлена в 1943 году). В какой-либо другой форме подобные высказывания были в то время невозможны. Так выразил композитор свое отношение к современности. Один из немецких критиков писал: «Когда Карл Орф ставил на сцене свою „Историю о Короле и умной женщине“, он был мужественным человеком. Мы не должны забывать, что бродяги в этом произведении в 1943 году со многих немецких сцен посмели спеть в публику: „...вера убита, справедливость попорана, милосердие бедствует, малодушие взывает о помощи“. Лишь потому такое стало возможным, что скрытый смысл этой истории представлен как игра. Что было здесь шуткой, что обвинением?»⁶³

⁶² Честность, испугавшись зла,
В горы к охотнику вползла.
Он дунул в рог, ее прогнал,
И слух про честь навек пропал.
Вера насмерть сражена.
Юстиция права лишена,
Доброта в тяжелой нужде,
Смирение тоже в беде.
Достоинство втоптано в прах,
Терпение лопнуло в сердцах,
Истина сгинула со света.
Правды, чести в мире больше нету.
Ну, а кротость по миру просить пошла,
Подлость — царствует, живет.
Предательство быстро растет,
А любовь скоро умрет.
Добродетель изгоняют,
Злоба с изменой процветают.

⁶³ Цит. по кн.: Леонтьева О. Т. Карл Орф, с. 269.

С музыкальной точки зрения 5-я и 7-я сцены выдержаны в стиле эстрадных зонгов. Нарочито упрощен мелодический, гармонический, ритмический склад; принцип формы — варьированная строфическая повторность. При этом, как всегда у Орфа, множество интересных штрихов и деталей обостряют звучание, придают ему характер и затейливый, и красочный, и вместе с тем пародийный. Таковы, например, примитивные скачки в голосе на октаву и более или, наоборот, «долбящие» повторы интонаций на той же высоте, наконец, подчеркивание акцентом каждого звука каждой партии.

90 $\text{♩} = 144$

П. м.
врозь. Бу-дет пра- вый на-граж-

1й Бр.
врозь. Бу-дет пра- вый на-граж-

2й Бр.
врозь. Бу-дет пра- вый на-граж-

3й Бр.
врозь. Бу-дет пра- вый на-граж-

74

- ден,бу- дет правый на.граж.ден, ес_ли так велит за_ кон.

- ден,бу- дет правый на.граж.ден, ес_ли так велит за_ кон.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of four staves. The first staff is a bass clef with a 4/4 time signature. The second staff is a treble clef. The third and fourth staves are bass clefs. The lyrics are written below the staves: "К прав - де здесь святой взы - ва - я, к правде здесь святой взы." The music features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) with accents. The melody is simple and rhythmic, consisting of quarter and eighth notes.

«Умница» — образец нового подхода Орфа к решению проблемы музыкально-театрального жанра. Те же принципы, но претворенные по-разному, встречаются у Орфа в совершенно иных по существу жанрах.

Повсюду Орф отказывается от театра переживания, театра выражения, предпочитая ему театр представления, показа. Сюжетные переключения из одного плана в другой, слияние действия с авторским комментарием открывают большие возможности для драматурга, для «организации» формирования слушательского восприятия.

Главные принципы музыки «Умницы» таковы: в целях максимальной доступности — опора на первичные жанры (песню, марш, танец), использование простых форм и языковых средств; дифференциация этих простых средств, их строго продуманное сочетание для достижения разнонаправленных целей. Простое, элементарное и утонченное, изысканно-красивое, не противореча друг другу, образуют новое и неповторимое единство.

«КАРМИНА БУРАНА»

В сценической кантате «Кармина Бурана» проявился неугасающий интерес композитора к культуре прошедших веков. Здесь Орф нашел «свой» жанр — синтез оратории-кантаты, оперы, драматического спектакля, хореографии; здесь определились и важные особенности его художественного метода и музыкального языка.

«Кармина Бурана» родилась на основе средневекового

литературного памятника. Рукописный сборник XIII века был найден в 1803 году в архиве одного из старинных монастырей в предгорьях баварских Альп (название места на старобаварском наречии «Weigen» в переводе на латынь — «Вигана») и в 1847 году опубликован. В его примерно 450 текстах сочно и ярко отражена жизнь средневекового человека. Здесь предстали все ее стороны; далекий от XX XIII век раскрывался перед читателем во всей своей естественности и жизненности, вне догм и схем. Средневековье и раннее Возрождение несли в себе то человеческое содержание бытия, к которому устремлялись помыслы многих художников — современников Орфа. Через тексты, образы «Кармина Бурана» Орф приобщился к неоклассицистскому направлению, хотя прямым его последователем не был.

В сборнике два раздела: в первом представлены стихи на моральные и религиозные темы, а также мистерии; во втором — любовные, застольные, развлекательные. Есть тут и сатирические, и иронические, и пародийные. Авторами этих стихов были большей частью ваганты — своего рода средневековая богема, состоящая из беглых монахов, школяров монастырских школ, студентов университетов, кочующих из города в город, — их и называли «бродягами». Эта поэзия имела антицерковный характер, она не чуждалась чувственности; но многие стихи сборника были и религиозного содержания.

Орф взял для кантаты⁶⁴ 24 фрагмента (в основном из второго раздела сборника), объединив их в трехчастную композицию. От смутных любовных мечтаний развитие ведет к гимну в честь любви. В эту линию (от первой части к третьей) включена контрастная вторая часть — картина бесшабашного кутежа. Композитор свободно подошел к текстам, меняя местами куплеты, сокращая их, чтобы подчеркнуть и проявить единую линию развития. Но он сохранил и образный строй, и лексику⁶⁵.

Широка музыкально-жанровая основа кантаты —

⁶⁴ Орф назвал это произведение «сценической кантатой». Он мыслил «Кармина Бурана» как единство музыкального и пластического. Только в сочетании со сценической картинностью, считает он, может быть достигнута полнота художественного впечатления. Поэтому исполнитель кантаты — «танцующий хор».

⁶⁵ Тексты кантаты частично латинские (так называемая «вульгарная» средневековая латынь), частично старонемецкие и кое-где — старофранцузские.

архаические народные напевы, церковное пение, «классическая» оперная ария, остро ритмованная, вполне современная песня. «Кармина Бурана» исполняется большим оркестром (как всегда у Орфа, с увеличенной группой ударных), большим смешанным хором и хором мальчиков, солистами. Богатые исполнительские возможности Орф использует многообразно, создавая камерные составы, всегда новые, комбинируя голоса и инструменты и т. п. Контрастное чередование номеров сочетается с музыкальным обрамлением всей кантаты (№ 1 повторен в конце, в № 25), и это — внешний признак композиционного единства. Каждый номер имеет свой неповторимый облик: дифференцирован и ритм, и мелодический язык, и тембры. Все номера внутри каждой из трех частей следуют друг за другом без перерыва.

Пролог кантаты создает типичный для средневекового искусства образ — «Колесо Фортуны»⁶⁶. Два его хоровых номера связаны общим содержанием (№ 1 — «О Фортуна, ты изменчива, как луна», № 2 — «Оплакиваю раны, нанесенные мне судьбой»). Музыка и текст пролога суровы — они олицетворяют неотвратимость рока. Звучность хора и оркестра всей своей мощью «обрушивается» на слушателя. Излюбленный орфовский прием ритмического *ostinato* имеет одновременно и изобразительно-картинный и аллегорический смысл — это вращающееся колесо. Скупая мелодия складывается из кратких единообразных попевок архаического происхождения; жесткое звучание латинских слов (каждый слог скандируется) приобретает заклинательный характер. Орф привержен принципу повторности, сочетающейся с вариантностью. В Прологе совершенно нет интонационного развития, и именно в неумолимой повторяемости заключен «роковой» смысл.

Повторность выдержана и в масштабах форм (повторяются куплеты). Но в последнем куплете Орф дает «динамический взрыв», не изменяя самой музыки: увеличены число партий в оркестре, сила звучания в хоре, причем сопрановая партия поднимается на октаву выше. После длительного единообразного «вращающегося движения» на *pianissimo* эффект этой кульминационной фазы очень значителен — при минимальных средствах и точном художественном расчете создана сильная, захватывающая стихийной энергией картина:

⁶⁶ Это изображение было помещено на обложке рукописи.

First system of musical notation. It includes three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a grand staff for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "Hac", "Hac", and "in". The piano part features a complex texture with many notes and rests. Dynamic markings include *ff* and *Hac*. There are also some handwritten annotations like "V" and "V." above the notes.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is dense with many notes and rests. Dynamic markings include *ff*. There are also some handwritten annotations like "V" and "V." above the notes.

Third system of musical notation. It includes three vocal staves and a grand staff for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics: "Ho. ra", "si. ne.", and "te;". The piano part continues with a complex texture. Dynamic markings include *ff*. There are also some handwritten annotations like "V" and "V." above the notes.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It consists of a grand staff with treble and bass clefs. The music is dense with many notes and rests. Dynamic markings include *ff*. There are also some handwritten annotations like "V" and "V." above the notes.

quod per sor-tem ster-nit

quod per sor-tem ster-nit

Диатонические попевки мелодии хора рождаются из начального фригийского тетра хорда баса, который служит источником всей музыкальной ткани этого номера.

Уже в первом номере заключены важные особенности художественного метода и стиля Орфа. Содержание выдержано в эпически-обобщенной форме, оно словно отвлечено от всего личного, субъективного. В музыке хора одним из самых сильных средств выразительности явилась ости-натность ритма; с ней сочетается повторяемость мелодических попевок и гармонических комплексов. Единый ритмический каркас, скрепляющий все голоса оркестра и хора, приобретает основополагающее значение. В ладовой основе лежит диатоника, но с ней соединяется диссонантность созвучий (кварто-квинтовых с септимами и секундами). В оркестре преобладает ударное начало. Так Пролог осуществляет одновременно две важные функции: опреде-

ляет идейно-смысловое значение в кантате образа Фортуны, властвующей над человеческой жизнью, и задает особые параметры стиля произведения, которое Орф считал началом своего «собрания сочинений».

Первая часть кантаты — «Раннею весной» (№ 3—10) — состоит из двух разделов (второй, с № 6—10, называется «На поляне»). Сменяют друг друга пейзажи, пляски, хороводы. От светлого и чистого созерцания музыка идет к упоению весной, к апофеозу радости. Номера этой части исполняются и всем хором, и малым хором (№ 3, частично № 9), и только солистом (№ 2), и солистом с хором (№ 8), и одним оркестром (№ 6). Контрастная по отношению к Прологу, первая часть контрастна и внутренне, но при этом имеет свою единую линию нарастания от № 3 к 10.

С первых тактов № 3 создается тот образ, который возникает вместе со словами: «Весна приближается. Мир озарен ее радостной улыбкой. Войско зимы побеждено и обращено в бегство». В оркестре — звонкая звучность роялей с ксилофоном, флейт — большой и малой, гобоя:

92 8 - - - - -

$\text{♩} = 60$
ff

8 - - - - -

sempre $\text{♩} = 40$
un poco pesante
pp sonoro

molto flessibile $\text{♩} = 80$
 Coro piccolo

S. $\text{♩} = 40$

A. *p espr.*
 Ve-ris le-ta fa-ci-es mun-do pro-pi-na-tur,

B. *p espr.*

Два созвучия из квинты и октавы в секундовой последовательности становятся «лейтинтонацией», постоянно «прославая» фразы хора. Этих скупых, но точно найденных штрихов достаточно, чтобы возник пейзаж (звон, плывущий в гулкой тишине, даль, нежная дымка) и психологическая настроенность, ожидание, настороженность... Хор выступает только группами — то низкие, то высокие голоса; чистоту и свежесть звучания хора усиливают тембры челесты и флейт; текучесть мелодики, интонации «раскачивания», вариантность попевок внутри фразы, натуральный лад, диатоника говорят об архаическом характере этих мелодий, приближающихся к народным обрядовым песням. После эпической шири Пролога тонкая камерность и акварельность этого хора поражают слух неожиданностью. Простота музыки граничит с изысканностью.

Столь же тонко выписан и № 4 — небольшое соло баритона. № 5 контрастен предыдущим энергией плясового ритма, полным звучанием аккордов хора, уплотненной фактурой оркестра. В оркестровом № 6 — «Танец» — метрические перебои (размеры $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$), постоянно «выбивая» из равномерности, создают особую атмосферу — упоенности танцем, полной самоотдачи сил. После проведения первой темы группой струнных (с изобретательным сочетанием штрихов, с чередованием соло и tutti скрипок) вступает изящная и игровая вторая тема — ее ведет флейта:

un poco più lento
a tempo

93

rit.

p

39

p

a tempo

40

Повторение первой темы с властным и мощным звучанием «тяжелой» меди увлекает стихийностью веселья. Если предшествующие номера созерцательны и статичны, то этот полон динамики.

Экстатическая упоенность весельем продолжена и в № 7. Но его содержание иное — призыв к другу, скорбь о нем («Где же мой старый друг? Ах, он покинул наши края»). Сменяются темы, чередуются эпизоды — полный хор и малый, яркая звучность и нежное *dolcissimo*.

Первую часть венчают хороводный № 9 и стихийно-радостный № 10, составляющие по музыкальной сущности единое целое. № 9, названный «Хороводом», представляет — относительно других номеров — более развернутую форму: трехчастную с самостоятельным оркестровым вступлением. Темы-мелодии, следуя друг за другом, обра-

зуют красочный «веночек» песен-хоров. Оркестровый раздел переходит в плясовой хор «Посмотри на меня, юноша», в середине которого плавная песня малого хора «Приди, приди, мой милый».

94 T. $\text{♩} = 40$ 72

- me, chum, ge - sel - le - min.

B. chum, chum.

p *pp* *P un poco espr.*

A. *p* 73

Su - zer ro - ser - var - wer munt, chum un

pp

И снова продолжается безостановочный плясовой вихрь до конца всей первой части. № 10, краткий, плакатно броский, завершает первую часть:

95 Allegro molto $\text{♩} = 76$ 67

ff

T.
B.

f Swaz hie gat

p

S.
A.

f Swaz hie gat um-be

T.
B.

um-be daz sind al-lez

В последних номерах, в № 9 и 10, Орф предельно близок к народной музыке, как по существу (хороводное «действие»), так и по форме (пестрая череда тем, напевов, свободно сменяющих друг друга). Воспроизведены типичные черты народной мелодики, ритмики, инструментовки, но всему приданы и пикантность, и изящество (с помощью различных, особенно оркестровых, деталей). Хороводная диатоническая мелодия (в диапазоне октавы) таинственно звучит у засурдиненных скрипок и альтов, сопровождается глухими ударами большого барабана, отрывочными звуками контрабасов и контрафагота. Каждая фраза завершается как будто бы отдаленными восклицаниями труб и валторн вместе с трелью треугольника и литавр. Во второй фразе трубы и валторны засурдинены, звучание оркестра отмечено изысканной простотой, что вообще так свойственно Орфу. Вступление хора ознаменовано подчеркнутой *pizzicato* звучностью скрипок, сопровождаемых басами и имитирующих щипковые инструменты. Словно подзадоривая друг друга, голоса групп хора соединяются в аккорды-восклицания с вихревым сопровождением оркестра. В средней части краски снова смягчаются. Тихим и нежным голосам малого хора вторят засурдиненные валторны и скрипки: возникает новая мелодия солирующей флейты (как инструментальная интермедия). Так, сопоставляя разные темы, меняя краски оркестра и хора, Орф достигает многообразия и объемности музыкальной формы, не прибегая к иным приемам развития.

Вторая часть названа «В таверне». Ее четыре номера рисуют совсем иную сторону жизни — пьяную оргию, разгул: «Ношусь я, как корабль без кормчего, как перелетная птица по воздушным дорогам» (слова из № 11, из «Исповеди» Архипоэта Кёльнского)⁶⁷; «Мы пьем, веселясь душою, хотя и порицают нас со всех сторон, говоря, что останемся мы нищими» (из № 14, хора гуляк). В текстах, избранных Орфом для этой части, звучит протест против ханжеских норм средневековой морали, воссоздан дух «вольной жизни» неимущей бродяжничающей братии⁶⁸.

⁶⁷ Архипоэт Кёльнский — реальное лицо, поэт, чьи стихи вошли в рукописный сборник; там же Орф нашел сочинения и других поэтов: каноника Орлеанского, Вальтера Шатильонского, Филиппа де Грeve.

⁶⁸ Эта часть литературного памятника средневековья вызывает аналогии с картинами П. Брейгеля и Г. Гольбейна, с некоторыми произведениями Рембрандта и Босха. Сатирические изображения картин жизни,

Орф широко пользуется здесь приемами пародии, гротеска. Истоки мелодики этих номеров кантаты находятся уже не в старинной народной музыке, а в церковной литании⁶⁹, в классической опере, даже в современной Орфу песне. Пестрое смешение стилей в сочетании со смыслом текстов создает впечатляющую картину бесшабашной жизни, одинаково контрастную как первой, так и третьей частям кантаты.

Композиция второй части отличается от первой своей симметричностью и замкнутостью: два крайних широко-масштабных номера, написанных в броской плакатной манере, сопровождаемых полным оркестром (№ 11 — соло баритона, № 14 — хор мужских голосов), обрамляют два средних — более лаконичных по форме сольных, с малым составом оркестра. В крайних использованы приемы пародирования, в средних — ярко выраженный гротеск.

Огромной душевной силы полон № 11, построенный на строфах «Исповеди» Архипоэта Кёльнского. Ее первые слова — «В великом гневе и смятении с горечью говорю я своей душе» — определили тон всего этого соло баритона. «Гнев и смятение» — в пунктированной и синкопированной ритмике, в напористости движения. Тип мелодии в этом номере идет от героически-бравурной арии, а ритм — от современной маршевой песни: манера высказывания — открытая, резкая, каждый звук акцентирован. В редкие моменты пауз в вокальной партии струнные вместе с валторнами своими резкими возгласами «подтверждают» сказанное, и этим словно усиливают смысл. Так, пародируя «героические» жанры, утрируя их жанровые черты, Орф достигает эффекта шутовства и насмешки.

Редким своеобразием и оригинальностью отличается № 12 — «Плач жареного лебедя»: «Когда-то жил я на озере и был красивым белым лебедем. Бедный, бедный! Теперь я черен, сильно поджарен». Гротескный замысел определил приемы музыканта: уже во вступлении оркестра «крякающие» звуки остродиссонантных аккордов засурдиненных труб и стенания фагота (в высоком регистре, то есть темброво очень необычно), затем короткие секундные вздохи, складывающиеся в угловатую линию, лаконично ри-

мотивы «Страшного суда», «Плясок смерти» составляли очень значительную линию искусства средневековья (вплоть до XVII века), как поэтического, так и изобразительного.

⁶⁹ Литания — католическая молитва о помиловании, заступничестве.

суют гротескный образ. Его усугубляет один приметный штрих: оборвав «на полуслове» свою жалобу, фагот берет «невыпадет» звук до-бекар (при главной тональности *fis-moll*) двумя октавами ниже, не оставляя уже никакого сомнения в том, что это *lamento* будет «ненастоящее»:

96 [Lamentoso]

$\text{♩} = 84$ 89

rit. *a tempo*

$\text{♩} = 84$

Tenore solo
Lamentoso (sempre ironico)

O. lim la-cus co-lu-e-ram,
Gl-rat re-gi-rat gar-ci-fer,
Nunc in scu-ter-la la-ce-o,

espr. col canto *sp*

Тенор-фальцет исполняет «плач». Тембр голоса в соединении с причудливой мелодией, да еще в манере *ipso* (ремарка автора) усиливает эффект гротеска. Мелодия основана на жанровых признаках собственно плача, но благодаря форшлагу приобретает насмешливый оттенок. Да и оркестр поставлен на службу «идее гротеска». *Ostinato* альтов (с сурдинами) — трепещущие, будто взмахи крыльев, аккорды, малый кларнет и труба с сурдиной, дублируя мелодию тенора, темброво окрашивают ее особенно необычно; слух отмечает и приглушенные удары литавр, и трель засурдиненного тромбона, и тремоло ксилофона и т. п. Изобретательность композитора поражает, но она интересна не сама по себе: самоцельность технических приемов Орфу никак не свойственна, он тщательно продумывает каждую деталь в связях с текстом, сценой, замыслом. После каждого куплета хор усиливает гротескный смысл — звучит припев в «приплясывающем ритме» и обрывается на кульминационном, самом высоком звуке. Имитируя «слово» священника на поминках, Орф создает здесь пародию на определенный церковный жанр.

В основе № 13 — также пародия на церковную службу. Однотонная речитация баритона прерывается бурными аккордами оркестровой группы, где половина партий отдана ударным. Проповедническая речь «настоятеля вольного монастыря» становится все неистовее, сопровождаясь «воплями» хора.

Оргию завершает хор гуляк. Ритмическое *остинато* подхлестывает движение, таинственно-мрачные фразы фагота и контрафагота в басу создают многозначительный фон, «вскрикивают» трубы, звонкость усиливают ксилофон, колокольчики, высокие деревянные. В партии хора (тенора и басы) проходят две основные темы — речитация на одном или двух-трех звуках и эстрадные куплеты, совсем в духе XX века. В «эстрадную» тему проникают скупые интонации первой темы, а в кульминации пьяный восторг гуляк выливается в заливчатские возгласы; движение учащается и вдруг обрывается: резкий удар медных духовых все «уничтожает».

Третья часть, резко контрастная второй, по смыслу продолжает первую. Ее название переводят как «Суд любви», но на старофранцузском языке оно означает скорее «куртуазное общество рыцарей и дам». В ее десяти

номерах развитие идет «ступенчато» — к высокой экстазической кульминации в № 24.

Первые три номера (№ 15—17), красочные, изысканные, создают тонкие лирические образы. № 20 и 22 полны безудержной энергии и натиска, а ансамблевый № 19 и сольный № 21 словно «сдерживают» общее нарастание. № 23 (собственно только четырехтактовая каденция сопрано, почти без инструментов, — «Любимый мой»), как бы интермедийный, подготавливает завершающую кульминацию.

Так через контрасты и переключения, путем постепенного накопления «кульминационной» энергии, развитие приходит к ослепительно яркой вершине. Цепь законченных картин складывается в целое путем сцепления разнохарактерных эмоциональных состояний. Орф обращается к принципу эпической драматургии, который больше всего соответствует обобщенному образному строю кантаты.

В № 15 («Любовь летает повсюду») и в № 16 («И день и ночь, и все мне ненавистно») ясно ощутимы импрессионистические черты. Воздушный, словно бы «бесплотный» оркестр (без меди и ударных), светлые и легкие голоса хора мальчиков, как бы «вписанные» в тонкую ткань инструментальных партий (в № 15), — все овеяно поэзией природы и любви. В № 16 музыкальная «материя» организована иначе: голос (соло баритона) на первом плане, инструменты лишь бережно поддерживают его ритмически (синкопированный фон одновременно и красочен). Аналогичны средства и в № 17, соло сопрано («Стояла девушка»). Однако в родственных и по содержанию, и по музыкальному колориту номерах есть нечто неповторимое в каждом.

Одна из самых поэтичных лирических тем всей кантаты — «Стояла девушка» (№ 17). Она несколько холодновата, но в этом есть своя красота: чувственная экспрессия снята, впечатление чистоты и воздушности придает образу хрупкость и нежность.

Несомненна связь этой мелодии со старинными напевами в диатонических ладах народной песни. Об этом ясно говорит начальная попевка по восходящим квинтам. Звонящая звучность высокого сопрано поддержана прозрачными аккордами струнных (сочетаются флажолеты и засурдиненные струны):

97 $\text{♩} = 84$
Soprano solo

113

p rubato

Ste-tit pu-

- el- la ru- fa

tu- ni- ca;

si quis eam te-ti-git,

pp

Оригинальным звучанием выделен № 19 — ансамбль мужских голосов (три тенора, баритон, два баса) без инструментальной поддержки. Следующий за ансамблем хор № 20 («Приходи же, приходи») в танцевальном ритме полон стихийного порыва. Сопрановая ария № 21 («На неверных весах моей души»), с ее внутренней силой, большим душевным напряжением, словно «аккумулирует» энергию, чтобы затем в № 22 «переплавить» ее в экстатический плясовой хор («Наступает самое приятное время, девушки! Радуйтесь с нами вы, юноши»). Теперь снова вступает в свои права орфовская стихия ритмов: ее подчеркивает оркестр (в который включены только два рояля в роли ритмически-ударных инструментов и ансамбль ударных) и *accelerando*. Это последний подступ к кульминации.

Хор № 24 — апофеоз любви. По тексту это гимн Елене (античный идеал красоты) и Бланшфлер (героиня рыцарских романов — средневековый идеал). Триумфально звучит полный хор аккордового склада, поддержанный всем оркестром. Его тема, эпически широкая и напевная, идет крупными длительностями. Торжественная звучность оркестрового *tutti* украшена колокольным «перезвоном». № 24 написан в классических традициях монументального инструментально-хорового стиля. Таков венец кантаты.

Однако славление внезапно омрачается вторгающимся первым хором — «О Фортуна». Образ судьбы должен, казалось бы, «погасить» яркий свет торжествующего гимна любви: жизнь подчиняется принципу «вращающегося колеса», судьба — владычица мира, радость и счастье всегда сменяются бедами и печалью. Но стихия жизни и любви

передана так захватывающе, образы, предшествующие хору № 25, столь многокрасочны, что они остаются доминирующими в восприятии слушателя. На чаше весов перевешивает вера в прекрасное — в то, что в человеке вечно и неподвластно времени.

«Кармина Бурана» глубоко вошла в музыкальную жизнь XX века; ее художественный мир покоряет слушателя, подчиняет его себе. Стихийная первозданность чувств, естественность их выражения особенно поражают в наш век, в пору переоценки нравственных ценностей человеческого бытия.

Карл Орф — один из самых популярных зарубежных композиторов второй половины XX века. Большие гуманистические идеи, социально значимое, глубоко нравственное содержание его произведений обращено к массе слушателей, к их восприятию. Искусство Орфа отличается общительностью — качеством, не столь частое у западных художников нашего века. В большой мере этому способствует обращение композитора к различным видам народно-песенной культуры прошедших эпох. Вместе с тем, помимо фольклорной, Орф часто использует и бытовую музыку современности. Старинным мелодическим оборотам его тем соответствуют как древние диатонические лады, так и элементарные, но приобретшие «современный характер» созвучия из кварт, квинт и секунд. Бытовые песни XX века появляются у него в «обычной» мажоро-минорной окраске и — нередко — с подчеркнута «банальным» тонико-доминантовым сопровождением. Но в моментах тонко живописных или остропсихологизированных Орф пользуется и изысканными аккордами, унаследованными от импрессионистов, и терпкими, жестко звучащими гармоническими созвучиями, ведущими происхождение (чаще всего) от Стравинского. Однако не сам по себе аккорд (или последование аккордов) определяет их выразительный смысл, а совокупность «гармония — тембр». Такая трактовка гармонии роднит Орфа с композиторами-современниками при всем своеобразии его стиля.

Чрезвычайно важным компонентом языка Орфа является оркестр. Он отличается особым подбором инструментов (в отдельных случаях совершенно оригинальным) и тонко продуманными комбинациями тембров и регистров. «Чудо» звучания подчас совсем простого звукокомплекса

у Орфа связано именно со свежей тембровой краской. В одинаковой мере композитор склонен и к отдельным «мазкам», выделяющим какой-либо оборот или смысл текста, и к длительному последовательному нарастанию (при постоянстве или смене красок).

Вполне сознательно отказываясь от средств симфонического развития, выработанных «романтическим веком», от полифонии, к которой столь привержены композиторы нашего века, Орф демонстративно выбирает самое «простое» — архаические мелодические попевки, несложные рисунки ритма, прозрачную, «разреженную» фактуру, куплетные и вариационно-строфические формы, варианты принципы работы с материалом. Но в этом намеренном самоограничении заметна явная тенденция — к выбору тех средств, которые наиболее непосредственно воздействуют на слушателя, возвращают музыке ее исконную, первоначальную силу выразительности (отдельные аккорды, в том числе «просто» трезвучия, даже единичные звуки и т. п.). Орф обладает и острым ощущением организующей силы ритма. Именно поэтому такие разнородные средства, как «легкожанровые», эстрадные куплеты или зонги, народно-песенные или танцевальные немецкие мелодии прошедших эпох, оперно-кантиленные темы (часто данные в пародийном виде), соединяются в целостный единый стиль.

Путь Орфа в музыке и поучителен, и перспективен: ему удалось найти доступ к широкой аудитории, не поступаясь высокими художественными принципами. В этом состоял и состоит глубочайший смысл и цель творчества многих больших художников.

ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ СТРАВИНСКИЙ

1882 * 1971

Игорь Федорович Стравинский — крупнейший композитор XX века. Его наследие принадлежит к музыкальной классике современности, к вершинным художественным достижениям нашего столетия. В творчестве Стравинского запечатлены важнейшие черты эпохи, ее динамизм, конфликтность, мощный порыв к утверждению гуманистических идеалов. Ярко современен сам пульс музыки Стравинского, в любом случае — будь то архаически-фольклорная «Свадебка», величаво строгий «Орфей» или библейский «Потоп». Разнообразие тем, сюжетов, гибкость и подвижность творческой манеры — приметы универсального стиля Стравинского, сумевшего с энциклопедической широтой охватить и воплотить духовные процессы современности.

Стравинский — художник объективного типа. Важнейшим для него оказывается не самовыражение индивидуума, не личностный пафос, но отражение сущностных явлений бытия, коллективный опыт человечества, воспринятый чуткой душой творца. Однако искусство Стравинского отнюдь не бесстрастно; личное не снимается, оно становится выражением всеобщего. Утверждение устойчивых, вечных, прошедших испытание временем ценностей — главная тема творчества Стравинского, жизненный нерв любого его произведения.

Центром эстетики Стравинского является идея порядка. Художник призван «внести порядок во все существующее», увидеть закономерность в хаосе жизненных процессов, гармонию в противоречивых впечатлениях бытия.

Но гармония в музыке Стравинского никогда не дана

извне, изначально, каждый раз она формируется заново, в мучительной и острой борьбе с беспорядком, хаосом. Этому диалектическому взаимодействию музыка Стравинского обязана напряженной энергией, импульсивностью, трагедийной силой.

Таким образом, главное назначение художника — усмирение злых духов хаоса и разрушения. Эта орфейческая концепция унаследована от классико-романтической эпохи, хотя в целом Стравинский выступает как один из наиболее последовательных антиромантиков XX века. Антиромантизм Стравинского раскрывается в крупном и в малом: в акцентировании внеличностной гармонии мира, которую индивидуум призван осознать и принять; в опоре на мифологию и обряд, воплощающие вечность человеческой истории; в предпочтении объективного «представления» субъективному самовыражению; в особенностях музыкального языка, как, например, культивировании ритма и краткой попевки в противовес «бесконечной» мелодии и гармоническому росту; в возрождении стилистики прошлых эпох.

Всю свою долгую творческую жизнь Стравинский двигался вместе со временем («*con tempo*», по его собственному выражению), вместе с ним он менялся и эволюционировал. Эволюция эта заключала стилистические перемены необычайной остроты. Начав как ярко национальный художник, создавший новый самобытный вариант русского стиля (ранние балеты, «Свадебка», «Байка про лису»), Стравинский затем обращается к воссозданию барочных и классицистских форм и жанров (Октет для духовых, «Симфония псалмов», «Царь Эдип», балеты на античные темы, «Похождения повесы», инструментальные концерты и т. д.). «Неоклассический» период творчества длился около трех десятилетий, после чего в начале 50-х годов происходит новая метаморфоза: Стравинский приходит к серийному письму, работая в основном в жанре камерной кантаты и почти полностью отказываясь от театра. Эти «зигзаги стиля», казавшиеся необъяснимыми, вызвали к жизни мнение об измене самому себе и даже о творческой беспринципности композитора. Лишь постепенно открылись внутренние законы столь необычной эволюции, где постоянство стиля заключалось в неустанном его испытывании на разном (но отнюдь не случайном) материале, в расширении творческого диапазона до универсального. Диалогическая, в противовес романтическому монологу,

природа стиля Стравинского проявилась в этом с наибольшей последовательностью.

Также проявилась она и в методе работы с многочисленными прообразами — в вариациях на стили. Обращаясь к мелодическим, фактурным, жанровым моделям, Стравинский никогда не бывает точным в их воспроизведении, он всегда так или иначе переосмысливает первоисточник. Метод стилистического варьирования глубоко индивидуален, в нем непосредственно раскрывается сущность композиторской техники Стравинского. Новый стиль создается в диалоге, подчас полемическом, со старым, традиционным. Таким своеобразным способом утверждается историческая преемственность и связь времен.

Стилистическим вариациям Стравинского, как и его музыке в целом, присущ особый артистизм, виртуозность и совершенство выполнения. В этом также проявляется упорядочивающая функция творца, абсолютно господствующего над материалом своего искусства, создающего гармонически совершенный художественный организм.

При всех переменах стилю Стравинского свойствен некий комплекс постоянных черт, сложившийся в «русский» период и затем, скрыто или явно, постоянно присутствующий в его творчестве.

Многочисленные театральные сочинения композитора, а также музыка с текстом опираются на определенный сюжетно-тематический круг. Это славянский языческий и античный миф, фольклорный обряд, утверждающие циклическую повторность, незыблемость жизни природы и человека; это темы роковой предначертанности, неотвратимости нравственного суда; наконец, это условность игры, артистического изобретения. Жанровый диапазон музыки Стравинского весьма широк, соотношение театральных и чисто инструментальных произведений гармонично. Опираясь на традиционные виды балета, оперы, концерта или симфонии, Стравинский в каждом случае создает новый вариант, внутренне трансформируя жанр. Поэтому его «белые» (то есть классические) балеты на античные сюжеты так непохожи на ранние «русские», а за обозначением «симфония» каждый раз скрывается самостоятельная жанровая концепция. Склонен был Стравинский и к жанровым гибридам, соединяющим слово, музыку и движение. Таковы «Байка про лису», «Свадебка», «История солдата», «Персефона», «Потоп» и некоторые другие сочинения.

Жанровая специфика наследия Стравинского очень показательна для его эстетики. Здесь устанавливается истинная связь с классическим опытом. Стравинский любил творить в строго ограниченных рамках, считая их плодотворными и вдохновляющими для художника. Безграничная свобода губит, ибо ведет к произволу; истинное же мастерство рождается только при сопротивлении материала.

Антиромантическая сущность искусства Стравинского непосредственное всего раскрывается в самом ощущении звуковой материи: его музыка рождена энергией движения, жеста, и даже в медленных, лирических эпизодах сохраняется ощущение двигательной конкретности, в отличие от вокальной, речевой выразительности романтических тем. Поэтому в центре композиторского интереса Стравинского находится не мелодико-гармоническая сфера, а в первую очередь ритм, на фундаменте которого возводится музыкальное целое.

Новаторство Стравинского в сфере ритма беспримерно. Уже в ранний период в его творчестве складывается система метроритмической организации, опирающаяся на нерегулярную акцентность. Возникает новое переживание времени, его острая, напряженная пульсация создает ощущение внутреннего неравновесия, динамического балансирования. Именно метроритмическое новаторство лежало в основе эстетической революции, совершенной «Весной священной». Балет на архаический сюжет стал одним из провозвестников нового художественного мироощущения, символ которого — ритм.

Ритмическая организация наиболее действенна на небольших отрезках формы, прежде всего — в масштабе мотива. Акцентное варьирование мотива становится одним из фундаментальных методов развития в музыке Стравинского. Этот метод сложился на русском попевоочном материале, для которого он в высшей степени органичен, но сохранился вплоть до поздних произведений Стравинского при всех интонационных изменениях языка композитора. Мотивная вариантность как центральная особенность стиля эстетически значительна: в ней материально осуществляется идея постоянства в многообразии, основополагающая для Стравинского.

Все прочие черты стилистики так или иначе связаны с мотивной вариантностью. Так, звуковысотная система в музыке Стравинского по своей природе опирается на мелодику, так как именно горизонталь создает наилучшие ус-

ловия для мотивной игры. Ладовая централизация приобретает здесь вид «системы полюсов» (термин Стравинского), то есть ведущим оказывается не аккорд, а звук, тон, к которому «притягивается» тот или иной участок развития или все произведение.

Структурная организация при всем разнообразии форм восходит к идее м о н т а ж а, сюитоподобного сопоставления небольших разделов, внутри развивающихся на мотивно-ритмической основе. Не случайно столь близкой Стравинскому оказалась барочная концертная форма. Но прямого подобия здесь нет, так как по сравнению с барокко в музыке Стравинского несравненно сильнее действует принцип контраста: эпизоды, как правило, гораздо резче противопоставлены друг другу, чем в традиционной концертной форме. Хотя среди произведений Стравинского есть и сонаты, и симфонии, в его музыке трудно найти «настоящую» сонатную форму, так как принцип диалектического сопряжения образов, а также процессуальность, присущие ей, чужды стилю композитора. В основе его художественного мышления лежит иное — представление о живом вариантном обновлении качественно постоянного образа, и даже грандиозное напряжение кульминаций не нарушает изначальной устойчивости.

С той же мотивной первоосновой связаны и фактура, и тембр в музыке Стравинского. Импрессионистическая красочность его ранних балетов, плотность оркестрового письма довольно скоро уступили место камерной прозрачности и отточенности линий. В этих условиях особенно отчетливо воспринимаются преобразования мотива. Той же цели служит и характерность тембра, настолько яркая, что порой она смыкается с тембровой персонажностью. Стравинский обладал непревзойденной способностью слышать природу инструмента, самое его душу. Не случайно столь близкой ему оказалась идея концертности, отнюдь не ограничивающаяся жанром, действие которой заметно в очень многих опусах композитора.

Все эти стилистические особенности сложились в первый период творческой деятельности Стравинского, на русском интонационном материале. И этот фундамент позднее сохранялся, несмотря на все перемены облика музыки Стравинского. Русская природа стиля не исчезала, она приобретала новые, подчас очень непривычные формы. В этом Стравинский тоже был новатором — он доказал, что можно оставаться русским композитором, сочиняя

«барочный» концерт или «античный» балет, «классицистскую» оперу или «библейскую мистерию». «Мировая отзывчивость», по слову Достоевского, великой русской культуры нашла в музыке Игоря Стравинского одно из самых ярких и совершенных воплощений.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Начало пути. Игорь Федорович Стравинский родился 5 (17) июня 1882 года в Ораниенбауме близ Санкт-Петербурга (ныне город Ломоносов под Ленинградом). Отец будущего композитора, Федор Игнатьевич Стравинский, был выдающимся оперным певцом, солистом Мариинской оперы, мать, Анна Кирилловна, недурно владела фортепиано. Музыка постоянно звучала в доме, и рано обнаружившаяся восприимчивость к ней Игоря нашла у родителей поддержку. В девять лет мальчик начал систематически заниматься на фортепиано, увлекаясь не столько экзерсисами, сколько импровизациями и чтением с листа — в основном это были русские оперы из богатой отцовской библиотеки. Первые сценические впечатления — «Жизнь за царя» М. Глинки и «Юдифь» А. Серова, где в главных партиях блистал Федор Игнатьевич, — оставили в душе мальчика неизгладимый след, равно как и соприкосновение с крестьянским фольклором летом в деревне или звуковой облик старого Петербурга. Необычайная цепкость слуха и памяти позволила Стравинскому сохранить многие подобные впечатления до глубокой старости.

Родители не предполагали для сына музыкантской карьеры, предпочитая университетское образование, дававшее устойчивый общественный статус. Поэтому по окончании гимназии юноша поступил на юридический факультет Петербургского университета.

К лету 1902 года относится знаменательное в жизни 20-летнего Стравинского событие: он показывает свои сочинения Н. Римскому-Корсакову. Через год он начинает регулярные занятия под руководством Римского-Корсакова, и их все более тесное профессиональное и дружеское общение продолжается до самой смерти учителя.

Но корсаковское влияние было в эти годы не единственным. Живой интерес молодого композитора вызывали новые явления художественной жизни — издания и выставки объединения «Мир искусства», концерты кружка «Вечера

современной музыки», где исполнялись новинки отечественной и зарубежной, главным образом французской, музыки. Там Стравинский познакомился с сочинениями Венсана д'Энди, Форе, Дебюсси. Исключительная свобода и свежесть мастерства Дебюсси поразила его воображение. Позднее на одном из «Вечеров» впервые прозвучал ранний опус Стравинского — два романса на стихи Сергея Городецкого.

Ранние балеты. Новый период в жизни молодого композитора начался с сочинения двух оркестровых произведений — «Фейерверка» и «Фантастического скерцо». Эти блестящие пьесы побудили Сергея Павловича Дягилева, видного художественного деятеля и антрепренера, привлечь Стравинского к деятельности организованного им «Русского балета» в Париже. Неожиданно для Стравинского Дягилев предложил ему сочинить балет «Жар-птица» для сезона 1910 года. Так начался самый блестящий период «Русского балета», и так вчерашний ученик стал одним из крупнейших композиторов XX века.

Триумфальная премьера «Жар-птицы» в один день сделала Стравинского знаменитостью. Молодой композитор знакомится с де Фальей, Флораном Шмиттом, дружеские отношения устанавливаются с Морисом Равелем и Клодом Дебюсси. Дебюсси очень хвалит партитуру «Жар-птицы».

Успех балета окрылил Стравинского, и в его сознании крепнут замыслы сразу двух новых сочинений для театра. Первым был осуществлен балет «Петрушка», законченный в Риме весной 1911 года и поставленный в Париже в том же сезоне. Далее последовала «Весна священная» (1913).

Творческая эволюция Стравинского в эти ранние годы поражает своей стремительностью. «Петрушка», написанный вслед за «Жар-птицей», значительно зрелее и в музыкальном, и в драматургическом отношении. Многие здесь было связано с новаторством хореографического и сценического решения, осуществленного М. Фокиным и А. Бенуа, с блестящим исполнением звезд русского балета во главе с Вацлавом Нижинским — несравненной Петрушкой, «самым волнующим существом, когда-либо появлявшимся передо мной на сцене» (Стравинский). «Петрушка» надолго сохранил славу самого сценического балета Стравинского, его музыка широко распространилась и на концертной эстраде.

«Видение» будущей «Весны священной» посетило Стравинского еще в разгар работы над «Жар-птицей»:

«...В воображении моем совершенно неожиданно... возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность»¹. Работа над либретто была поручена видному художнику Николаю Рериху, знатоку славянской языческой архаики. Балет увидел свет 29 мая 1913 года в Театре Елисейских полей, вызвав неслыханный скандал. Видимо, сочетание переусложненной хореографии Нижинского и непривычного гармонического и особенно ритмического языка Стравинского оказалось не под силу посетителям премьеры. Не случайно «Весна священная» позднее завоевала наибольшую популярность в качестве симфонической сюиты — концертные исполнения с самого начала проходили с большим успехом.

Три ранних балета, созданных Стравинским менее чем за четыре года, составили целый этап бурной творческой эволюции. Она протекала в атмосфере дягилевского «Русского балета», которая сыграла неоценимую роль в становлении молодого композитора. Три балета Стравинского воплотили новое отношение к национальному началу в его уникальном художественном своеобразии. Наследуя традиции кучкистов и беляевского кружка, Стравинский находит свой собственный путь, формируя новый русский стиль музыкального театра.

Ранние балеты Стравинского, как и другие дягилевские постановки, создавались как единство музыкального, хореографического и живописного начал. Это был новый тип спектакля. Балеты сочинялись в тесном сотрудничестве композитора с балетмейстером и художниками (М. Фокиным, А. Бенуа, Н. Рерихом).

«Жар-птица» — балетное воплощение традиционной для русской оперы сказочной тематики. Это антология русской музыкальной сказочности, подобная дягилевским выставкам-антологиям русской живописи, где экспонировалось самое лучшее, яркое и блестящее. Стилю «Жар-птицы» не свойственно поэтому особенное новаторство, хотя свежесть в прочтении традиционных музыкальных и драматургических идей несомненна.

В наибольшей степени заметно влияние учителя Стравинского — Римского-Корсакова: оно сказывается в драматургическом построении балета, в опоре на народно-

¹ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 71.

песенный материал, противопоставленный сложноладовым гармоническим образованиям (Кашеево царство). Наряду с этим есть связи и с другими русскими стилями — от Глинки вплоть до Скрябина. Все эти истоки трактованы в едином ключе красочности, декоративизма, сближены с современным Стравинскому французским импрессионизмом.

Дальнейшим шагом в новаторской эволюции композитора стал «Петрушка» — одно из самых популярных созданий композитора. Русский колорит представлен здесь в новом виде: сцены масленичного гулянья, обрамляющие балет, построены как импрессионистический калейдоскоп самого разнообразного материала вплоть до уличных песенок и наигрышей шарманки. Стравинский создает неповторимо своеобразный вариант массовой сцены, оттеняющей кукольно-серьезную романтическую драму основных персонажей. Некоторые приемы, как, например, жанровое пародирование, сыграли очень существенную роль в более поздних произведениях композитора.

Значение третьего балета Стравинского, «Весны священной», исключительно велико в масштабе европейского искусства XX века. «Весна священная» стала одним из символов новой музыки, одним из маяков в ее эволюции. Новизна «Весны священной» воплотила тягу к изначальному, первобытно-варварскому, которое было призвано оживить европейскую культуру. «Весна священная», с ее буйным динамизмом и суровой живописностью, стала одним из ярчайших осуществлений этой тенденции.

В «Весне священной» нет места индивидуальному, безраздельно господствует коллективное, власть рода и власть природы. Цельность «Весны священной» возникает из гармонического соединения архаического сюжета и соответствующей ему музыкальной образности. В этом — поразительная новизна балета.

Две стороны музыки «Весны священной» прежде всего привлекают слух: попевочный тематизм в сочетании с гетерофонным «разноголосием» фактуры и динамичный, завораживающе стихийный метроритм. Стихийная импульсивность временных процессов в балете связана с коренной особенностью ритмического стиля Стравинского — непостоянством акцента, то есть со свободным, нерегулярно-акцентным метром. С ним же нерасторжимо спаяна вариантная повторность попевок: подобно фольклорным музыкантам, Стравинский обязательно изменяет их при по-

вторении, вводя новые звуки, переставляя их, меняя акцентировку.

С «Весной священной» завершился ранний период деятельности Стравинского. В контексте творчества три балета, в особенности последний, сыграли роль фундамента дальнейшей эволюции, длительной и сложной.

Русская тема в швейцарские годы. В июле 1914 года Стравинский совершил краткую поездку в имение Устилуг, где обычно проводил летние месяцы, и в Киев. Композитор не знал тогда, что это было прощанием с родиной на долгие годы и что лишь в восьмидесятилетнем возрасте ему суждено вновь увидеть Россию.

Первая мировая война заставила Стравинского обосноваться в нейтральной Швейцарии. Там он провел семь лет, составивших новый творческий период.

Блестящая артистическая жизнь Парижа сменилась швейцарским уединением. Дягилевская труппа рассеялась, в военное время рассчитывать на крупные театральные постановки было невозможно. Отчасти поэтому Стравинский обратился к малым формам инструментальной и сценической музыки. На смену пышным красочным балетным спектаклям, огромным оркестровым составам пришли аскетически экономные партитуры швейцарских лет. При этом Стравинский продолжает разрабатывать русский фольклорный материал, и даже более активно, чем прежде, так как обращается не только к фольклорным сюжетам, но и к слову, к фольклорной фонетике. Коллекция русских народных текстов, составленная композитором в Киеве, положила начало «Свадебке», «Байке про лису, коту да барана», «Прибауткам» и другим сочинениям.

Швейцарский период — время активного жанрового новаторства Стравинского, прежде всего в области театра. Теперь жанр сочинения каждый раз конструируется заново, и его невозможно свести к традиционной разновидности, хотя составляют его традиционные музыка, слово и движение. Каждый из этих элементов своими средствами, своим языком передает развитие действия. Так Стравинский приходит к идее контрапунктического театра, наиболее последовательно воплощенной в «Байке про лису», «Свадебке» и «Истории солдата». Так, в «Байке» четыре певца не закреплены за определенными героями представления, они поют поочередно за всех, а действие изображается пластически.

В швейцарских сочинениях Стравинский по-новому

разрабатывают фольклорный материал. По-прежнему избегая цитирования мелодий, он создает условный мир архаического интонирования — стилистически более чистый и аскетически-строгий, чем в «Весне священной». Продолжает развиваться метод мотивной вариантности на нерегулярно-акцентной основе: прозрачная фактура и тембровая экономия способствуют его большей отчетливости. В эти годы Стравинский создает новый инструментальный стиль, оказавший значительное воздействие на музыку XX века. В его основе — линейная самостоятельность голосов и индивидуальная неповторимость состава. Классическими стали ансамбли «Свадебки» — четыре фортепиано плюс ударные, создающие сухо-звончатые, колкие и блестящие звучания, сопровождающие вокальные голоса, или «Истории солдата», где Стравинский использовал своеобразный «конспект оркестра» (низкий и высокий инструмент от каждой группы, дополненный батареей ударных).

«История солдата» выделяется на фоне других произведений швейцарского периода. Русский наигрыш соединяется здесь с иными жанрами: в произведении присутствуют танго, вальс, регтайм, протестантский хорал, испанский пасадобль. Стравинский впервые соединяет столь резко контрастирующие интонационные источники, архаические и современные, вплотную приближаясь к неоклассическим опусам ближайших лет. При этом трактовка русского и западного весьма различна. Скрипичный наигрыш Солдата выступает как основной лейтмотив произведения, западные жанры звучат эпизодически, в подчеркнуто пародийном ключе. Приемы пародийного переосмысления в «Истории солдата» достигают редкой даже для Стравинского остроты — многочисленные метрические несовпадения, «перепутанные» гармонии, фальшивое голосоведение при «благопристойных» каденциях. Все эти приемы готовили технику неоклассицизма, подчеркивая основную идею иронически-гротескного спектакля — противопоставление бесприютного Солдата, не умеющего преодолеть тоски по родине, и призрачного, ненастоящего мира, куда он попадает и где, вопреки внешнему благополучию, существовать не может.

«Неоклассический» период. Наступившее с концом войны оживление художественной жизни захватило и Стравинского. В 1920 году композитор с семьей покидает

Швейцарию и переселяется во Францию, которая почти на два десятилетия становится его родиной.

Неоклассические тенденции, укрепленные еще двумя сценическими произведениями — балетом с пением «Пульчинелла» на музыку Дж. Перголези и комической оперой «Мавра» (по «Домику в Коломне» Пушкина), — все откровеннее проявляются в музыке Стравинского. Как «официальное» начало неоклассического периода был принят Октет для духовых (1923).

За Октетом последовали другие инструментальные и театральные сочинения — Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов (1924), Соната для фортепиано (1924), Серенада in A для фортепиано (1925), опера-оратория «Царь Эдип» (1927), балеты «Аполлон Мусагет» и «Поцелуй феи» (1928). Все эти опусы продолжили и укрепили новую стилистическую ориентацию творчества Стравинского, обозначив круг излюбленных композитором «моделей». В основном они восходят к эпохе барокко: в инструментальной музыке господствует концертность баховско-генделевского типа, в театральных сочинениях возникают сложные сплавы на основе немецкой оратории или французского балета.

Французский период был временем не только композиторской, но и исполнительской активности Стравинского. Свой новый Фортепианный концерт он сам представил публике (дирижировал С. Кусевицкий). В дальнейшем Стравинский расширил свою концертную деятельность, и практически все премьеры его сочинений проходили с участием автора в качестве пианиста или дирижера. Постепенно сложилась исполнительская эстетика Стравинского, главным требованием которой была точность в передаче авторского текста. Противник романтической «интерпретации», композитор особенно настаивал на ритмической и артикуляционной корректности: «Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа»².

Неоклассицизм Стравинского, плодотворно развивавшийся на протяжении трех десятилетий, был своеобразной творческой реакцией на новаторский взрыв начала века. Неоклассицизм утверждал искусство объективное, опирающееся на культурный фонд традиции как в музыкальном языке, так и в сюжетике произведений (обращение к

² Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971, с. 247.

«вечным темам»). Используя старинные жанры и формы, главным образом эпохи барокко, композитор вступает с ними в творческий диалог, создавая искусство новое и в то же время укорененное в прошлом. Плодотворность этой тенденции показала дальнейшая эволюция музыки XX века.

В неоклассический период Стравинский широко культивирует инструментальные жанры, до того весьма скромно представленные в его творчестве. В 20—40-е годы созданы два сольных концерта — кроме Фортепианного, также для скрипки с оркестром (1931), Каприччио для фортепиано с оркестром (1929), Концерт для двух фортепиано (1935), два концерта для камерного оркестра (1937 и 1946), Соната для двух фортепиано (1943), инструментальные ансамбли и, наконец, три симфонии — «Симфония псалмов» (1930), «Симфония in C» (1940) и «Симфония в трех движениях» (1945). Столь значительное развитие классико-романтических жанров не означало, однако, возврата к стилистике этого периода. В своих произведениях Стравинский утверждает доклассицистские, барочные модели. Не случайна склонность композитора к концерту, воплощающему свободное «самовыражение» инструментов, стихию игры, пронизывающие и другие виды инструментального творчества. При этом Стравинский отнюдь не стремится к музейной чистоте в воссоздании модели, позволяя самые неожиданные, парадоксальные переходы и столкновения, нередко с ярким комическим оттенком.

Характерен тембровый облик многих сочинений этого периода. Стравинский выказывает явное предпочтение духовым и ударным инструментам в противовес струнным, особенно высоким. Эта дифференциация возникла на антиромантической основе: обращение к духовым Стравинский аргументировал большей объективностью их звучания, отсутствием, по сравнению со струнными, налета романтической чувственности.

В эти годы Стравинский нередко обращается к фортепиано, и в его творчестве формируется ярко индивидуальная трактовка инструмента. В фортепианном звучании подчеркивается ударность, беспедальность; преобладают резко прочерченные линии фигураций, суховатое полифоническое письмо. Как и в склонности к духовым, отчетливо проявляется антиромантическая эстетика тембра. Примером может служить Концерт для фортепиано,

духовых и контрабасов, широко развивающий барочные формы движения. Первая часть Концерта открывается медленным скорбно-величественным вступлением в характере старинных увертюр: псалмодическая повторность основного мотива, пунктирный ритм, полифонизированная фактура — все это отчетливо обрисовывает барочную модель. Однако она «подсвечена» современностью: определенность пунктирного рисунка тут же расшатывается синкопами, а линейная жесткость голосоведения создает полиладовые эффекты, несвойственные стилистическому прототипу. Подобный же синтез наблюдается и в дальнейшем развертывании трехчастного цикла концерта.

Каждая из концертных композиций неоклассического периода предлагает самостоятельную концепцию цикла. Так, в Концерте для скрипки с оркестром заметны черты сюиты (Токката — Ария I — Ария II — Каприччио); Концерт для двух фортепиано синтезирует классицистские и барочные признаки (Соп мотто — Ноктюрн — Четыре вариации — Фуга).

Столь же индивидуально трактован жанр симфонии. Достаточно сопоставить с этой точки зрения вокальную «Симфонию псалмов» и «Симфонию в трех движениях» — два крупнейших произведения Стравинского. Если «Симфония псалмов» имеет значительное сходство с духовной кантатой, то «Симфония в трех движениях» ближе всего к типу «большой» классико-романтической симфонии, правда, интерпретированному очень своеобразно. Стравинский прямо говорил, что произведение было откликом на события дня: «Каждый эпизод симфонии связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа»³. Резкость контрастных сопоставлений, лихорадочный ритм смены эпизодов действительно ассоциируются с монтажной техникой кино. Другая важная особенность симфонии — ее тематизм. Созданная в неоклассический период, она тем не менее почти не связана с моделированием стилей. Зато в ней не раз возникает интонационность русского попевочного склада, напоминающая о ранних произведениях. С другой стороны, такое существенное свойство симфонии, как концертность, происходит в первую очередь от неоклассического опыта. Концертность в симфонии представлена и сольными (фортепиано в первой части), и

³ Стравинский Игорь. Диалоги, с. 202—203.

ансамблевыми эпизодами (что напоминает барочный принцип *concerto grosso*).

Театр неоклассицизма. В неоклассический период существенным образом меняется облик театральных сочинений, по-прежнему занимающих главенствующее место в творчестве Стравинского. В первую очередь это касается тематики. На место фольклора, славянской языческой мифологии приходит античный миф, трагедия рока; вечный круговорот человека — природы сменяется острыми нравственными коллизиями. Но постоянным пребывает стремление композитора к объективной всеобщности воплощаемого, к непреходящему, внеличному. Эти свойства Стравинский искал в языческом фольклоре, к ним он продолжал стремиться в неоклассических произведениях, проникнутых духом европейского гуманизма.

Античная тема развивается Стравинским в двух жанровых направлениях. Это произведения со словом — французско-латинская опера-оратория «Царь Эдип» (1927), а также мелодрама «Персефона» (1934) на французский текст — и балеты («Аполлон Мусагет», 1928 и «Орфей», 1947). Эволюция Стравинского особенно заметна в сфере балета — жанрового корифея его творчества. На место красочного, колористически богатого балета русского периода приходит «белый» балет, основанный на чистоте линий классического танца, гармонично сдержанный, культивирующий строгое мелодическое письмо. Программным для Стравинского в те годы стал образ Аполлона: он воплощает тяготение к объективному, уравновешенному, соразмерному, противопоставляемому стихийному, разрушительному. Не случайно обращение Стравинского в «Аполлоне Мусагете» к струнному оркестру, избегаемому им в это время в инструментальной музыке. Струнный состав выступает как носитель кантилены, протяженной мелодии, ориентированной на классицистские прототипы («В „Аполлоне“ я пытался открыть мелос, независимый от фольклора»⁴). Однако балет, как и другие неоклассические опусы, соединяет целый ряд истоков, среди которых важное место занимает музыка Чайковского (Струнная серенада) и петербургские балеты XIX века.

В «Аполлоне Мусагете» и «Орфее» Стравинский возвращается к традиционному типу балетного спектакля, к дифференциации танцевальных и пантомимических эпи-

⁴ Стравинский Игорь. Диалоги, с. 187.

зодов. Структурная ясность, отчетливость и строгость линий, простота и лаконизм — все это отвечало идеалу «белого» балета, сформировавшемуся в неоклассический период творчества.

Столь же отчетливую классицистскую ориентацию обнаруживает последняя опера Стравинского — «Похождения повесы» (1951). Либретто было написано английским поэтом У. Оденем по мотивам гравюр У. Хогарта. Это нравоучительная история молодого человека, внезапно получающего богатое наследство, проматывающего его в компании веселых женщин и игроков и заканчивающего свои дни в Бедламе — лондонском доме умалишенных. «Похождения повесы» воскрешают черты моцартовской оперы — сам Стравинский указывал в качестве основного источника «Так поступают все женщины». Но наряду с этим присутствуют и черты оперы XIX века («Волшебный стрелок», «Кармен»), продолжающие линию более ранних «трагедий рока» Стравинского, в особенности «Истории солдата».

Оценивая три десятилетия неоклассического творчества Стравинского, можно заключить, что в нем очень сильно было выражено позитивное начало, сказавшееся в стремлении создать новый устойчивый стиль, «новый классицизм». И если в ранних неоклассических опусах больше ощущалась диалогическая игра с моделью, ироническое, пародийное ее переосмысление, то позднее на первый план выступили моменты утверждающие. Творческий опыт Стравинского, уникальный в своем универсализме, воспринимается как одно из ярчайших современных осуществлений гуманистической традиции европейского искусства.

Поздний период творчества. Разразившаяся вторая мировая война заставила Стравинского покинуть Францию.

Соединенные Штаты Америки композитор впервые посетил еще в 1925 году. С тех пор он несколько раз путешествовал туда в связи с премьерами своих сочинений и в 1939 году решил окончательно осесть в Америке.

Осенью 1939 года Стравинский прочитал в Гарвардском университете цикл лекций, позднее опубликованный под названием «Музыкальная поэтика». Вместе с мемуарами «Хроника моей жизни», появившимися в 1935 году, эта книга составила основу литературно-эстетического наследия композитора. Позднее к ним присоединилось несколько томов «Диалогов».

Переезд в США, вынужденный обстоятельствами, не был все же полной неожиданностью. Несколько сочинений 20—30-х годов появились по американским заказам: «Симфония псалмов», балеты «Аполлон Мусагет» и «Игра в карты». С постановки последнего из них началось длительное и плодотворное сотрудничество Стравинского с Джорджем Баланчином (Георгием Мелитоновичем Баланчивадзе), одним из крупнейших балетмейстеров современности, начинавшим, как и Стравинский, в Петербурге, в лоне русской культуры. Баланчин воплотил на сцене не только балетные, но и некоторые инструментальные партитуры Стравинского.

Перемещение в новые культурные условия заметно не повлияло на стиль Стравинского, еще долго продолжавший питаться неоклассическими стимулами. Крупнейшие сочинения Стравинского 40-х — начала 50-х годов по-прежнему связаны с двумя центральными для него жанровыми сферами — театром и инструментальной музыкой.

Однако постепенно музыкальный язык Стравинского в 50-е годы становится все более строгим и аскетичным, манера письма склоняется к прозрачности и графической четкости линий. На смену прежнему динамизму приходит отрешенная сдержанность. Так на восьмом десятке лет осуществляется еще один поворот в творчестве композитора.

Фактическим началом нового периода считается трехчастный Септет, законченный в 1953 году, через тридцать лет после Октета для духовых, сенсационно открывшего неоклассический этап. В Септете Стравинский впервые обратился к серийной технике, до того не привлекавшей его композиторский интерес. Отныне серийный принцип играет ведущую роль в организации музыкальной ткани его сочинений.

В 1947 году состоялось знакомство Стравинского с Робертом Крафтом, молодым дирижером, получившим образование в Джульярдской музыкальной школе и Колумбийском университете. Крафт вскоре стал постоянным музыкальным ассистентом и сотрудником Стравинского, интерпретатором его сочинений. Регулярное многолетнее общение Крафта со Стравинским послужило основой для публикации их диалогов, шесть выпусков которых вышло в 1959—1969 годах.

Значительную группу в позднем творчестве Стравинского составляют мемориальные сочинения, дань памяти

ушедшим друзьям и близким. Окружение Стравинского редееет, и к концу жизни он все сильнее ощущает свое одиночество: «...Сегодня у меня нет собеседников, которые смотрели бы на мир моими глазами...»⁵

Среди мемориальных опусов — «Траурные каноны и песнь памяти Дилана Томаса» (1954), «Эпитафия» (1959), «Элегия Дж. Ф. К.» (Джону Кеннеди, 1964), Вариации памяти Олдоса Хаксли (1964), *Introitus* памяти Томаса Элиота (1965) и, наконец, последнее крупное сочинение Стравинского — *Requiem canticles* (1966). Траурный ритуал преломляется в этих произведениях то в строго канонических (реквием), то в свободных формах. Вообще же в поздний период Стравинский тяготеет к устойчивым жанрам, связанным с католической литургией и ветхозаветным сюжетом. Этот круг тем абсолютно преобладает: «*Canticum sacrum*», «*Threni*», «Проповедь, притча и молитва», «Авраам и Исаак», «Потоп». Старинные культовые формы истолковываются Стравинским так же индивидуально, как фольклорные и барочные модели более ранних лет. Аналогичным образом поступает он и с серийной техникой, создавая самостоятельный, далекий от ортодоксальности вариант.

Так, одна из индивидуальных особенностей серийности в музыке Стравинского связана с проникновением тональных, иногда даже диатонических элементов. Трактую серию как тему, Стравинский вносит в нее черты, свойственные попевочному тематизму, причем идет иногда на нарушение закономерностей серийной техники. Додекафония становится, таким образом, в один ряд с другими моделями, фольклорными и неоклассическими.

Интенсивность композиторской и исполнительской деятельности Стравинского не ослабевала и в глубокой старости. До 85-летнего возраста сохранялся строгий рабочий распорядок: полгода посвящалось каждодневной творческой работе, полгода — концертным турне. В 1962 году Стравинский посетил Москву и Ленинград. Живой контакт с родиной исключительно воодушевил его.

Последнее оригинальное сочинение Стравинского — песня «Сова и кошечка» на стихи Э. Лира (1966); затем в 1968 году последовало оркестровое переложение двух духовных песен Гуго Вольфа. На этом творческая деятельность мастера обрывается.

⁵ Стравинский Игорь. Диалоги, с. 328.

6 апреля 1971 года, за два месяца до своего 89-летия Игорь Федорович Стравинский скончался. Он похоронен в русской части кладбища в Венеции.

«СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ»

В творчестве Стравинского «Симфония псалмов» — сочинение этапное, одно из наиболее показательных для его неоклассицизма. В нем обобщаются искания, начавшиеся на рубеже 10—20-х годов⁶. Жанр симфонии получил в сочинении своеобразное претворение. Необычен ее исполнительский состав. Она написана для хора и оркестра (в ней предусматривается участие хора мальчиков, а не женских голосов, так, как это было в старинной церковной музыке). Своеобразен и состав оркестра, из него исключены скрипки, альты и кларнеты — инструменты, отличающиеся лирической полнотой звучания. Для оркестровой звучности симфонии характерна ударность (широкая градация — от коротких острых ударов до полнозвучной мягкой колокольности); введенный в оркестр рояль трактуется в характерной для Стравинского манере, главным образом со стороны ритмотембровой выразительности (своеобразной ударности).

Очень существенный стилистический признак произведения — равноправие вокального и инструментального начал. Композитор подчеркивает, что в этом образцом для него были вокально-инструментальные сочинения эпохи барокко. «Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны и ни один не преобладал над другим. В этом смысле моя точка зрения на взаимоотношение вокальных и инструментальных частей совпала со взглядами старых мастеров контрапунктической музыки, которые обращались с ними как с равными величинами, не сводя роль хоров к гомофонному пению и функции инструментального ансамбля — к аккомпанементу»⁷.

⁶ «Симфония псалмов» написана по конкретному поводу — была заказана Кусевицким для Бостонского симфонического оркестра.

⁷ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни, с. 231.

Своеобразно циклическое строение симфонии — она трехчастна: I часть — Прелюдия, II — Двойная fuga, III — Allegro, которое превосходит по разнообразию развития предшествующие части, уравнивает их по масштабу, является драматургическим центром симфонии.

И исполнительский состав, и композиционно-драматургическая сторона сочинения говорят о том, что композитор в создании симфонии не следует традициям, утвердившимся в предшествующий исторический период и вполне жизнеспособным к моменту сочинения симфонии. Он обращается к доклассическому периоду, когда развитие жанров не было связано строгими конструктивными закономерностями, утверждавшимися в эпоху классицизма. «Меня мало соблазняла форма симфонии, завещанная нам XIX веком... мне захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты, которая представляет собою простое чередование частей, различных по характеру»⁸. Стравинский исходит здесь из первоначального значения слова «симфония» — «созвучие».

О принадлежности «Симфонии псалмов» к неоклассицизму говорят живые связи с искусством прошлых эпох. Выбор модели диктуется религиозной темой, библейско-христианской образностью. Стилистические связи сочинения многообразны, к нему протягиваются линии от разных исторических эпох, разных стилей. Моделями для «Симфонии псалмов» служат полифония барокко, григорианский хорал, знаменное пение; очень существенны для оркестрового стиля органная звучность и колокольность. Из данного перечисления видно, что композитор объединяет разные традиции церковной музыки — католической и православной.

Связи с искусством прошлого осуществляются через существенный компонент стиля сочинения — латинский язык. Обращение к нему было обусловлено темой сочинения, ее раскрытие требовало особого языка — возвышающегося над временем, далекого от повседневности.

Литературной основой симфонии являются библейские псалмы. Стравинский объясняет причины обращения к этим текстам. Выбрав псалмы Давида, композитор очень своеобразно ответил на требование заказчиком популяр-

⁸ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни, с. 230.

ности. «Я понял это слово по-своему — не в смысле „приспособленного к пониманию публики“, а в смысле „чего-то, вызывающего всеобщее поклонение, и даже выбрал Псалом 150 частично из-за его популярности, хотя другая, столь же существенная, причина заключалась в моем рвении возразить многим композиторам, которые обесчестили эти повелительные стихи, воспользовавшись ими как поводом для собственных лирико-сентиментальных „чувств“»⁹.

Другое требование к текстам: они должны быть предназначены для пения¹⁰. Трактовка стиха в «Симфонии псалмов» аналогична сочинениям на русские народные тексты. Композитор подчеркивает, что на первом плане для него фонетическая сторона стиха, все направлено на то, чтобы она сохранила свою самостоятельную звуковую выразительность. В то же время в трактовке Стравинского старинная поэзия сохраняет архаическое величие, энергию выражения. Конечно, отзвуки прошлого слышатся в сочинении очень реально. Псалмы Давида, церковная музыка католической и православной традиций сохраняют свою художественную действенность, они придают возвышенность, особую серьезность его образно-эмоциональному строю. Но главное в сочинении — не воспроизведение старинных стилей, а то, что они составляют художественный материал, необходимый художнику для создания своей концепции, который он подчиняет закономерностям своего стиля.

Музыкально-драматургическая концепция «Симфонии псалмов» характерна именно для жанра симфонии в современном ее понимании, отвечает внутренней логике жанра, так что название симфония правомерно. Изменяя радикально внешний облик жанра, Стравинский не изменяет его сущности; преобразуя традицию, он сохраняет жизненное в ней.

Суть концепции симфонии — путь от мрака и отчаяния к высшему торжеству и просветлению; в ее основе лежит внутренний конфликт и его преодоление. Этот вариант концепции «от мрака к свету» в трактовке Стравинского отличает особая неуклонность динамического восхождения.

⁹ Стравинский Игорь. Диалоги, с. 192.

¹⁰ «Что же касается слов, то я их искал среди текстов, написанных специально для пения» (Стравинский Игорь. Хроника моей жизни, с. 231).

Текст является своеобразной программой сочинения. Прямое подчинение музыкального развития логике текста, точное следование поэтической мысли — этот метод, столь существенный в искусстве, где сильны реалистические и романтические тенденции, Стравинскому очень далек.

Три псалма соответствуют трем частям симфонии: это три этапа единой линии развития. I часть раскрывает состояние потерянности и безнадежности, это страстная мольба о помощи. II часть — обретение нравственной опоры, готовность с твердостью принять свою долю. III часть — торжественное хвалебное песнопение. Экстатический восторг выражается в буйном танце и в возвышенном просветлении.

«Симфонию псалмов» отличает тесная спаянность частей, объединенных единой линией динамического развития. Цельность музыкальной драматургии подчеркивается тематическим единством — между частями симфонии есть интонационные связи. Сквозное значение имеет тематический элемент — последовательность из двух малых терций, крайние звуки которых очерчивают уменьшенную квинту. «Последовательность двух малых терций, соединенных большой терцией, основная идея всей вещи, была извлечена из мотива трубы и арфы в начале *allegro* псалма 150»¹¹. Эта интервальная конструкция входит в состав основных тем сочинения, но не является собственно темой; конкретную выразительность, тематическое значение она получает в зависимости от контекста.

Как уже говорилось, для Стравинского была важна идея равноправия вокальной и инструментальной сфер звучания, примером в этом для него были вокально-инструментальные сочинения эпохи барокко. Но осуществляется эта идея совсем иначе, чем в произведениях старинной музыки. Всячески подчеркивается самостоятельность каждой из сфер; это дает возможность для разного рода соотношений между ними. Главное, что это соотношение целенаправленно изменяется от резкого разграничения до полного слияния.

В симфонии использованы три псалма, каждая часть — выражение одного лирического состояния.

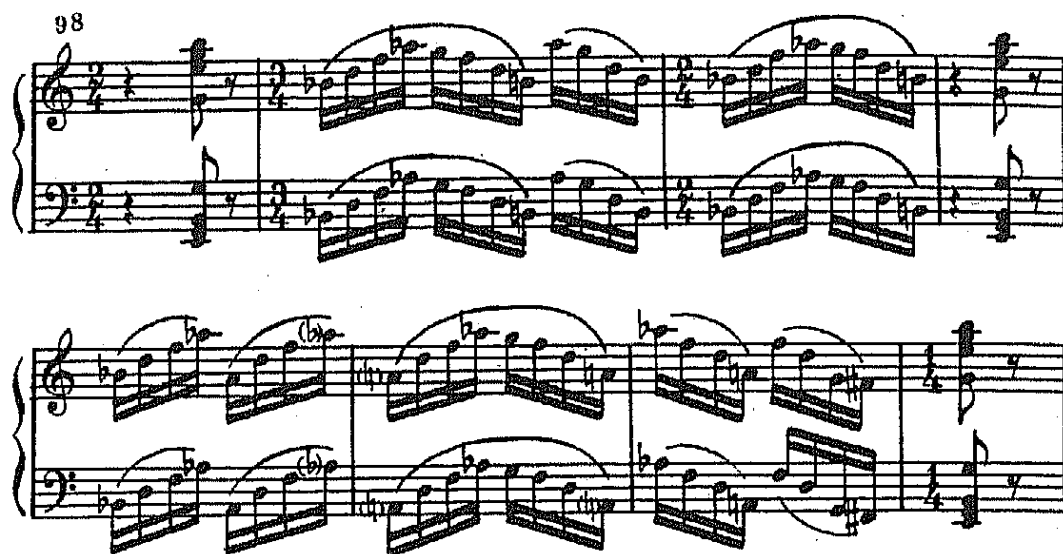
I ч а с т ь при небольших масштабах отличается высо-

¹¹ Стравинский Игорь. Диалоги, с. 193.

кой интенсивностью развития, вся выдержана в настроении крайне напряженном. Она написана в трехчастной форме со вступлением, тема вступления неоднократно повторяется, имеет значение рефрена.

Музыкальный тематизм I части — острохарактерные мотивы, отличающиеся лаконизмом и определенностью выражения; они могут дополнять друг друга, но могут представлять и в резко контрастном соотношении.

Два дополняющих друг друга мотивных образования составляют вступление — это резкий удар аккорда, за которым следует механически ровный бег пассажей арпеджио. Господствует звучность сухая и острая. Создается образ холодной бездушной силы, энергии, лишенной эмоциональной наполненности:



Напряженность не снижается с появлением главной темы. Она, так же как и тема вступления, состоит из двух элементов, но соотношение их иное, чем во вступлении. Контраст обозначается резче, становится выражением внутренней конфликтности.

Механически безостановочное движение, начавшееся во вступлении, на этой стадии не прекращается. Оно становится как бы инструментальным сопровождением вокальной темы. Но этот фон имеет самостоятельное образное значение, он тематически активен, именно в нем звучит колющий мотив из двух сцепленных терций — сначала у фортепиано, затем — у деревянных духовых.

Второй элемент главной темы звучит вначале в исполнении виолончели соло и валторны, а затем — в партии хора (обретает текст). Хотя мелодическое развитие представлено скупо, сводится к интонациям стона, вздоха (многогранное повторение малой секунды) и истовых возгласов, этот тематический элемент обладает яркой декламационной выразительностью. Выразительное значение имеет теплота тембра детских голосов в сочетании со звучанием латыни. Не случайно композитор выделяет и подчеркивает слова «*Remitte mihi*».

Специфика выразительности главной темы заключается в том, что две сферы звучания — вокальной и инструментальной — в ней резко разграничены. В их соотношении имеет значение тембровый контраст — жестким острым звучаниям инструментов контрастирует теплота, мягкость человеческих голосов. Напряженность звучания усугубляется ладотональными средствами. Каждый из пластов подчиняется своей ладовой логике. Тема хора диатонично звучит в ми фригийском, в инструментальном пласте очерчивается лад тон — полутон:

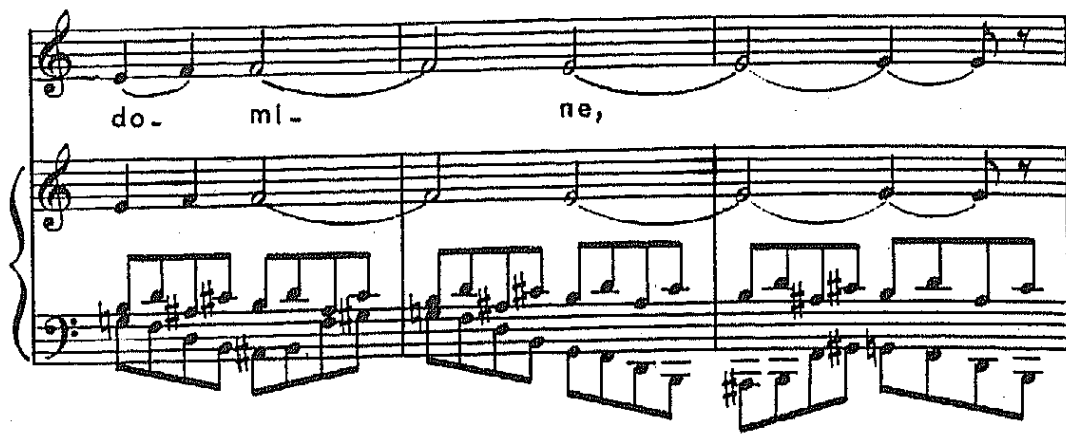
99 *mf cantabile*

A. *mf*

E-xan-di

A.

o-ra-ti-o-nem me-am,



Таким образом, в главной теме содержится единовременный контраст, объединяются элементы, находящиеся как бы во враждебном соотношении. Принцип единовременного контраста необходим для выражения предельного душевного разлада, разорванности.

II часть симфонии контрастна I. На этой стадии господствует размеренность, собранность движения; происходит успокоение, внутренняя смягченность словно преодолевается, обуздывается волевым усилием.

Музыкальное развитие подчиняется принципам классической полифонии. Форма II части симфонии — двойная fuga (вернее назвать эту форму соединением двух фуг, первая из которых инструментальна, вторая — вокальна). Экспозиции фуг отдельные, разработка и реприза совместны, в репризе обе темы проводятся контрапунктически в политональном сочетании. Таким образом, классическая форма фуги претворяется композитором оригинально, насыщается гораздо более высокой энергией развития по сравнению с подлинными произведениями эпохи барокко. В соотношении двух фуг имеет значение контраст — тональный и тембровый. Первая fuga инструментальна, она звучит в с-moll, деревянные духовые воспроизводят органную звучность. Эта музыка производит впечатление холодности, крайней сдержанности, в ней как бы преобладает конструктивность.

Тема первой фуги включает в себе интервальную конструкцию из двух терций, таким образом, с самого начала определяются интонационные связи с I частью. Правда, эта конструкция предстает видоизмененной, интервал уменьшенной кварты превратился в увеличенную квинту, тема получила странную вытянутость — два скачка в одном направлении:

100

mf Ob.

Fl. *mf*

Вторая fuga (es-moll) контрастна первой. Если в первой господствует холодное звучание духовых, тема имеет подчеркнuto инструментальный характер, то во второй природа темы вокальна. Она включает несколько фаз мелодического движения — падение на кварту, мягкое соскальзывание по полутонам (это создает оттенок утонченности) и ярко эмоциональный штрих — восходящий ход на малую сексту. Важна выразительность каждого хода — это придает теме декламационную выразительность; в то же время ей свойственна и распевность:

101 *tranquillo*

C. *mf* *tranquillo*

A.

Ex - pec - tans ex - pec - ta - vi

C. et in- ten- dit,
A. Do- mi- num, Ex- pec- tans ex- pec-

in- ten- dit mi- hi,
A. -ta- vi Do- mi- num

В разработке и репризе развитие идет по пути ладотонального усложнения: широко применяется политональность. Реприза представляет собой политональное объединение обеих тем, своеобразный контрапункт двух фуг.

Во II части продолжает действовать разграничение двух сфер — вокальной и инструментальной, но соотношение между ними изменяется, момент противоречия в их сочетании ослабляется. Их независимость подчеркивается средствами тембровыми и ладотональными (соотношение экспозиций *c-moll* — *es-moll*, далее политональное сочетание в репризе). Но начинает действовать момент объединения: и вокальная и инструментальная

сфера подчиняются на этом этапе единой логике развития — закономерностям классической полифонии; это способствует их сближению, внутреннему объединению.

Композиция ф и н а л а трехчастна, части в нем соединяются по принципу медленно — быстро — медленно. В центре финала — Allegro в сложной трехчастной форме, предваряет Allegro большое медленное вступление, завершает финал большой апофеоз. Дополнительное членение образуется троекратным повторением возгласа «Alleluja» и в начале, и в середине, и в заключении. Вступление выдержано в спокойном характере, затем следует Allegro — яркая вспышка эмоций и, наконец, тихое спокойное просветление — апофеоз.

Линия динамического восхождения, неуклонно проводящаяся на протяжении симфонии, здесь завершается.

В финале ритуальная возвышенность соединяется с яркой эмоциональной наполненностью, основное настроение, господствующее в нем, — возвышенная радость, ощущение полной гармонии. Чувство выражается в двух состояниях — экстатического восторга и спокойной просветленности. Этим состояниям соответствуют, с одной стороны, стихия танца (в Allegro), с другой — колокольность (вступление и апофеоз). Колокольность и танцевальность — образы, господствующие в финале, они определяют его музыкальный тематизм.

Говоря о музыке финала, сам Стравинский указал на ряд зрительных ассоциаций в Allegro: это экстатический танец царя Давида перед Ковчегом Завета и несущаяся в небесах, весело гремящая колесница Ильи-пророка, то есть в этой музыке проявляется образность, живописность, характерные для Стравинского — театрального композитора.

Финал начинается с аккорда оркестра, напоминающего торжественный возглас, которому хор отвечает пением «Alleluja» (образуется переключка — как в антифонном пении).

В основной теме вступления партия хора строится на повторении мягко покачивающейся квартовой полевки, природа которой — колокольность. Звучание хора сопровождается глубокими «колокольными» аккордами. В теме вступления впервые в симфонии хор и оркестр сливаются в интонационном единстве:

C.
A.

Lau-da-te, lau-da-te, lau-da-te, Do-mi-

T.
B.

This system contains the vocal parts for Soprano (C.) and Alto (A.) and the piano accompaniment. The vocal lines are in a soprano and alto clef, respectively, and are in a 4/4 time signature with a key signature of two flats. The lyrics are "Lau-da-te, lau-da-te, lau-da-te, Do-mi-". The piano accompaniment is written in grand staff notation.

- num in sanc-tis E-jus.

This system continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are "- num in sanc-tis E-jus.". The vocal lines continue with the same clefs and time signature. The piano accompaniment continues with various chords and melodic lines.

Lau-da- te E- um in fir- ma-

Lau-da- te, lau- da- te E- um in fir- ma-

Контрастом по отношению к вступлению является быстрая часть финала — словно долго сдерживаемая энергия вырывается наконец на свободу. Здесь в полной мере проявляется стихийный темперамент Стравинского — создателя «Весны священной». Стихия ритма господствует в музыке *Allegro*; импульсивность, внутренняя напряженность, которая создается ритмическими средствами, является выражением внутреннего горения, восторга.

Основная тема финала — краткий ритмический мотив с начальным акцентом и синкопой в конце — словно срезанным окончанием. Активно-двигательный характер этой музыки с ее остросинкопированной ритмикой напоминает о джазовых темах. Импульсивность придает музыке метроритмическое варьирование основного мотива, который сдвигается относительно тактовой черты при повторении:

103

sub.p e staccato

sf sub.p e staccato

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked "simile sempre" and contains a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom staff shows a more melodic line with dynamic markings "sf" and "mf staccato", and a tempo marking "sf sub. P e staccato".

В результате перемещения ударения в слова, которые многократно повторяются, образуется дополнительный музыкальный эффект — звучание текста, таким образом, играет активную роль в музыкальном развитии.

Финал интонационно связан с предшествующими частями: в остинатном сопровождении его основной темы «проглядывает» мотив из двух терций — в звучании трубы *staccato* и арфы. Если в основной теме финала ритмика подчиняется танцевальности, в ней есть момент регулярности, то затем следует взрыв — зигзагообразные пассажи вздымаются вверх, оттуда весело несутся вниз, как бы обгоняя друг друга, словно весенние потоки, скатывающиеся с гор. Этот «взрыв» повторяется в финале дважды, во второй раз к нему прибавляется мощное *solò* валторны, которое очерчивает величественную траекторию (бешеная веселая скачка).

Апофеозу предшествует переходный эпизод, в котором устанавливается спокойствие — танец прекращается. Голоса вступают поочередно, мягкими волнами устремляясь кверху. Наконец, мелодическое движение достигает зенита — тогда наступает парение, длительное плавное кружение голосов. Господствует колокольная звучность,

выразительность которой составляет неразрывное слияние тембра, гармонии, ритма и мелодики:

104 *Molto meno mosso, rigorosamente*
sub. P e ben cantabile

C.
A.
T.
B.

Lau-da-te E-um in cym-ba-lis, be-ne

non legato

so-na-ti-bus, lau-da-te E-um in cym-ba-lis

Создается образ высокой одухотворенности, выражение благоговейного восторга. Подобное выражение можно видеть на лицах Мадонн и ангелов на картинах раннего Возрождения.

Таким образом, апофеоз представляет логически завершающий этап — итог всего предшествующего развития, окончательно достигнута, утверждается высокая гармония. Цельность достигается средствами тембровой драматургии — две сферы звучания (вокальная и инструментальная), которые на раннем этапе разграничены, а в заключении сливаются воедино. Законченность, последовательность драматургической логики создаются средствами тонального развития. Основные тональности финала — C-dur и Es-dur, им соответствуют во II части c-moll и es-moll. В I части господствуют сложные ладовые структуры — сочетание фригийского ми и лада тон — полутон. Таким образом, протягивается линия: ладовая напряженность в I части, во II части утверждается тональная логика (c-moll и es-moll), но большую роль играет политональность, в финале господствует мажорная диатоника.

Соотношение со стилями прошлого в неоклассических произведениях Стравинского может быть различным. Воспроизведение чужих стилей происходит с разной степенью опосредования. Характерная для него остроумная игра со стилями часто проявляется в форме театральности, концертирования. В «Симфонии псалмов» момент игры полностью отсутствует, ее отличает ритуальная серьезность, строгость в сочетании с редкой для Стравинского искренностью выражения. Симфония в его трактовке сохраняет прямую направленность на раскрытие мирозерцания художника.

ОПЕРА «ЦАРЬ ЭДИП»

Оперу «Царь Эдип» на сюжет трагедии Софокла в обработке Жана Кокто Стравинский назвал оперой-ораторией. Стилистическими моделями для нее послужили опера seria и оратория XVII—первой половины XVIII века. Но по существу композитор создал особую разновидность музыкального театра, резко отличную по стилистическим

признакам от оперных направлений, господствующих в предшествующую эпоху.

Эстетические принципы, которыми руководствовался Стравинский, создавая оперу, вполне определены, его эстетика направлена против музыкальной драмы. Поэтому он восстановил в правах камерное строение оперы. В «Царе Эдипе» господствует ясная композиционная расчлененность классических форм. Композитор создал характерные для оперы *seria* типы арии (героическая, *lamento*), в которых органически претворены старинные интонационные формулы. Сделано все, чтобы собственно музыкальные закономерности были «на виду», им принадлежала главенствующая роль.

Специально для того, чтобы была возможность сосредоточиться на собственно музыкальной стороне, введена фигура рассказчика, излагающего содержание действия и комментирующего его.

С этой же целью создана особая театральная форма: внешнее действие сведено до минимума, персонажи показаны в высшей степени условно, они представляют живые статуи — стоят неподвижно в специальных нишах, на них надеты маски, в момент выступления на них направляется свет. Хор расположен амфитеатром, на протяжении всего действия он сидит неподвижно, лица хористов скрыты капюшонами.

Очень важным компонентом стиля сочинения является латинский язык (текст представляет обратный перевод с французского), звучанием латыни подчеркивается объективный, условный и в то же время возвышенный характер зрелища.

Для «вечного» сюжета нужен был язык универсальный, лишенный национальных признаков, далекий от повседневности. Стравинскому было важно, что этот язык окаменел, из него ушла живая речевая интонация, но он сохранил художественную силу. Звучание латыни — это то, что привлекло композитора в первую очередь.

Текст трактован таким образом, что фонетическая его сторона выдвигается на первый план, приобретает самостоятельную музыкальную выразительность. Специфика решения проблемы текста состоит в том, что если понимание смысла текста обеспечивается рассказчиком, то слово может быть трактовано более свободно. Отсюда вычленение слов, многократные повторения, перемещения

акцентов; все эти приемы имеют одну цель — перенести внимание на собственно музыкальные закономерности звучания текста. Латинский язык с его свободной акцентировкой и свободным порядком слов в предложении давал возможности для подобных операций, в частности в нем естественно характерное для стиля композитора метроритмическое варьирование.

И двуплановость музыкальной драматургии (повествование отделено от действия), и язык — речевой (латынь) и музыкальный (преобладание старинных интонационных формул), и условность в показе персонажей — все направлено на то, чтобы создать «театр представления», ощущение дистанции — психологической и временной, подчеркнуть объективный характер зрелища.

Трагедия Софокла получает особое звучание в опере. Для Стравинского и Кокто «Царь Эдип» — это прежде всего трагедия рока, трактованного как неодолимая слепая сила.

У Софокла гораздо сильнее, чем у Стравинского — Кокто, выявлен момент противостояния року, гордого утверждения личности, ее самоценности. Основное в трагедии — сам образ Эдипа. В опере главный идейный мотив — несоизмеримость сил рока и человека; активен рок, он — действенная сторона, а человек — страдательное начало. Психологическая сторона действия (личность героя, его переживания) как бы производна. Она важна не сама по себе, а имеет смысл лишь в отношении к року как реакция на его действия. Отсюда опосредованность, отстраненность в передаче эмоционального содержания.

Трагедия Софокла «Царь Эдип» представляет классический образец античной трагедии, строение ее строго нормативно. В музыкальной драматургии оперы сохранена структура подлинника, основные его разделы. Музыкально-драматургическое развитие в «Царе Эдипе» — образец логики и целеустремленности, это неуклонное движение от завязки через ряд перипетий к кульминации и развязке.

Роковое начало направлено на человека. Развитие образа рока от этапа к этапу — драматургический стержень оперы. В опере есть лейтмотив рока — краткая ритмоинтонация, основная примета которой — триольный ритм (семантика традиционных «тем судьбы»). Своеобразие музыкальной драматургии оперы состоит в том, что

лейтмотив рока не представляет структурно завершенного мелодического образования, развивающегося самостоятельно, по законам симфонической логики. Эта тема предстает в разных интонационных обликах, проникая в тематический материал арий, хоров, соответственно окрашивая его. Общая линия развития образа такова: в начале оперы роковое начало ощущается подспудно, оно как бы разлито в особо напряженной атмосфере действия. С развитием конфликта рок обнаруживает себя все более явственно, в момент кульминации окончательно «выходит наружу», выявляя всю свою мощь, а затем, «одержав победу», как бы скрывается, растворяясь в звучании заключительного хора.

Характеристика рока конкретна и определена, его лейтмотив всегда ясно узнаваем, он «вершит судьбы», направляя музыкальное развитие. Его вторжение в музыкальные номера накладывает печать на характеристики героев. Образы персонажей раскрываются согласно с традицией оперы *seria* в законченных номерах; доминирующей в них является одна черта, одно состояние. Но одноплановость характеристик нарушается присутствием темы рока. Герой говорит от себя, показан как личность, но одновременно его устами говорит рок. Образуется сложная образная семантика, совмещение смыслов. На протяжении всей оперы происходит взаимодействие двух начал — личного и надличного, этим усиливается внутренняя динамика действия.

Главный герой оперы Эдип показан иначе, чем другие персонажи, его образ раскрывается постепенно, в развитии: это эволюция от горделивого утверждения, уверенности в своей правоте к потере душевного равновесия и окончательному краху, когда Эдип осознает безмерную власть рока, игрушкой которого он был.

В открывающей оперу сцене народа и царя обнаруживается контраст двух образных сфер: мрачный хор народа и торжественное ариозо Эдипа. Величественная хоровая заставка сразу создает ощущение мощи и одновременно трагизма, напряженности момента. Звучание хоровой массы усиливают громовые раскаты оркестра, словно высечена из камня первая фраза: «*Caedit nos pestis*» («Страшный мор губит нас»). Хор и оркестр скандируют каждый слог:

T. *f* *K* 8 - dit nos pe-

B.

stis, The- (he)- ba pe- ste mo-ri- tur.

p

p

pe- ste

ff

ser- va nos ser- va,

После грозного вступления основная тема хора звучит скорбно и сдержанно — на оstinатном фоне мерных тяжелых басов возникает то робкий причет на одном звуке, то требовательные возгласы, то жалобные распевные терцовые интонации. Характерна для Стравинского асимметричность фраз, при наложении их на оstinатную фигуру аккомпанемента получается эффект полиритмии. Это усиливает внутреннюю напряженность. Создается впечатление речи неровной, неуверенной, с запинками, в которой чередуются робкая мольба и решительные требования, — все овеяно ужасом смерти:

106

OE- di- pus, OE-

di- pus, a - dest pe- stis, kae_dit nos pes.tis, OE-di- pus

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are: "di- pus, a - dest pe- stis, kae_dit nos pes.tis, OE-di- pus". The piano accompaniment is written in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

e pes- te ser- va nos, ser- va, OE - di - pus,

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "e pes- te ser- va nos, ser- va, OE - di - pus,". The piano accompaniment features a more active treble part with a melodic line and a steady bass accompaniment.

e pes-te li- be- ra ur- bem, OE di- pus e pes- te

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "e pes-te li- be- ra ur- bem, OE di- pus e pes- te". The piano accompaniment continues with a steady bass accompaniment and chords in the treble.

В заключительной части пролога на основную тему хора (репризу) накладываются широкие с пунктирным ритмом фразы кларнета — это уже характеристика Эдипа (уверенная неторопливая поступь — выход царя); установившаяся в оркестре фактура сопровождает в дальнейшем ариозо Эдипа.

Мелодию ариозо при классической простоте структуры отличает прихотливость интонаций, она оснащена юбилеями. Каждая фраза начинается с высокой ноты (возглас), затем следует цепочка мягко ниспадающих секунд. Психологическое состояние героя в ариозо сложно — создается впечатление красования и одновременно взволнованности, нервности, сострадания несчастным — в ниспадающих секундах есть близость интонациям причитаний. В горделивом пафосе заключительной фразы чувствуется скрытая напряженность, как будто в Эдипе нет абсолютной уверенности — он подспудно ощущает опасность, непрочность своего величия:

107 *Œdipe* *dolce ma ben articolato*

Li- be- ri

vos li- be- ra- bo.

tr

Приветственный хор, отмечающий появление Креонта, и его ария образуют контраст к предшествующему музыкальному развитию.

Стравинский восстанавливает традицию героических арий; ария Креонта написана в классической трехчастной форме, основана на строго типизированных интонациях. Характер этой музыки нельзя определить однозначно. Креонт принес ответ оракула, весть, сулящую избавление от несчастий, отсюда торжественный до мажор, победные, утверждающие интонации, характерные черты героической арии. В то же время музыке свойственна ироничность, насмешливый тон (авторский подтекст) — Креонт выведен самодовольным и ограниченным, он как нельзя более далек от мира страданий, скорби, от сочувствия: ему чужда душевная сложность и чуткость Эдипа, героика его арии отдает фанфаронством.

Создавая музыкальный портрет Креонта, Стравинский использует всего два типа интонаций, причем простейших — движение по звукам трезвучия (фанфарность) и прямолинейное гаммообразное движение. В ритме — утрированная маршеобразность (акцент на каждой ритмической доле, однотипная скачущая ритмическая фигура валторн в аккомпанементе). Господствуют громогласные холодные тембры духовых, особенно выделяется крикливое звучание малого кларнета в высоком регистре, дублирующего партию голоса. Таким образом, создается образ внутренне бедный, примитивный, с чертами гротеска:

108 Créon

f > > > >

Res - pon - dit de - us: Lai - um

u- lkis- ki, u- lkis- ki ske-

- lus ul- kis- ki Lai- um, Lai- um

Драматургическая функция арии Креонта двойственна: это характеристика одного из героев, в то же время она — важный момент в развитии драматической интриги. Очень знаменателен в ней мрачный эпизод в *c-moll*, зловещие звучности которого явно напоминают о роке. В сцене Эдипа с Тиресием драматический конфликт обострен. Величественному и благородному старцу ведома страшная правда: убийца царя есть царь. Потрясенный ужасной тайной, Тиресий сочувствует Эдипу:

109 Tiresias

p *tranquillo e ben articolato*

Di - ke - re non pos - sum,

p

etc. legato

sempre sim.

di- ke-re non il- ket, di- ke-re ne-

- fas- tum OE- di- pus, non pos- sum.

В ответ на слова Тиресия следует взрыв гнева Эдипа, теряющего самообладание. Грозные раскаты литавр, сопровождающие его реплики,— явное напоминание о роке.

В следующем после сцены с Тиресием ариозо Эдипа его образ предстает преобразенным. Речь царя потеряла спокойное величие, внутренне он в смятении, охвачен предчувствием роковой развязки, но еще не потерял надежды распутать клубок противоречий. Сейчас Эдип подозревает во всем человеческие козни, которым можно противостоять, но не знает, что он вступил в спор с самим роком.

Речь его прерывиста, неуравновешенна. От печали он переходит к гневу, затем к уговорам. Если раньше Эдипа характеризовали мелодии кантиленного типа, то

теперь его мелодика представляет собой напевную декламацию, которая местами переходит в речевую.

110 OEdipe *tranquillo e ben cant.*

p

1 - nvi - di - a for - tu - nam o - dit,

p

cre - a - vi - stis me re - gem. Ser - va - vi, ser - va - vi

port.

vos car - ni - bus et cre - a - vi - stis me re - gem.

Горестно повисает в воздухе и замирает последняя реплика — нисходящая терция — вопрос и вместе с тем удивление перед человеческой несправедливостью.

Напряжение момента временно разряжается торжественной сценой славления Иокасты — это финал I действия, и он построен в полифонической форме фугато, которое прерывается торжественными возгласами *Gloria*, повторяющимися как рефрен. Интонации славления — явно церковного происхождения, в стиле григорианского хора.

II действие открывается арией царицы Иокасты. Это традиционная ария *da capo* со вступительным речитативом, она представляет собой лирический центр оперы, полна искренней глубокой печали и выделяется на суровом драматическом фоне спектакля своей мягкой женственностью. Иокаста упрекает спорящих за то, что они в городе, погибающем от чумы, заняты личными распрями. В ее интонациях есть близость наиболее лирическим интонациям Эдипа. Это понятно, ведь она, так же как и царь, сочувствует страдающему народу.

Основная тема арии соединяет черты декламационной выразительности и распевности. Это льющаяся гибкая мелодическая линия с красивыми изгибами-опеваниями, мягкими окончаниями фраз. При всей искренности и лиризме этой музыке свойственна благородная сдержанность. Мелодия отличается красивой пластичностью рисунка, гармонической уравновешенностью движения, в ней нет никакой чувствительности.


Аккорды арф и отыгрыши кларнета усугубляют мягкость и лиризм звучания. Прозрачная гомофонная фактура не должна затенять мелодию:

111 Jocaste

The image shows a musical score for a scene titled "111 Jocaste". It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The melody is written in a style that combines recitative and song, with long, flowing lines and some grace notes. Below the vocal line, the lyrics "Nonn' e - ru - be - ski - te in aeg.ra ur - be cla -" are written. The bottom system shows the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) and a brace on the left. The piano part consists of arpeggiated chords and simple rhythmic patterns that support the vocal line without obscuring it.

ma-re, cla-ma-re cla-ma-re,

ve-stos do-mes-ti-kos cla-mo-res

Средняя часть арии контрастна крайним и отличается беспокойным, тревожным характером. Гневно-патетически звучит тема с высоко взлетающими интервальными ходами. Особенно ярок второй ее элемент — настойчивый, стучащий ритм восьмых и в вокальной партии, и в оркестре (γ ) , звучащий зловеще, предчувствием беды (очередное напоминание о роке):

112 *marc. in P*

secco p *sim.*

8

*Iocasta
ben articolato*

O-ra-cu-la, o-ra-cu-la,

men-ti-ta sunt o-ra-cu-la.

O-ra-cu-la, o-ra-cu-la,

Случайно произнесенное Иокастой слово «trivium» (перекресток трех дорог) западает в сознание Эдипа: это слово подхватывает и начинает повторять хор — заключительная часть арии идет на фоне повторения хором этого слова, оно звучит настораживающе многозначительно, словно в памяти Эдипа с трудом выступает давно забытое.

И вдруг удар: Эдип вспоминает давнее происшествие — на пути из Коринфа он когда-то убил старца на перекрестке трех дорог.

Речитатив — признание Эдипа — важнейший драма-

тический момент оперы, это образец лаконизма и вместе с тем выразительности. Оркестр молчит. Каждой фразе признания Эдипа лишь литавры отвечают зловещим роком. Во всем — ощущение неотвратимости катастрофы:

113 OEdipe

E. go se-nem ke-ki-di,

cum Co-rin-tho ex-ke-de-rem.

Скрытая энергия как бы выплескивается в дуэте-споре царя и Иокасты: это бурный, открытый взрыв эмоций, страсть и темперамент, сдерживаемые железной внутренней дисциплиной, прорвались наружу, Иокаста умоляет Эдипа отступить, не вникать в тайну, она предчувствует правду и боится ее. Эдип, напротив, полон решимости раскрыть всю правду до конца. Основная тема дуэта — сочетание быстро бегущего движения триолей и решительных возгласов. Музыка напоминает стремительные, полные внутреннего огня финалы итальянских опер¹². Гибкая смена двухдольного движения триолями на фоне равномерно пульсирующего ритма аккомпанемента со «вздрагивающими» аккордами сообщает музыке нервность, волевой напор.

Дальнейшее развитие трагедии происходит очень сжато. Эдип, мучимый подозрениями, сам приближает роковую развязку. Сила улик и очевидность преступления растут с неумолимой постепенностью. Свидетельства двух персонажей — Вестника и Пастуха — играют решающую роль в раскрытии тайны¹³.

¹² В ритмическом движении дуэта есть близость к тарантелле.

¹³ Из двух ариозо — Вестника и Пастуха — Эдип узнает, что он был найден в горах Киферона и отправлен в Коринф к царю Полибию.

После бурного взрыва страстей в дуэте сообщение Вестника о смерти Полибия звучит сурово-бесстрастно. Следующее затем ариозо Вестника создает впечатление внутреннего беспокойства и замешательства: мелодия в быстром движении с капризным неустойчивым ритмом (сочетание мелодических фраз разной длины, внезапные остановки) поддерживается острыми неравномерными акцентами аккордов.

В печальной мелодии ариозо Пастуха есть черты народной песенности (близость ритму сицилианы). Оно выделяется простотой, искренней задушевностью народных интонаций, от этой музыки словно веет свежим дыханием гор и лесов:

114 Пастух

A pa-tre, a ma-tre in mon-te de-re-

p dolce

-lic-tum pe-des la-que-is fo-ra-tum

Последнее ариозо Эдипа представляет собой гротескно-саркастическое скерцо: тот, кто называл себя светлейшим Эдипом, горько иронизирует над собой. Музыка суха и рационалистична, в ней передана полная душевная опустошенность и растерянность. В душе царя нет места для высоких чувств, только одна горечь. Речь Эдипа потеряла напевность, она представляет собой то отрывис-

тые короткие фразы, то механически бегущее движение шестнадцатыми — все это под саркастически сухое звучание фагота: будто звучит невеселый смех.

И наконец Вестник и Пастух громогласно провозглашают приговор — «Эдип рожден Лаем и Иокастой, он убил отца и женился на матери»; хор в ужасе подхватывает их слова.

Это драматическая кульминация трагедии, настоящее торжество рока, вся сцена сопровождается аккордами-биениями оркестра, словно пробегает дрожь ужаса.

Заключительный речитатив Эдипа при всей его краткости необыкновенно выразителен¹⁴.

Все три краткие, но мелодически распевные фразы строятся на звуках минорного квартсекстаккорда, последняя из них — нисходящий мелодический ход с ритмической остановкой на каждой ноте: Эдип склонился перед волей богов, признал справедливость кары и сам произнес себе приговор:

115 Oedipe

Na-tus sum quo ne-fas-tum est,

con-cu-bu-i cu- i ne-fa- stum est,

¹⁴ Возникает аналогия с ариозо Германа «Что наша жизнь»: полная душевная опустошенность и глубокая проникновенность предсмертного эпизода.

ke-ki-di quem ne-fas-tum est.
Lux fa-cta est!

pp *tr#*

Заключительный этап трагедии — развязка — открывается торжественными и холодными фанфарами труб. Вестник в кратком монологе объявляет о гибели царицы Иокасты. Четырежды повторяется «Divum Jocastae carpit mortuum» («Божественной Иокасты я видел мертвый лик»), еще и еще раз вещая страшную правду, чтобы в полной мере дать ощущение значительности происходящего, внушить народу ужас и священный трепет перед волей богов.

Мощные громовые перекаты, словно звучание огромного колокола, прорезаются стремительными тиратами:

116

f

sf

Вестник

Di- vum Jo- ca-
- stage ca- put
mo- rtu- um!

Выступления Вестника перемежаются с повторяющимися возгласами хора (таким образом, вся эта часть приобретает конструктивную завершенность). В тексте хора более подробно излагаются трагические события — описывается самоубийство Иокасты и ослепление Эдипа. Музыка хора отличается энергичное поступательное движение: словно несущийся поток; неудержимо рвущийся вперед. Ритмическая фигура, легкая и четкая, заставляет вспомнить о танце — злой тарантелле (так определяет этот эпизод сам Стравинский). Этот неистовый разгул страстей прерывается время от времени монологом Вестника, отличающимся организованной мощью и устойчивостью зву-

чания: словно гранитная скала высится среди бушующего океана.

Последняя часть хора представляет собой фугу — страсти умеряются, движение приобретает более организованный характер. Народ уже в состоянии осознать случившееся и принять решение: Эдип должен быть изгнан.

Затем следует эпилог. Ослепленный Эдип показывается перед народом, он хочет, чтобы все видели его падение и позор¹⁵.

Развязка максимально сдержанна и кратка, в ней нет никакой патетики: Эдип безмолвствует, хор обращается к нему со словами сочувствия.

В этот момент действие злых сил прекращается, зло уже бессильно, оно исчерпало себя. Рок не смог уничтожить основное — сострадание, высокую человечность. Печально и проникновенно звучит музыкальная тема пролога: «Прощай, прощай, несчастный Эдип, тебя любили».

¹⁵ Эдип показывается здесь в измененной маске.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

В XX веке Франция сохраняла значение одного из ведущих центров мировой музыкальной культуры. Ее блистательное и в то же время противоречивое искусство постоянно находилось в самой гуще современной проблематики. В связи с теми или иными поворотами истории на французской почве складывались и быстро исчезали ожесточенно конкурирующие между собой творческие кружки, «школы» и «школки», художественные тенденции и течения. В силу особой социальной активности французского искусства борьба его направлений отличается особенной остротой и непримиримостью. С наибольшей рельефностью это выявилося в непрерывной смене художественных тенденций в изобразительном искусстве и литературе. Так, в области живописи только в начале XX века импрессионизм Клода Моне, Писсарро, Ренуара сменяют новаторские поиски Сезанна, Тулуз-Лотрека, Ван Гога, Матисса, Гогена, Пикассо; в 10-е годы появляются футуризм¹ и экспрессионизм; в 20-е — сюрреализм² (Сальвадор Дали). В литературе в 10-е годы возникают неоклассицизм (П. Валери), неокатолицизм (П. Клодель, Ф. Жамм), экспрессионизм (М. Пруст), дадаизм³ (Т. Тза-

¹ Футуризм (искусство будущего в настоящем) — «новое» творчество — связан с попыткой отказа от ценностей прошлых эпох и стремлением связать искусство с наукой и техническим прогрессом, выразить динамические процессы современности и стремительные перемены. Футуристы призывали к воплощению остросовременных сюжетов, посредством которых можно достигнуть открытия новых пластических идей. Трактовка изображаемых предметов сводится к тому, что они воспроизводятся как бы одновременно пронизывающими друг друга в пространстве.

² См. сноску 6 на с. 319.

³ См. сноску 5 на с. 319.

ра); затем в 20-е — сюрреализм (Р. Шар, А. Бретон, Г. Аполлинер, П. Элюар); в 30-е — экзистенциализм⁴ (Сартр, Камю). В то же время крепнут традиции критического реализма в творчестве Р. Роллана, А. Франса, А. Барбюса, Ж.-Р. Блока; в 30—40-е годы — П. Элюара, Л. Арагона и других.

Развиваясь в столь противоречивой атмосфере художественной жизни Франции, музыкальная культура также переживала интенсивный процесс обновления, начатый на переломе столетий Дебюсси и Равелем. Богатейшие традиции французской музыкальной культуры позволили французской музыке уже в 20-е годы заявить о себе как о современной национальной школе, которая оформилась ранее других европейских национальных школ XX века. Она сохранила самые существенные черты французского музыкального искусства прошлого: прежде всего тяготение к изобразительной конкретности образного строя и, как следствие этого, большую роль программности, которая нашла отражение в сочинениях А. Онеггера, О. Мессяна, А. Жоливе, Д. Мийо и других. Традиционно влечение к театральным жанрам (при все возрастающем значении собственно инструментальной музыки). Почти все авторы XX века обращаются к жанрам оперы, балета, оратории, оперетты, киномузыки. Развивается в XX столетии тенденция к синтезу различных музыкальных жанров, намеченная еще в «Осуждении Фауста» Берлиоза и продолженная в творчестве Онеггера, Мийо. Для французских авторов XX века характерно особое ощущение музыкального времени — большая степень его концентрации, стремление к лаконичному, но динамичному развитию музыкальной мысли и в связи с этим поиски совершенных и четких форм, строго уравновешенных и единых по стилю, отвечающих нормам истинно французского вкуса. Музыкальное творчество постоянно обогащается и питается народно-национальными истоками. Демократизм лучших сочинений определяют прочная опора на французский фольклор, живой интерес к народной музыке стран Востока, Америки и соседних стран и горячая приверженность к самым животрепещущим проблемам современной действительности.

Культурная жизнь Франции сосредоточена главным образом в Париже, где находятся лучшие театры, круп-

⁴ См. сноску 14 на с. 326.

нейшие концертные залы и музыкальные учебные заведения страны, симфонические и камерные оркестры, фирмы грамзаписи, где могут получить общественное признание французские композиторы. Поэтому большинство из них (а их более 400 в XX веке) живут и работают в Париже. Сама атмосфера Парижа с его вечно устаревающими модами, духом космополитического бизнеса является благоприятной средой для возникновения различных творческих направлений, группировок, все новых и новых стилевых и технических революций. Именно в Париже проходят крупнейшие международные фестивали и конкурсы музыкантов-исполнителей (из них самый авторитетный и значительный основан выдающимися музыкантами XX века Маргаритой Лонг и Жаком Тибо и носит их имя), в которых принимают участие лучшие музыкальные силы мира. К голосу парижской критики прислушиваются композиторы и музыканты-исполнители многих стран. Поэтому черты урбанизма — воплощение разных сторон жизни большого города — постоянно главенствуют в тематике сочинений французских авторов, городской фольклор приобретает большее значение, нежели крестьянский. Культура парижских шансонье, атмосфера кафе-концертов, артистических кружков входят в плоть и в кровь сочинений профессиональных музыкантов, определяя их частое обращение к жанрам бытовой музыки, оперетте, негритянскому джазу, вошедшему в музыкальную повседневность столицы с конца 10-х — начала 20-х годов.

Экспансивный общественный темперамент французских композиторов, тяга к «гласности», широкому публичному обсуждению проблем искусства и оценке своего собственного творчества — типичная особенность французской культурной жизни. Почти все крупные композиторы XX века выступают в печати. Так возникают книги А. Онеггера «Я — композитор», О. Мессиана «Техника моего музыкального языка», Ф. Пуленка «Я и мои друзья», Ш. Кёклена «Музыка и народ» и другие. Споры и дискуссии ведутся в салонах, артистических кружках, концертных и театральных залах и отличаются немыслимой в другой стране остротой. Все это — яркий показатель напряженного тона художественной жизни Франции и ее столицы.

Этапы развития музыкального искусства во Франции тесно связаны с основными общественно-политическими событиями XX века: I — искусство рубежа веков (1900—

1914), 2 — периода первой мировой войны и 20-х годов (1914—1929), 3 — 30-х годов, 4 — годов Соппротивления (1940—1944), 5 — послевоенного периода.

В первый период (1900—1914) важнейшее место принадлежит музыкальному импрессионизму в лице К. Дебюсси, отчасти М. Равеля. Рядом с шедеврами их творчества появляются камерные сочинения Г. Форе, оратории Ф. Шмитта, произведения В. д'Энди, оперы и романтические пьесы П. Дюка, Э. Шоссона; начинают свою деятельность выдающийся композитор А. Руссель, Ш. Кёклен и другие. Сильно влияние романтических традиций, особенно творчества Р. Вагнера, Р. Штрауса, Ж. Массне, К. Сен-Санса, веристов А. Брюно, Г. Шарпантье.

Артистическая жизнь столицы стала особенно интенсивной с открытием в 1908 году «Русских сезонов», основанных русским балетно-оперным антрепренером Сергеем Дягилевым. Они всколыхнули музыкальную жизнь столицы, вызвали появление многих замечательных сочинений (балетов И. Стравинского, Равеля, Э. Сати). После премьеры дерзновенной «Весны священной» имя Стравинского вызвало огромный общественный резонанс и стало своего рода эталоном новаторских норм искусства XX века.

Второй период французской музыкальной культуры (1914—1929) — один из самых переломных в истории европейского искусства — отмечен потрясениями первой в истории человечества мировой войны, событиями Великой Октябрьской социалистической революции в России, оказавшими если не прямое, то опосредованное революционизирующее воздействие на мировоззрение большинства деятелей культуры Франции, сломавшими старые эстетические представления. Многие музыканты сами испытали тяготы и лишения войны: в действующей армии служили композиторы Равель, Ролан-Манюэль, К. Дельвенкур. Неудивительно, что в эти годы значительная часть художественной интеллигенции перешла на позиции пассивного неприятия войны (Роллан, Равель) либо активного ее отрицания (писатели А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, Р. Вайян-Кутюрье, композиторы Л. Дюрей, А. Дуайен, Э. Сати). Многие из них в послевоенное время стали активными деятелями Коммунистической партии Франции, созданной в 1921 году.

Другая часть представителей искусства, в основном молодых, утратив под влиянием войны юношеские идеалы

и возненавидев буржуазный строй, не смогла разобраться в происходящем и оказалась в полной растерянности. Их творчество наполнено настроениями разочарования, пессимизма или, наоборот, яростного протеста против «всего и вся», что подчас приводило деятелей культуры в лоно католицизма (П. Клодель, М. Жакоб, А. Жид) или к анархическому бунтарству, которым отличались, например, манифесты дадаистов⁵ и сюрреалистов⁶.

Дух обновления царил в музыкальной культуре послевоенного Парижа этих лет. Взаимодействовали, а иногда мирно уживались самые противоречивые тенденции, возникали различные кружки, группировки, содружества. Одним из них и явилась знаменитая «Шестерка», в которую вошли А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Л. Дюрей, Ж. Тайфер. Поводом к возникновению группы «Шести» послужила нашумевшая премьера спектакля балета Э. Сати «Парад» по сценарию Ж. Кокто с декорациями П. Пикассо. Это был своеобразный парад новых направлений в искусстве: кубизма, сюрреализма, футуризма, неопримитивизма, мюзик-холльной эстетики. Г. Аполлинер — вождь сюрреалистов — во вступительной статье к премьере «Парад, или Дух нового» утверждал, что в спектакле впервые достигнут принципиально новый синтез современных искусств. Поэтому балет был воспринят молодежью как бунт против буржуазной эстетики и ознаменовал собой (как в свое время «Пеллеас» Дебюсси) начало нового этапа в развитии французской

⁵ Дадаизм (от фр. «дада» — детская деревянная лошадка), выразивший бессильный протест интеллигенции против войны, характеризуется культом абсурда, логически бессвязными текстами, использованием шумового оформления при чтении стихов.

⁶ Идеино-художественной платформой сюрреализма стал манифест А. Бретона, опубликованный в журнале «Сюрреалистическая революция». Резко критикуя положение человека в буржуазном обществе, сюрреалисты вместо осуществления социальной революции предлагали провести революцию «сюрреалистическую» в человеческом сознании. Поскольку реальный мир приносит человеку только страдания и единственный его удел — тяжелый труд, они хотели освободить человека от сковывающих его условностей, навязанных цивилизацией, раскрепостить инстинкты, изменить представление и восприятие человека. По их мнению, интуиция выше разума, поэтому именно искусство должно провести революцию в умах и душах людей, ибо художник, погружаясь в собственное подсознание, способен в искусстве создать мир истинной, новой реальности (сюрреализм — «надреализм»), которая совершеннее действительности. Мир такого искусства и есть подлинная жизнь, его же предмет — сознание и внутренний мир художника.

культуры. Молодые композиторы увидели в Сати своего духовного вождя.

Эрик Сати (1866—1925) — талантливый и самобытный композитор, человек трудной судьбы, дороживший своей творческой независимостью и духовной свободой, — предвосхитил в ряде произведений многие открытия современников и оказал воздействие на несколько поколений французских музыкантов. Будучи провозвестником импрессионизма, он позднее, в 900-е годы отрицал его в гротескных циклах прелюдий, с ироническими программами-описаниями: «Три пьесы в форме груши», «Засушенные эмбрионы», «Настоящие вялые прелюдии (для собаки)». В дальнейшем, предвзято неоклассицизм, он в фортепианных сонатинах и инструментальных пьесах воссоздает мир Д. Скарлатти, Й. Гайдна, французских клавесинистов, в опере «Сократ» — аскетизм и совершенство образов античной культуры. Беспокойный, ищущий дух Сати, доброжелательное отношение к начинающим авторам, готовность поддержать их поиски снискали ему их уважение и любовь. После премьеры «Парада» вокруг Сати постепенно формируется группа молодежи, в которой дружеские дискуссии и совместные концерты объединяют поэтов Сандрара, Кокто, художников Брака и Пикассо; композиторов Орика, Онеггера, Дюрея, Ибера. Позднее к ним присоединяются Пуленк, Тайфер, Мийо. Поскольку Сати не претендовал на роль идеолога группы, глашатаем новых идей выступил талантливый поэт, прозаик, драматург, критик, художник, киносценарист и либреттист Жан Кокто. Его авторитет в среде артистической молодежи был непререкаем. В 1918 году он опубликовал брошюру-манифест «„Петух и Арлекин“ — Заметки о музыке». Петух в трактовке Кокто — это дерзкий и смелый национальный дух Франции, а Арлекин — шут, не ведающий твердых эстетических принципов и национальной опоры, символ всяческой эклектики. Свои идеи Кокто относил не только к музыке, но и к поэзии, и к живописи. Прежде всего его критика направлена против французского импрессионизма и символизма: «Довольно облаков, туманов и аквариумов, водяных нимф и ароматов ночи; нам нужна музыка земная, музыка повседневности!»⁷ Второй объект критики Кокто — немецкий и французский романтизм, особенно творчество Вагнера, в связи с которым Кокто упоминает и Бетховена, «приведшего» музыку к Вагнеру. Важнейшей задачей композитора он считал создание истинно национальных творений. В пылу полемики Кокто упрекает своих современников в подражании Стравинскому. Истинно французский дух — на улицах Парижа, в кафе-концертах, в музыке цирка, парадов, ярмарке. «Мы не мечтатели, мы разведчики-реалисты... Правда, обнаженная правда... Даже с риском отпугнуть буржуазное благонравие!»

С 6 июня 1917 года после повторения в концертном исполнении «Парада» концерты «новой молодежи» (как они себя поначалу называли) в маленьком зале на улице Юген и театре Жанны Батори «Старая голубятня» следовали один за другим. На одном из них в январе 1920 года исполнялись фортепианные пьесы Пуленка, Тайфер, Орика, Мийо, Дюрея, скрипичная соната Онеггера. После

⁷ Цит. по кн.: Ф и л е н к о Г. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983, с. 95.

концерта критик А. Колле поместил в еженедельнике «Комедия» статью «Русская пятерка, Шестерка французских и Эрик Сати», символически объединяя молодых композиторов в «Шестерку» наподобие русской «пятерки» — «Могучей кучки». И хотя состав авторов на концерте был произвольным (случайно отсутствовали Ролан-Манюэль, Ж. Ибер), статья имела большой общественный резонанс, и название закрепилось. В отличие от русской «Могучей кучки», вкусы и привязанности членов «Шестерки» были несходны. По-разному оценивали они своих предшественников — творчество Вагнера, Равеля, Дебюсси. Невольное объединение в союз «Шести» сблизило музыкантов, совместные их выступления участились, появились коллективные издания и произведения: был основан журнал «Парижский петух», издан фортепианный «Альбом „Шесть“», создан совместный балет-пантомима «Новобрачные на Эйфелевой башне» (сценарий Кокто), где гротесковые образы, сатирическая направленность музыки высмеивали ничтожество и банальность буржуазной среды.

При всей пестроте вкусов композиторы, составившие группу, выразили определенные устремления поколения композиторов 20-х годов: антибуржуазную направленность искусства, бунт против буржуазного эстетства, антиромантические и антиимпрессионистические тенденции, усиление внимания к национальным традициям, стремление к демократизации искусства, выраженное в настойчивом воплощении мира повседневности, черты урбанизма и конструктивизма. Все они были заняты активными поисками новых выразительных и формообразующих средств (политональность у Мийо, хроматическая тональность и новаторские формы у Онеггера, интерес к джазу). Впоследствии композиторы, составившие «Шестерку», стали виднейшими французскими композиторами, занявшими значительное место в истории развития искусства XX века. В последующих острых столкновениях идейных направлений они всегда оставались на наиболее передовых, гуманистических позициях, отстаивая плодотворные национальные традиции.

Третий этап развития искусства Франции начался на рубеже 20—30-х годов в период обострения общего кризиса капитализма. По Франции прокатилась волна забастовок. После неудавшегося переворота, организованного фашистскими организациями «Черные кресты»

и «Французская солидарность», в 1934 году французская социалистическая партия приняла предложение коммунистов о единстве действий и создании Народного фронта, который объединил все прогрессивные силы страны. Особенно эффективной была его деятельность в годы гражданской войны в Испании.

Несколько ранее, в 1932 году в Париже была создана Ассоциация революционных писателей и художников Франции, во главе которой стал поэт-коммунист Поль Вайян-Кутюрье. В нее вошли крупнейшие писатели и художники Франции XX века: Ромен Роллан, Жан-Ришар Блок, а также Луи Арагон, Поль Элюар, Фернан Леже, Пабло Пикассо.

Под руководством Народного фронта возникли десятки различных творческих союзов в области искусства. В 1935 году музыканты образовали свою Народную музыкальную федерацию во главе с Русселем и Кёкленом, которая видела свою задачу в сплочении передовых музыкантов Франции в борьбе за национальную культуру, в широком музыкальном воспитании масс. Во всех районах Парижа создаются Дома культуры, при которых возникают самодеятельные хоры и духовые оркестры; ставятся массовые театрализованные представления в духе французской революции 1789 года, создаются массовые песни Онеггера («Тревога», посвященная борьбе испанских антифашистов), Кёклена («Свободу Тельману!»), Орика («Спойте, девушки», чрезвычайно популярная в годы Сопротивления), Мийо (хор «Рука, протянутая всем», исполненный на открытии Всемирного конгресса против расизма).

В 1936 году по инициативе Народного фронта была создана историческая хроника Роллана «14 июля», поставленная Центральным домом культуры, музыку для которой написали Ибер, Орик, Мийо, Руссель, Кёклен, Онеггер и Лазарюс. Аналогичный коллективный спектакль «Свобода» на стихи М. Рослана поставлен в 1937 году с музыкой М. Добера, Онеггера, Мийо, Ибера, Тайфер, Деланнуа, Ролан-Манюэля. Деятельность народной музыкальной федерации отражалась в основанном ею журнале «L'art musical populaire». В 1937 году композиторы Франции обратились ко всем музыкантам мира с призывом установить связи между музыкальными организациями разных стран и сплотиться перед лицом надвигающейся военной угрозы. Чувство гражданственности

пронизывает многие публичные выступления композиторов, в частности участников бывшей «Шестерки».

В 30-е годы во французской музыке существовали и другие тенденции. Важное место принадлежало неоклассицизму с его подчеркнутой аэмоциональностью, рациональностью, опорой на модели искусства прежних лет, идеалы которого своим огромным талантом защищал в те годы Стравинский. Хотя воздействие неоклассицизма испытали многие французские авторы, никто из них не был связан только с этим направлением. То же относится и к возникшему еще ранее экспрессионизму, который затронул лишь отдельные сочинения в творчестве французских авторов (у Онеггера, например, он сказался в опере-оратории «Антигона», оратории «Зовы мира»). Предпринимались также попытки создания новых творческих союзов. Одним из них стала возникшая в 1936 году группа «Молодая Франция», которую составили четыре молодых композитора: Оливье Мессиан, Даниэль Лесюр, Андре Жоливе и Ив Бодрие. После второй мировой войны они выдвинулись как крупные художественные индивидуальности. Своего рода знаменем группы стал несколько туманный лозунг «Гуманизм и религия». «Мы хотели вернуть искусству высокое этическое начало, вдохнуть в современную музыку живую человечность, раскрыть перед ней пути духовного обновления»⁸, — вспоминал Жоливе. Религиозное начало понималось членами группы как форма духовного общения, как свойство музыки «связывать, объединять», и только у Мессиана это выразилось в собственно религиозной тематике. Музыканты ставили перед собой задачу «пробуждать в человеке музыку и выражать в музыке сокровенное в душе человека»⁹, противопоставляя себя неоклассицизму с его тенденцией к аэмоциональности. Цель группы — распространять и пропагандировать сочинения молодых авторов, свободных и «от революционных шаблонов, и от шаблонов академических»¹⁰, опирающихся на национальные традиции. Поэтому в концертах «Молодой Франции» звучали сочинения и других начинающих авторов: Ж. Алена, М. Ландовского, Ж. Франсе.

⁸ Цит. по кн.: Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1970, с. 305.

⁹ Там же, с. 330.

¹⁰ Там же.

Параллельно с указанными группами в 20—30-е годы развивается творчество ряда композиторов, которых называют «Независимыми». Среди них Ж. Ибер — автор множества театральных произведений, опер «Король Ивет», «Орленок» — совместно с Онеггером, балета «Любовные похождения Юпитера», а также А. Барро, А. Соге.

К концу 30-х годов происходит серьезное изменение соотношения сил внутри страны: в 1938 году социалистическое правительство объявило вне закона Коммунистическую партию Франции, против членов которой началась кампания террора. Единство Народного фронта было подорвано, что создало сложную ситуацию накануне второй мировой войны.

Четвертый этап падает на годы Сопrotивления. После нападения Германии на Польшу 1 сентября 1939 года Англия и Франция вынужденно вступают в войну. Более четырех лет длилась оккупация большей части Франции. В условиях оккупации Коммунистическая партия, находясь в подполье, смогла сплотить разные группы и возглавила всенародное патриотическое движение Сопrotивления, в котором значительная часть художественной интеллигенции прямо или косвенно приняла участие. Вместе с «Юманите» издавалась подпольная Литературная газета, где работали Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Кассу (с 1942 года находился в нацистских застенках) и другие; выпускались книги стихов. Стихи Поля Элюара «Французский марш» и «Свобода» нелегально распространялись среди населения и партизан. Стихи и музыкальные сочинения часто звучали в передачах радиостанции «Сопrotивление», одним из организаторов которых был П. Шеффер, инженер-акустик, в дальнейшем создатель «конкретной» музыки¹¹. Именно для этой радиостанции создавали свои радиооперы, радиооратории и кантаты Онеггер, Пуленк, Ж. Франсе и другие. Молодые композиторы Эльза Баррон, Мишель Филиппо непосредственно участвовали в партизанском движении. Композитор-коммунист Дюрей руководил Национальным комитетом музыкантов — нелегальной организацией, издававшей новые и запрещенные фашистами сочинения, изготавливавшей в подпольных мастерских пластинки. Множество сочинений героико-патриотического характера,

¹¹ Конкретная музыка — одно из направлений музыкального авангардизма 50-х годов.

особенно песен, кантат, маршей, создали в это время композиторы: например, Дюрей, М. Ландовский пишут песни на стихи П. Элюара, Л. Арагона, Ж. Орик — «Четыре песни страдающей Франции», Пуленк — кантату «Лик человеческий» (на стихи Элюара), Онеггер — Вторую симфонию, молодой Дютыйе — поэму «Застенок» на стихи Ж. Кассу. Горячий отклик вызвал цикл «Три жалобы солдата» Жоливе на собственный текст, написанный под впечатлением непосредственного участия композитора в военных действиях 1940 года. Самой популярной была «Песня освобождения» Анны Марли на слова М. Дрюона, ставшая своеобразным символом Сопротивления. Легальные концерты, лекции, премьеры спектаклей проводила действовавшая в контакте с движением Сопротивления массовая организация «Музыкальная молодежь Франции», созданная в 1940 году (и существующая и в настоящее время). На средства ее членов были поставлены многие сочинения Онеггера, Пуленка, Ландовского, Ж. Ривье. Важную роль играла Парижская консерватория во главе с видным композитором К. Дельвенкуром, мужественно отстоявшим перед нацистами студентов, которых должны были угнать в Германию.

Пятый этап развития французской культуры — послевоенный период. Освобождение принесло бурное оживление театральной и концертной жизни столицы. Театры «Grand Opéra» и «Opéra Comique» возобновили спектакли французских авторов. Национальный оркестр Французского радио под управлением М. Розенталя и оркестра Общества консерватории¹² начали циклы концертов современных французских и иностранных авторов (в том числе советских). Выдающимся событием в музыкальной жизни столицы стало исполнение в мае 1945 года Седьмой симфонии Д. Шостаковича, Пятой и Шестой симфоний С. Прокофьева. В 1946 году возродилась к активной деятельности «Народная музыкальная федерация» во главе с Ш. Кёкленом (в 1951 году ее президентом стал Л. Дюрей).

Последний период, органично связанный с музыкой сегодняшнего дня, наиболее сложный и противоречивый этап во французской культуре. С одной стороны, на мировоззрении музыкантов сказывается воздействие общих

¹² В 1967 году преобразован в Парижский оркестр во главе с Шарлем Мюншем.

закономерностей политической жизни Европы и мира, с другой — усиливается проявление чувства бунтарского протеста, социального нигилизма, выраженное подчас в подчеркнутом разрыве с художественными традициями. Именно Париж стал родиной тотального сериализма П. Булеза, конкретной музыки П. Шеффера, «стохастической», или «математической» музыки Я. Ксенакиса, темброво-сонористических поисков О. Мессиана. Их появление, так же как и распространение в первые послевоенные годы творчества экспрессионистов (Шёнберга, Веберна), было вызвано к жизни не только стремлением эпатировать вкусы буржуазной публики. Так, интерес к додекафонии у французской молодежи был вызван и не всегда осознанным социальным протестом против буржуазной успокоенности, стремлением бросить вызов «академическому» порядку, симпатией к личности и деятельности композиторов, которые преследовались нацистами и сочинения которых были запрещены во всех оккупированных Германией странах Европы. И композиторы видели в сериализме некое освобождение от оков «арийской» культуры. Отсутствие ясной ориентации на национальные традиции в технике додекафонии представлялось послевоенной композиторской молодежи проявлением «интернациональных» тенденций, усилившихся в годы Сопротивления. Определенную роль в распространении этих приемов сыграла деятельность музыковеда Р. Лейбовича¹³, который пытался связать додекафонию с модной в послевоенной Франции философией экзистенциализма¹⁴, творчеством писателей Камю и Сартра, что

¹³ Рене Лейбович — композитор, дирижер и музыковед (род. в 1913 году в Варшаве), автор книги «Шёнберг и его школа», состоящей из трех разделов: «Рождение и основа современной музыки» (о Шёнберге), «Сознание прошлого в современной музыке» (о Берге) и «Сознание будущего в современной музыке» (о Веберне). Вторая книга «Введение в двенадцатитоновую музыку» (1949) развивает взгляды первой.

¹⁴ Экзистенциализм — направление в современной философии, возникло как иррационалистическое и пессимистическое мировосприятие, ставящее перед собой вопрос: как жить человеку, потерявшему либеральные иллюзии перед лицом исторических катастроф современности? Экзистенция — способ бытия личности. Мир открывается человеку через его бытие, личное существование, через экзистенцию непосредственно. В обыденной жизни смысл «сущего» человек не осознает, это открывается ему в пограничной ситуации жизни и смерти, в момент смерти. Обретая себя как экзистенцию, человек впервые обретает и свою свободу. Свобода не формируется как социальная необходимость, а формируется самим человеком, каждым его действием и поступком.

вызвало живой интерес молодежи. Огромное воздействие на музыкальную культуру послевоенных лет как во Франции, так и за ее пределами оказали творческие поиски и эксперименты Оливье Мессиаана, выдающегося композитора XX века, крупнейшего педагога, своеобразного философа-мыслителя, крупного общественного деятеля.

Оливье Мессиаан родился в 1908 году. Учился в Парижской консерватории у Дюка по композиции, у Дюпре в классе органа. Закончил обучение в 1929 году будучи автором уже значительного количества сочинений. С 1930 года и в послевоенное время работает органистом собора св. Троицы в Париже. В 1936 году Оливье Мессиаан становится инициатором создания творческого объединения «Молодая Франция». В начале войны его призывают в армию, в апреле 1940 года он попадает в плен. Находясь в концентрационном лагере, в условиях, полных страданий и суровых испытаний, Мессиаан создает «Квартет на конец времени», исполненный 15 января 1941 года в лютый мороз перед многотысячной толпой заключенных. Освобожденный из концлагеря летом 1942 года, он возвращается в Париж и по предложению Дельвенкура начинает работать в консерватории в качестве профессора гармонии и сольфеджио, а затем и композиции. Этот пост Мессиаан занимает и в послевоенные годы.

В творчестве композитора с первых сочинений обнаруживается тяготение к религиозной тематике, что связано с его мировоззрением. По представлению Мессиаана, мир, окружающий человека, есть нечто временное, преходящее, конечное. Он полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины бытия. Таким непреходящим, истинным и бесконечно многообразным Мессиаан считает божественное прекрасное как воплощение совершенной духовности, высшей красоты и гармонии природы. Только обращаясь к религиозной тематике, музыка как «орудие постижения святого духа в сумерках бытия» приобщается к вечным проблемам жизни и смерти, постигает сущность законов природы и вселенной.



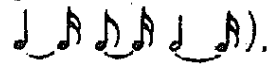

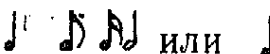
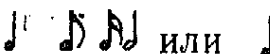

Поэтому большинство сочинений Мессиаана наполнено религиозной символикой философского характера, которую он пытается раскрыть в развернутых программных предисловиях. Так, замысел «Квартета на конец времени» для фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета (та-

кой набор инструментов оказался в концлагере) навеян девятой главой Апокалипсиса. Аналогичны программы кантаты «Три маленькие литургии божественного присутствия» (Бог-любовь — в нас, Бог-любовь — на Земле, Бог-любовь — во Вселенной), оркестровой сюиты «Вознесение», фортепианных циклов «Видение Аминя», «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» и т. д. Связующее звено земного и небесного миров, символ бесконечной красоты и гармонии природы, как считает Мессиа́н, — птицы. Их пение — «воплощение свободной безымянной музыки, создаваемой для радости, чтобы... покончить со всеми спорами, с соперничеством, чтобы воспеть радость и счастье жизни»¹⁵. Много лет композитор изучал и записывал пение птиц Европы, Америки, Африки и составил монументальный «Каталог птиц» для фортепиано соло. «Птичьи голоса» и ритмы фигурируют и в «Квартете на конец времени» (III часть — «Бездна птиц»), и в сюитах для фортепиано с оркестром «Пробуждение птиц» (1953) и «Экзотические птицы» (1956) — почти во всех сочинениях композитора. В самой музыке воздействие абстрактных символов и идей почти не ощущается. Среди образных сфер творчества Мессиа́на только одна — лирико-философская (возвышенно-созерцательная) — ассоциируется с религиозной тематикой. Остальные — лирическая поэзия природы, экстатическая страстная лирика, воспевающая любовь как высшую гармонию бытия, вакхический гимн радости жизни и контрастные сферы, концентрирующие образы зла и разрушения (смерть как некую роковую неизбежность, демонический хаос диких, варварских стихий), — характеризуют Мессиа́на как композитора-лирика, который обобщенно и весьма субъективно воплощает острые противоречия мира.

Мессиа́н всегда точно и глубоко ощущает связь звуков, гармонических комплексов и цветовых сочетаний, находящихся в движении. Этим импрессионистическим чувством колорита объясняются его многочисленные поэтические ассоциации. Не случайно композитор называет свои сочинения «цветными витражами» и дает им такие названия, как «Краски небесного града» (1963) для 13-ти духовых инструментов, фортепиано и ударных, «Хронохромия» («Цвета Времени») для большого оркестра

¹⁵ Из предисловия автора к изданию граммпластинки «Каталога птиц» для фортепиано.

(1960). Видимо, поэтому столько сил затратил композитор на поиски новых сонорных и колористических выразительных средств, а также конструктивных приемов творчества. Они получили обобщение в книге «Техника моего музыкального языка» (1942), где автор излагает принципы ладовой, аккордовой и ритмической систем своих сочинений. Ладовое своеобразие он определяет так называемыми ладами ограниченной транспозиции. Здесь имеются в виду лады искусственного происхождения, например целотонная гамма, гамма тон-полутон или лады с тетра хордами $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1\tau + 1\tau + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ с опорой на тритон и т. д.

На основе изучения ритмических особенностей музыки Древней Индии, Египта, Сирии, а также творчества композиторов XIII—XV веков и Стравинского сложилась ритмическая система Мессиана. Большое место занимают в ней некратные увеличения длительностей ритмических фигур при повторении (если обычно увеличение идет в 2, 3, 4 раза, то у Мессиана ритмическая формула  может при повторении стать  или ). Характерно введение добавочных длительностей при повторении (например, ритм  превращается в  или  со снятием доли). Часто использует Мессиаан необратимые (неракоходные) ритмы () , а также различные сочетания неповторяющихся ритмических структур (как в древних песнях-импровизациях или в пении птиц).

Большая роль ритма как организующего фактора сочинения связана с попыткой воплотить абстрактно-философскую категорию времени, которая как некое внеличностное начало или как символ Вечности почти всегда присутствует в его творчестве. Ритмическое варьирование — основа развития гибких, выразительных мелодических линий в музыке Мессиаана, свойственных его лирическим образам. Среди других форм тематизма для его творчества характерна тема-комплекс, в разных пластах которой содержатся импровизация, остинатная группа аккордов с изменяющейся ритмической структурой, тембово-ритмические элементы. Яркой иллюстрацией компо-

зиторской техники Мессиана является его десятичастная симфония «Турангалила». Название ее заимствовано в санскрите и имеет много значений. «Буквальное значение слова „лила“ — игра, но игра в смысле божественного действия в Космосе, игра творческая, игра разрушения и сотворения, игра жизни и смерти. „Лила“ — это также любовь. „Туранга“ — это бегущее время, это движение и ритм. „Турангалила“ означает песнь любви, гимн радости, время, движение, ритм, жизнь и смерть», — пишет Мессиаан в пояснении.

Экзотика, пантеизм и одухотворенная культовость характерны и для произведений композитора 70-х годов: оратории «Преображение», симфонической сюиты «Из ущелий к звездам», кантаты «Чаю воскрешения мертвых», посвященной памяти погибших в мировых войнах XX века.

Оливье Мессиаан в 60—70-е годы является членом Парижской академии, организатором и председателем жюри ряда фестивалей и конкурсов, почетным членом многих зарубежных академий и университетов.

Среди представителей французского авангарда, пожалуй, самой яркой фигурой послевоенной культуры является композитор, дирижер, публицист Пьер Булез (род. в 1925 году в Монбризоне). С ранних лет он обнаружил выдающиеся способности к математике и музыке. Закончив Лионский политехнический институт, в 1944 году начал заниматься в Парижской консерватории в классе Мессиаана.

Прочувшись в классе Мессиаана около года, Булез ушел из консерватории. Основной причиной тому был острый интерес к технике додекафонии. «Вместе с несколькими моими товарищами я составил группу, и мы обратились к Лейбовичу с просьбой об уроках»¹⁶, — писал впоследствии Булез. Так в Париже образовалась первая группа композиторов, занявшаяся серьезным изучением двенадцатитоновой техники и ставшая вскоре основным ядром музыкального «авангарда». В нее входили Морис Ле Ру, Жан-Луи Мартино, Серж Ниг, Мишель Филиппо и Пьер Булез. Лейбович считал технику Шёнберга и особенно Веберна основой современной музыки, доказывал «фатальную» неизбежность атонализма, пришедшего на смену традиционной тональной системе, и прививал эти взгляды своим ученикам. Булезу эта система уже в процессе изучения показалась устаревшей, излишне академичной, и он в 1946 году покинул его класс и занялся разработкой техники «тотального» сериализма, подготовленной во многом творчеством Веберна и некоторыми ритмическими изысканиями Мессиаана. Сериализм вносит в додекафонию дополнительную регламентацию. За каждым из 12 звуков хроматической системы закрепляется 12 градаций длительности звуков, определенный способ звукоизвлечения, динамический нюанс, тембр и регистр. С этими приемами, создающими, по мнению автора, идеальную логи-

¹⁶ Цит. по кн.: Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, с. 429.

ческую и конструктивную основу произведения, связан первый период творчества Пьера Булеза, ограниченный 1955 годом. В это десятилетие были написаны Первая, Вторая фортепианные сонаты (1947, 1948), сонатина для флейты и фортепиано (1946), кантата «Солнце вод» (1949) и «Свадебное лицо» (1951), «Полифония X» для фортепиано (1951) и «Структуры» для двух фортепиано, наконец, вокально-инструментальный цикл «Молоток без мастера» — своего рода кульминация творчества Булеза на этом этапе (1955). Тексты вокальных сочинений основаны на сюрреалистических стихах Р. Шара. В них композитор демонстративно декларирует принцип полной независимости содержания текста от музыки: «Если вы хотите понять текст, прочтите его». «Музыка должна выражать магию коллективной истерии, всеобщий разлад жизни буржуазного общества»¹⁷, — говорил он о содержании своих произведений.

В середине 50-х годов под воздействием новых «открытий» своего «соперника» по авангардистским устремлениям К. Штокхаузена Булез переходит на позиции техники алеаторики¹⁸. В такой манере написаны сочинения его второго периода: Третья соната для фортепиано (1958), вокальный цикл «Портрет Малларме» (1960), состоящий из набора «подвижных» листов, которые могут свободно переставляться исполнителями и приобретают каждый раз новое значение, определяемое сочетанием листов. Разные формы алеаторики с привлечением элементов электронной и конкретной музыки характеризуют последующие сочинения Булеза, например «Поэзию для власти» на стихи А. Мишо для чтеца, оркестра и магнитофонной ленты. Оркестр делится здесь на две группы с разными дирижерами. Во время исполнения звучание обоих оркестров свободно накладывается и к ним добавляется запись электронной музыки на пленке.

Начиная с середины 60-х годов (третий период) композитор обосновывает новую систему композиции, которая опирается на свободное использование сериальной техники и темброво-сонористических, в том числе ударно-шумовых эффектов.

В послевоенном искусстве продолжается деятельность композиторов «Шестерки» — Онеггера, Мийо, Дюреля, Орика, Пуленка, Тайфер, ряда других представителей старшего поколения французских музыкантов — Ибера, Барро, Лесюра, Соге. Среди композиторов, выдвинувшихся в послевоенное время, — Андре Жоливе, композитор-патриот, создатель ряда симфоний, монументальной оратории «Правда о Жанне» (1956), который в молодые годы, будучи членом «Молодой Франции», увлекался изучением неевропейских музыкальных систем, рассматривая их с эстетико-философских позиций, экспериментировал с электромузыкальными инструментами для достижения эффектов космических звучаний. Большое место в культуре Франции заняли в 50—70-е годы композиторы Дютийе, Ландов-

¹⁷ Цит. по кн.: Шнейерсон Г. Французская музыка XX века, с. 433, 434.

¹⁸ См. с. 26.

ский, Лесюр, Франсе, Ниг. В их творчестве освещаются самые животрепещущие проблемы сегодняшнего дня. Значительное место занимает среди них тема войны и мира, нашедшая воплощение в кантате «Огненный замок» Мийо, «Искупительной симфонии» Соге, «Симфонии страха» Ландовского, оратории «Неизвестный расстрелянный» Нига, кантате «Чаю воскрешения мертвых» Мессиана. Изобретение все новых средств уничтожения человека, угроза миру и цивилизации, трагические размышления художника о бесперспективности его положения в современном капиталистическом мире волнуют Ландовского (опера «Безумец»), Онеггера (Пятая симфония и Монопарти́та) и многих других авторов.

Богатая и многообразная музыкальная жизнь Франции привлекает в XX столетии пристальное внимание музыкантов всех стран. Именно из Парижа в течение многих лет шли новые творческие идеи, оказавшие существенное влияние на формирование эстетических вкусов молодых поколений. Большое место на концертных эстрадах мира на протяжении многих лет занимали выдающиеся французские пианисты Маргарита Лонг, Робер Казадезюс, Альфред Корто, скрипач Жак Тибо, виолончелист Морис Марешаль. По-прежнему большим авторитетом пользуются музыкальные учебные заведения — Национальная консерватория (государственное бесплатное учебное заведение), Певческая школа (Schola Cantorum), Нормальная музыкальная школа (Ecole Normale de Musique).

Музыкальная жизнь Франции немыслима без крупнейших музыкальных театров («Grand Opéra», «Opéra Comique», Театра наций и Театра оперетты), пяти симфонических оркестров, интенсивной деятельности французских мастеров эстрады, сохранивших лучшие традиции песенников-шансонье и среди них таких выдающихся исполнителей, как Эдит Пиаф, Мирей Матье, Джо Дассен.

АРТУР ОНЕГГЕР

1892—1955

Артур Онеггер — выдающийся прогрессивный французский композитор XX века, художник высокой принципиальности и честности, крупный общественный деятель, талантливый публицист и критик, отстаивавший пере-

довые тенденции современного искусства. Убежденный антифашист, он был одним из руководителей Народной музыкальной федерации в 30-е годы, участвовал в деятельности музыкантов-патриотов в годы Соппротивления. Онеггер — художник-мыслитель, которого волновали проблемы войны и мира, будущее цивилизации, перспективы развития современного искусства, трагическое положение музыканта в капиталистическом обществе.

Исходным моментом его эстетических взглядов является мысль о социальном предназначении музыки: «Если музыка не хочет свести свою роль к роли фона, она должна вновь приобрести большое социальное звучание... Она должна помогать людям жить»¹⁹. Цель своего творчества он видел в создании музыки, доступной широким массам слушателей и интересной для знатоков. Высшим критерием жизненности сочинения он считал оценку слушателей, ибо «без аудитории нет искусства». Поэтому Онеггер скептически относился к формам «искусственного» прогресса в музыке (додекафонии, сериальной технике, конкретной музыке и т. п.), полагая, что они могут быть частью, но не основой творческого метода: «Вопрос о средствах музыкальной речи имеет лишь второстепенное значение, определяющую роль играют сами мысли, которые композитор стремится выразить»²⁰. И в этой связи указывал, что без исторической преемственности не может быть подлинного новаторства в искусстве: «Нить традиции никогда не должна обрываться. Ветвь, отделенная от ствола, быстро сохнет»²¹, доказывая это всем своим творчеством.

Своеобразие его искусства во многом определяется соединением лучших традиций французской и немецкой культур. Композитор тяготел к монументальным жанрам синтетической природы, настойчиво экспериментировал в области синтеза музыкальных, театральных и литературных жанров, что в сочетании с яркой театральностью, зримой конкретностью музыкальных образов связывает его с творчеством Берлиоза. Другие особенности — стремление к лаконизму музыкального выражения, особое ощущение насыщенности музыкального

¹⁹ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер. Л., 1967, с. 271.

²⁰ Там же, с. 273.

²¹ Цит. по кн.: Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «шести». М., 1964, с. 43.

времени, народно-песенные и танцевальные истоки, поиски в области музыкальной декламации, тонкость красок и нюансов — роднят его с Равелем, отчасти Дебюсси.

Напротив, философская значительность и психологическая глубина, склонность к монументальным замыслам, полифоничность мышления, сквозное развитие идеи-концепции, драматическая конфликтность и целеустремленность развития заставляют вспомнить немецких мастеров: Баха, Генделя, Бетховена. Пристрастие к непрерывной симфонизации, вязкость и густота музыкальной ткани с обилием хроматических линий ассоциируются с полотнами Вагнера и Р. Штрауса. При этом Онеггер никогда не шел на компромиссы в своих художественных устремлениях, искал собственные пути в сложных процессах, происходящих в искусстве XX века.

Новаторская сущность его творчества нашла отражение прежде всего в обогащении содержания и обновлении драматургии монументальных жанров. У него возникают вокально-симфонические сочинения нового типа на основе переосмысления оратории; оригинальный и динамичный психолого-драматический симфонический цикл, сочетающий черты программного и непрограммного симфонизма. Мастер строгих и четких по структуре произведений, композитор творчески преобразует традиционные музыкальные формы, в частности сонатное *allegro*, создавая их новые разновидности, зачастую с помощью широкого внедрения полифонических средств развития. Афористичная манера высказывания сочетается у него с большой напряженностью и целеустремленностью становления. Но главное, Онеггер — необычайно искренний художник, глубоко чувствующий острые противоречия современной действительности в их самой сокровенной сущности.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детские и юношеские годы. Артур Онеггер родился 10 марта 1892 года в Гавре, в семье швейцарцев, живущих во Франции. Композитор вспоминал впоследствии, что семье он обязан унаследованными от швейцарских предков исключительным трудолюбием и самодисциплиной, протестантскими традициями и типично французским воспитанием²².

²² На всю жизнь Онеггер сохранил двойное гражданство.

Наиболее яркие впечатления детства — море и музыка. «Влияние моря на мое духовное развитие было огромно: оно как бы расширило мой детский кругозор»²³, — говорил он много лет спустя. Еще более сильное влечение он испытывал к музыке; первое знакомство с ней связано с семьей, где часто музицировали, изредка бывали в опере и на концертах заезжих гастролеров. Но при всем этом к музыке и в семье, и в лицее, где учился Артур, относились не более как к развлечению. Поэтому музыкальное развитие мальчика шло поначалу стихийно. Артур самостоятельно выучился читать ноты и пристрастился к игре на скрипке. «Усвоив некоторые основы, я сразу принялся за читку бетховенских сонат, которые помогли мне познакомиться поближе с принципами ладовой гармонии»²⁴. Результатом самообучения явились первые композиторские опыты юного музыканта: сонаты для скрипки и фортепиано и для двух скрипок с фортепиано. Восхищенный спектаклями «Гугенотов» Мейербера и «Фауста» Гуно, девятилетний автор решил приняться за оперы. Так появились «Эсмеральда» по Гюго, «Филипп» и «Сигизмунд» на собственные тексты. Только в 13 лет родители, видя яркую одаренность и упорство мальчика, сочли возможным начать его обучение гармонии и игре на скрипке с местными преподавателями. К этому же времени относятся первые публичные концерты Артура в городской ратуше. Сильное впечатление от исполненных в Гавре кантат Баха, а также знакомство с партитурами Вагнера способствовали окончательному выбору профессии музыканта. Это встретило решительное противодействие со стороны отца, который считал вполне возможным совмещать музыку с профессией продавца кофе. С трудом Артур получил разрешение попробовать свои силы в Цюрихской консерватории (в 1909—1911 годах семья живет в Швейцарии). Но только после настойчивых уговоров директора консерватории, композитора Ф. Хегара, отец позволил юноше продолжить музыкальное образование.

В 1911 году Онеггер поступает в Парижскую консерваторию в класс контрапункта и фуги А. Жедалджа, крупного педагога, учителя Равеля, Шмитта, Кёклена, Мийо.

²³ Онеггер А. Я — композитор. — В кн.: Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979, с. 151.

²⁴ Там же, с. 152.

Жедалъж помог юноше обрести недюжинную музыкальную технику, научил преодолевать любые трудности в работе. И хотя композиции Артур обучался в классе Ж.-М. Видора, оркестровке и дирижированию у маститого мастера В. д'Энди, игре на скрипке у Л. Капе, именно Жедалъжа он вспоминал с особой признательностью. Франция «озарила меня светом своего блистательного разума, она утончила мои духовные и музыкальные запросы»²⁵, — писал позднее Онеггер. В Париже он полнее и глубже познакомился с творениями Дебюсси, Форе, Равеля, которые оказались «весьма полезным противовесом по отношению к классикам и Вагнеру»²⁶.

Близким другом Онеггера в консерватории стал его соученик Дариус Мийо. Он ввел Артура в музыкальные салоны, познакомил его с творчеством виднейших современных поэтов — Валери, Аполлинера, Жакоба, Клоделя, Жамма, Кокто. Беседы и споры с Мийо, дерзновенные балетные партитуры Стравинского, атональная музыка Шёнберга, оркестровая динамика Шмитта — вот наиболее яркие впечатления молодого музыканта в предвоенные годы.

Первая мировая война прервала учебу в консерватории. Как подданный нейтральной Швейцарии, он был мобилизован в Цюрихе, два года служил в пограничных войсках, но не испытал тех тягот и лишений, которые выпали на долю его поколения. В 1916 году Онеггер вернулся в Париж и возобновил занятия в консерватории.

Первый период творчества (1916—1930). Творческое формирование композитора проходило в сложной и противоречивой художественной атмосфере Парижа конца 10-х — начала 20-х годов, когда взаимодействовали, боролись, а порою мирно уживались самые несовместимые тенденции, школы, кружки, направления.

Артур с увлечением посещал вечера и собрания на квартире у Мийо и Батори, из которых выросла знаменитая «Шестерка». Среди товарищей он выделялся своей независимой позицией, неприятием крайних устремлений в духе манифестов Кокто, неизменно подчеркивал свое безраздельное уважение к творчеству Вагнера, отказался подписать статьи, направленные против Равеля и Шмитта. Не разделяя эстетических взглядов Сати и Кокто, Онеггер

²⁵ Онеггер А. Я — композитор, с. 153.

²⁶ Там же.

тем не менее постоянно участвовал во всех совместных выступлениях «Шестерки»: в выпуске «Альбома „Шести“», создании коллективного спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне». В некоторых собственных сочинениях конца 10—20-х годов он также отдал дань эстетике урбанизма, связанной со стремлением передать в музыке дух века машин и техники. Так возникли экспериментальные спектакли хореографической симфонии «Скетинг-ринг» (балет для роликовых коньков, 1921), балета «Под водой» (1924). Еще более полно выражены ритмы нового времени в триаде «Симфонических движений» для оркестра, из которых наибольший успех выпал на долю «Пасифика 231» (1923) и «Регби» (1928).

Название «П а с и ф и к 231» возникло не сразу. После окончания партитуры «меня осенила романтическая идея и, закончив партитуру, я озаглавил ее „Пасифик № 231“ — такова марка паровозов, которые должны везти за собою с огромной скоростью тяжеловесные составы»²⁷. Необычный заголовок и шутливые замечания самого автора побудили критиков объявить Онеггера «механиком в музыке», хотя композитор хотел передать процесс постепенного ускорения движения с последовательным укорочением длительностей от целой до шестнадцатой при одновременном замедлении темпа и последующий обратный процесс увеличения длительностей с возвращением к исходной теме. Возникло сочинение в форме полифонических вариаций-ostinato на хорально-гармонический комплекс с большим динамическим нарастанием. Точно так же в «Регби» слушатели искали передачу в музыке этапов игры: команд, атаки, контратаки, свистки судей, на что автор отвечал, что игра на стадионе дала лишь толчок фантазии художника, воплотившего в этой пьесе радостное ощущение жизни и молодости.

Именно в концертах членов «Шестерки» на подмостках театра «Старая голубятня», в зале «Одеон» и других зазвучали первые сочинения Онеггера 1916—1921 годов. В этот период композитор пробует себя в различных жанрах и в каждом выявляется та или иная особенность его творческого облика. Так, первый струнный квартет, две скрипичные сонаты, альтовая соната открывают лирические стороны дарования композитора, его умение выстроить ясную и логичную форму. Многочисленные во-

²⁷ Онеггер А. Я — композитор, с. 165.

кальные и фортепианные циклы обнаруживают склонность к миниатюре и умению двумя-тремя характерными штрихами создать музыкальный образ. Однако с наибольшим размахом дарование молодого автора проявилось в работах для драматического театра и симфонических поэмах. Уже в хореографической сюите по поэме Мераля «Сказание об играх мира» (1918), мимической симфонии «Гораций-победитель» (1921), в броском «театральном» тематизме, ярких тембровых находках сказывается картинная образность мышления композитора. А особенности симфонических поэм «Песнь Нигамона» (1916), «Летняя пастораль» (1921), «Песнь радости» (1923) — конкретная наглядность тем-образов, развернутые динамические нарастания с появлением в кульминации новой, и той же темы, богатая контрапунктическая техника — станут достоянием всех оперно-ораториальных и симфонических сочинений последующих лет.

Из других инструментальных сочинений 20-х годов выделяются «Концертино для фортепиано и оркестра» (1924) и виолончельный концерт (1929). Насыщенное юмором, жизнерадостное «Концертино» — трехчастный цикл, в котором прихотливо совмещаются черты городских песен Франции, элементы негритянского джаза с терпким гармоническим языком, основанным на двенадцатиступенной хроматической тональности и политональности, столь типичных для стиля Онеггера.

Итоговым сочинением этих лет явился «Царь Давид», открывший список самых значительных творений Онеггера в оперно-ораториальном жанре. Это одно из самых известных сочинений Онеггера, поставленное во многих странах мира (в 1927 году — в Ленинграде). В «Царе Давиде», драматизированном псалме в трех частях на библейский сюжет (как назвал его автор текста поэт Рене Моракс), творчески переосмыслены традиции классической оратории, сохранена присущая ей картинность. Здесь три драматургических пласта: эпическое повествование рапсода о событиях из жизни Давида, активные действенные сцены сражений, маршей, шествий, празднеств; лирико-философские отступления в хоралах — псалмах и ариях, раскрывающих внутренний мир героев, комментирующих их поступки. Композитор точно воссоздал здесь особенности швейцарской народной песенности (песня Давида-пастуха), протестантского хорала. Не случайно многие темы из «Давида», особенно хор «Алли-

луйя», распевались впоследствии на улицах городов и деревень Швейцарии как народные песни.

Окрыленный успехом «Давида», композитор обратился к новым монументальным творениям: вначале создал «библейскую драму» «Юдифь» на текст того же Моракса, затем оперу-ораторию «Антигона» на либретто Кокто (1927) и симфонизированную мелодраму-балет «Амфион» на античный сюжет с текстом Валери (1928—1929).

Опера-оратория «Антигона» была самым любимым детищем Онеггера. На основе известной древнегреческой трагедии Софокла Кокто и Онеггер создали яркое современное сочинение. При отдельных эпических чертах (многоплановая роль хора, монументальность, неторопливость действия) опера-оратория остро психологична, отличается напряженной динамикой музыкальной драматургии. Протест Антигоны в ее столкновении с Креоном выражает идею героико-патриотического подвига личности в ее борьбе против деспотической тоталитарной власти. Вся опера-оратория пронизана сквозным симфоническим развитием, поскольку основной конфликт и музыкальные характеристики действующих лиц воплощены в развитой системе лейтмотивов и раскрываются прежде всего средствами оркестра, что создает эмоциональную насыщенность внутреннего действия. Онеггер впервые использовал в «Антигоне» найденные им новые средства выразительности в области вокальной декламации. Опера-оратория написана на прозаический текст. Каждое из действующих лиц наделено ярко индивидуальным по интонационному рисунку речитативом, названным композитором *просодией*, в которой ритм декламации совпадает с ритмом разговорной речи, интонационный рисунок — с эмоциональным ее напряжением, а смысловые слова каждой фразы выделены непривычными для французского языка акцентами на первом слоге и помещаются в кульминациях мелодических фраз. Все эти качества в сочетании со сложным гармоническим языком сближают «Антигону» с сочинениями музыкантов-экспрессионистов (например, с «Воццеком» Берга). Новаторство музыкального языка и драматургии осложнили сценическую судьбу этого сочинения. «Антигона» впервые поставлена в 1927 году в Бельгии, в 1931 — в Германии и лишь в 1943 году в Париже, когда идейное содержание сочинения оказалось созвучным умонастроениям, царившим во Франции в годы фашистской оккупации.

И «Антигона», и «Юдифь», и «Царь Давид» свидетельствуют о внимании композитора к темам широкого общественного звучания, о гуманистической и прогрессивной направленности его творческой позиции. Таким образом, в течение первого периода творчества композитор охватил самые разнообразные жанры, зарекомендовал себя как блистательный полифонист, умелый мастер строгой и четкой музыкальной формы, нашел новые средства мелодической выразительности, выработал свой собственный гармонический язык.

В это же время композитор вел обширную артистическую деятельность. Вместе со своей женой — пианист-

кой Андре Ворабур — он выступал в разных странах Европы (Англия, Германия, Бельгия, Италия) и Америки. В 1928 году он приехал в Советский Союз, где дал три концерта в Ленинграде как исполнитель-скрипач, пианист и дирижер²⁸, которые вызвали большой общественный резонанс и исключительно благоприятные отзывы в печати. Выдающийся советский музыковед Б. Асафьев уже тогда выделил Онеггера из «Шестерки» как наиболее глубокого и серьезного художника.

Период творческого расцвета (30-е годы). В начале 30-х годов возникают произведения, новые по содержанию: Первая симфония (1930) и оратория «Зовы мира» (1931). Композитор впервые обращается к современной социальной тематике, воплощает тему борьбы человека за счастье в условиях враждебного ему капиталистического мира. Видимо, поэтому в симфонии, ставшей первым образцом этого жанра в творчестве Онеггера, использованы темы песен французской революции. В оратории, написанной на текст поэта Рене Бизе, в первой ее части «Человек и город» как протест против мира машин и мучительного непрерывного труда возникает эпизод демонстрации революционных рабочих и солдат («К оружию! Отдай свои силы и кровь! Чтобы вырвать мир у его господ!»), за что буржуазная пресса обвинила композитора в пропаганде «идей большевизма». Будучи подготовленной предшествующими исканиями, такая тематика была связана также с событиями этого десятилетия — экономическим кризисом, угрозой фашистского путча в 1934 году, созданием и ростом Народного фронта в 1934—1935 годах, его помощи сражающейся Испании. Онеггер стал одним из активных деятелей Народной музыкальной федерации, образованной в 1935 году, выступал на страницах ее журналов как последовательный антифашист, защищал и словом, и своим творчеством идеи народности, демократизма и гражданственности в искусстве. «...Я всем сердцем с теми, кто ведет упорную борьбу с фашизмом, кто твердо осознал опасность, в которой находятся сейчас культура и цивилизация»²⁹. «Музыка должна переменить адресат — обратиться к массам», — писал он в эти годы³⁰.

²⁸ Онеггер-дирижер обладал точным и скупым жестом, без всякой аффектации и театральности.

²⁹ Письмо Артура Онеггера. — Сов. музыка, 1939, № 7, с. 97.

³⁰ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 54.

Вместе с Ориком, Мийо, Ибером и другими Онеггер принимает активное участие в создании музыки к представлениям по типу массовых музыкальных празднеств Великой французской революции: пишет марш «Взятие Бастилии» к спектаклю «14 июля» (по пьесе Роллана), прелюдию к эпизоду «Смерть Жореса» в коллективном спектакле «Свобода», музыку к спектаклю поэта-коммуниста Ж.-Р. Блока «Постройка города», а также создает песни для рабочих хоров «Юность» (текст Вайяна-Кутюрье), «Тревога» (стихи Муссинака), множество обработок народных песен.

Творческий диапазон композитора в этот период еще более расширяется. Наряду с массовыми, камерными жанрами (Второй и Третий струнные квартеты, вокальные циклы) появляются балеты («Икар», «Рождение цвета» и др.), оперетты, музыка к радиопостановкам и звуковым кинофильмам (более 30-ти сочинений в эти годы). Но центральное место в творчестве 30-х годов занимает театральнo-ораториальный жанр. Созданные в это время «Жанна д'Арк на костре» (1935) и «Пляска мертвых» (1938) по либретто Клоделя, оратория «Николя из Флю» (1939), опера «Орленок» (в соавторстве с Ибером, 1936) характеризуют Онеггера как масштабного художника-мыслителя, преисполненного патриотическими чувствами.

Драматическая оратория-мистерия «Жанна д'Арк на костре» и оратория-поэма «Пляска мертвых» на тексты Клоделя — несомненно, творческие вершины композитора.

Премьера «Жанны» была осуществлена через три года после окончания сочинения 12 мая 1938 года в Базеле дирижером Паулем Захером; роль Жанны исполняла Ида Рубинштейн, которая и была инициатором создания этого спектакля. В мае 1939 года оратория поставлена в Орлеане в дни традиционного праздника в честь народной героини Франции под управлением выдающегося интерпретатора «Жанны» — дирижера Шарля Мюнша. «Жанна» чаще других сочинений звучала в годы оккупации. После войны ее ставят театры Италии, «Grand Opéra» в Париже, Пражская опера, Берлинская опера. Начиная с 1968 года (первая постановка в Москве) неоднократно осуществлялись постановки этого сочинения в Советском Союзе (в 70 — 80-е годы в Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Таллинне; в 1985 году вновь в Москве, Риге, Ленинграде).

Оратория-поэма «Пляска мертвых» на текст Клоделя

закончена в 1938 году. В ней явственно выражено предчувствие надвигающейся войны. Поэт обобщил в этом небольшом сочинении свои размышления о жизни и смерти, а Онеггер придал им гражданственное звучание.

В основу сюжета положен эпизод, описанный в Библии как «Видение пророка Иезекииля». Там повествуется, как явился пророку во сне Всевышний и повелел ему подняться над долиной мертвецов, оживить скелеты, создать из них войско и вдохнуть в них жизнь. «И это было неисчислимо большое полчище», которое в диком экстазе торжествовало победу смерти над жизнью. В общем хороводе несутся здесь «папа... епископ... король... рыцари... господа... дамы... весь свет!» В сочинении, сочетающем черты оратории, лирической кантаты, оперы, мистерии (наличие религиозной символики, трактовка образов смерти), симфонии (сквозное развитие тематизма, особенности структуры целого), совмещаются эпическое, драматическое и лирико-философское начала. Ему присуща *п о л и ж а н р о в о с т ь*³¹. Семь частей «Пляски мертвых» пронизаны единым развитием трех образных сфер, одна из которых символизирует образы зла и насилия в облике смерти, другая раскрывает лирико-философские размышления страдающего человека, третья — трагические противоречия жизни и смерти. В общей структуре сочинения в результате интонационной близости частей, наличия лейтмотивов, выражающих основной конфликт, сквозной симфонизации возникает форма сонатного моноцикла с двумя кульминациями — в IV и VII частях.

Сочинения 30-х годов выдвинули Онеггера в число самых значительных авторов XX столетия. Тяга к большой концентрации и обобщенности музыкальных образов, яркий рельефный тематизм, найденный в ораториальном жанре, процессы сквозного симфонического развития, законченность и ясность формы подготовили важнейшие достижения композитора в области симфонического жанра в следующем периоде его творчества.

Последний период творчества (1940—1955). Весной 1940 года Германия оккупировала большую часть Франции. Онеггер тяжело переживал военный и политический разгром страны, смерть и пленение многих товарищей по искусству. После неудачной попытки перебраться за океан зимой 1940 года он возвращается в Париж. Онеггер участвует в организации концертов из произведений композиторов, числившихся в черных списках гестапо или находящихся в эмиграции, помогает в создании подпольных мастерских, где печатались на пластинках запрещенные фашистами сочинения нового жанра — радиооперы и радиооратории, которые давали возможность общения с самой широкой аудиторией даже в эти суровые годы.

³¹ Более подробное разъяснение этого термина см. на с. 348 в разделе «Театрально-ораториальное творчество».

Так возникли радиоопера-оратория «Христофор Колумб»³² в 1940 году, радиоспектакль «Биения мира» в 1944 году.

Исполнение в оккупированном Париже многих сочинений Онеггера сопровождалось патриотическими манифестациями. Как вызов оккупантам прозвучала 26 января и 2 февраля 1941 года оратория-поэма «Пляска мертвых». Еще больший энтузиазм вызвали постановки «Антигоны» и «Жанны д'Арк на костре» в 1942 году. Свыше 30 раз звучала «Жанна» в городах неоккупированной зоны. Гражданские патриотические идеи этих сочинений воспринимались как боевой призыв к действию.

Большинство сочинений военных лет отражает настроение художника-патриота. Так, «Биения мира» рассказывает о жертвах фашистских застенков. С темой войны и мира связана кантата «Песнь освобождения», возникшая в 1942 году, музыка к драматическим спектаклям Моракса, трагедиям Эсхила, драмам Клоделя, из которых необходимо выделить «Атласный башмачок» Клоделя в постановке режиссера Жана Луи Барро в 1942 году. Борьба против тирании, инквизиции в средневековой Испании и другие иносказания сюжета этого спектакля были восприняты как отражение антифашистских взглядов авторов и имели большой общественный резонанс. Но одним из наиболее значительных сочинений зарубежной музыки, отразивших трагические события второй мировой войны, стала *В т о р а я с и м ф о н и я* для струнного оркестра и трубы. Она создавалась зимой 1941 года в тяжелый для Франции период фашистской оккупации и впервые исполнена Паулем Захером 18 мая в Цюрихе. «Подобно тому как когда-то во время исполнения Пятой симфонии Бетховена старый наполеоновский солдат воскликнул: „Это император“ при заключительных звуках трубы, по залу прошло движение и слушатели взволнованно зашептали: „Победа!“»³³

В годы войны продолжается публицистическая деятельность Онеггера. Он публикует статьи о творчестве Русселя, Кёклена, других композиторов — деятелей Народного фронта 30-х годов, что в условиях оккупации было актом гражданского мужества.

³² «Христофор Колумб» был задуман поэтом В. Аге и Онеггером как символический призыв к США поддержать Францию в тяжелый час войны.

³³ Цит. по кн.: Р а п п о р т Л. Артур Онеггер, с. 86.

После освобождения Онеггер ведет активную публицистическую и общественную деятельность, преподает в Ecole Normale в Париже, продолжает напряженную творческую жизнь.

В музыкальном творчестве 40-х — начала 50-х годов важнейшее место принадлежит симфоническому жанру. В 1946 году возникают Третья («Литургическая») и Четвертая («Базельские утхи») симфонии. «Литургическая» симфония явилась выдающимся произведением мирового симфонизма, одним из самых значительных документов эпохи. Она посвящена Ш. Мюншу и исполнена под его руководством в 1946 году — 17 августа в Цюрихе и 14 ноября в Париже.

Четвертая симфония — «Базельские утхи» — лирико-жанровая. Ее музыка воспевает прекрасную природу и быт Швейцарии. Написанная к юбилею Базельского камерного оркестра, она была исполнена 21 января 1947 года под руководством Пауля Захера.

Линия психолого-драматического типа симфонизма, сложившегося в циклах Первой, Второй и Третьей симфоний, завершается трагической Пятой симфонией (1950) и Монопартитой (1951). Образный строй этих сочинений, полный мрачной безнадежности, во многом отражает пессимистические настроения композитора, навеянные горькими размышлениями о неизбежности новой мировой катастрофы, гибели цивилизации. Онеггер болезненно переживает угрозу, нависшую над музыкальным искусством в условиях буржуазного мира. В публицистике последнего десятилетия — в статье «Музыка и освобождение», в книге «Я — композитор», в сборнике статей «Заклинание окаменелостей», в докладе «Музыкант в современном мире» — Онеггер гневно обличает состояние культуры и образования в стране, пишет о бесперспективном положении одаренного музыканта в буржуазном обществе и утверждает необходимость развития искусства свободного и реалистического, насыщенного большим идейным содержанием и социальным звучанием. Характерно, что эти мысли вызваны вовсе не личными обстоятельствами. В это время композитор достиг всеобщего признания и славы, стал почетным членом Французской академии, где занимал кресло Гайдна, президентом Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки, основателем и президентом Музыкального совета при ЮНЕСКО, был избран доктором философии и музыки Цюрихского и

Оксфордского университетов. Его музыка звучала во всех странах мира. В 1952 году широко отмечался 60-летний юбилей композитора. Но мировоззрение художника-демократа заставляло его ставить и решать проблемы, волнующие весь мир. Так возникли трагические страницы последней (как убежден был сам композитор) Пятый симфонии. Никогда еще в сочинениях Онеггера тема современности не получала такой сгущенно-трагедийной окраски. Ни одна из частей этого лаконичного трехчастного цикла не вносит просветления. Подзаголовок «Di trege» напоминает о том, что каждая часть неизбежно заканчивается глухим ударом литавр на звуке *ре*, что символизирует тщетность усилий, предпринимаемых человеком в борьбе с жизненными препятствиями и приводящих его к роковому концу. Рельефность музыкальной драматургии; яркая образность, совершенство формы сделали эту трагическую исповедь художника достойным итогом его творческого пути.

Среди последних сочинений есть и иные по характеру: светлый по колориту Камерный концерт (1948), праздничная Архаическая сюита (1951), прелестная «Рождественская кантата» (1953), разнообразная музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже от болезни сердца, мучившей его в последние годы жизни.

Наследие Онеггера охватывает практически все жанры современного искусства. Он автор 30 симфонических, 16 камерных сочинений, 12 театральных полижанровых сочинений, отразивших поиски композитором нового синтеза искусств, 13 балетов, 3 оперетт, множества вокальных сочинений, 3 концертов, музыки к 45 кинофильмам (среди них «Преступление и наказание» по Достоевскому, «Отверженные» по Гюго, «Пигмалион» по Шоу и др.), к 38 драматическим спектаклям (среди них «Гамлет» Шекспира, трагедии Эсхила, Софокла, драмы Клоделя), множества инструментальных сочинений, музыки для радио.

Творческий путь Онеггера был полон непрерывных поисков, свойственных большому мастеру. Художник импульсивный, противоречивый, эмоционально открытый, он запечатлел сложный мир современности с его конфликтами и проблемами, создал свой неповторимо оригинальный

стиль, живо соприкасающийся с открытиями XX века в области средств выразительности и в то же время доступный массовой аудитории. Демократизм его творчества определяется прежде всего особенностями тематизма — графически-рельефного, образного, почти театрально-зримого. Его истоки связаны с широкой опорой на народный фольклор разных эпох, французский и швейцарский, жанры песни, марша, танца, протестантский и григорианский хоралы, элементы современного джаза и современный городской фольклор. Есть темы и более сложные по интонационному и ритмическому рисунку. Их происхождение берет начало, например, в передаче рельефа речи (речитативно-декламационный тематизм) или связано со смешанными вокально-инструментальными истоками, что проявляется в мелодиях широкого дыхания большого диапазона, интонационно и ритмически прихотливых (II часть «Литургической» симфонии, III часть «Пляски мертвых» — *Lamento*). Особое место занимает так называемый «конструктивный»³⁴ тематизм — сугубо инструментальный, резко диссонантный, опирающийся на современные аккордовые комплексы, иногда атональный. По жесткости языка он может соперничать с тематизмом Шёнберга, Веберна. Онеггер всегда драматургически точно определяет функции разного рода тематизма внутри сочинения, создавая ярко выраженный интонационно-тематический конфликт. Так, в симфониях образы зла создаются конструктивным комплексом в сочетании с элементами джаза, марша, католическими песнопениями (часто используется *Dies irae* как символ зла, разрушения, смерти). Позитивное начало в сочинениях воплощается с помощью тематизма народно-жанрового происхождения и вокально-инструментальной кантилены. Такая диффе-

³⁴ Термин «конструктивный» отражает некоторую искусственность происхождения таких тем. Автор выбирает определенный набор звуков — часть двенадцатиступенной хроматической тональности, сложный диссонантный аккордовый комплекс терцовой или нетерцовой структуры или часть додекафонной серии — и создает на этой основе тему, где, в отличие от серийной техники Шёнберга, возможны оstinатные, повторяющиеся ритмы, жанрово характерные или более сложные. Обычно это темы «злых сил», агрессивные, но тупо примитивные, с элементами гротеска. В отличие от других типов тематизма, они лишены естественности и свободы становления и развития. В них есть нарочитая ограниченность, однообразие жестких повторяющихся элементов (см. в анализах темы смерти, «злых колоколов» из «Жанны д'Арк», «марш роботов» в Третьей симфонии).

ренциация тематизма в соединении с лейтмотивными системами позволяет Онеггеру рельефно выстроить процесс напряженного драматургического развития и даже при отсутствии программных пояснений выстроить становление основной идеи так, что это ясно и понятно слушателю. Процесс этого становления часто связан с принципом восходящей векторной ступенчатости, при котором каждый новый этап развития связан с новым ярусом динамического напряжения и обобщается в новой итоговой теме, пока наконец не достигается тема-вывод, тема-резюме сочинения, которая помещается в его генеральной кульминации (см. анализы «Жанны д'Арк», Третьей симфонии).

Все эти качества вместе с полифонической многосоставностью фактуры, образной концентрацией, динамичностью процессов развития, стремительным темпоритмом в сочетании с лаконизмом и логической обоснованностью формы позволяют определить Онеггера как современно мыслящего художника, передавшего напряженный ритм эпохи и насыщенную духовную жизнь современников, создателя проблемно-актуальных и в то же время ярко талантливых сочинений.

ТЕАТРАЛЬНО-ОРАТОРИАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ОРАТОРИЯ «ЖАННА Д'АРК НА КОСТРЕ»

Мир театрально-ораториальных сочинений Онеггера необычайно глубок, многогранен и своеобразен. Эти произведения пронизаны живым дыханием истории, острым чувством современности и в пестром многообразии искусства XX века высятся как монументальный памятник создавшей их эпохе. Именно в них воплотились мечты композитора о демократическом жизненно-полнокровном искусстве, адресованном массам. Здесь с особой силой проявилась театральность мышления композитора, его постоянное тяготение к жанрам синтетической природы, что свойственно многим французским композиторам с их стремлением к образно-конкретному, зримому искусству. Сам композитор признавался, что словесный или зрительный источник стимулирует его творческое воображение. «Моей мечтой было бы писать только оперы»³⁵, — говорил он. К тому же Онеггер был щедро наде-

³⁵ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 106.

лен талантом драматурга и режиссера, что способствовало яркому воплощению конфликтных ситуаций, незаурядных характеров, значительных идей и проблем в сценических и вокально-симфонических произведениях.

Композитор поднимает в этих сочинениях философские проблемы цели и смысла человеческого существования, жизни и смерти («Пляска мертвых», «Христофор Колумб»), раскрывает конфликт личности и государства, нравственного закона и тоталитарной власти («Антигона»), тему патриотического подвига во имя спасения родины («Жанна д'Арк», «Николя из Флю», «Юдифь»), проблеме войны и мира («Царь Давид», «Пляска мертвых», «Биения мира»), конфликт человека и враждебность мира окружающей его капиталистической действительности («Зовы мира»), тему неустанных духовных исканий личности («Царь Давид», «Николя из Флю»), революции и свободы («Орленок», совместно с Ибером), проблему — художник и его искусство («Амфион»), тему радости бытия («Рождественская кантата», «Песнь освобождения»).

Истоки сюжетов своих монументальных полотен он черпает в разных слоях мировой культуры и истории: это Библия и Евангелие («Царь Давид», «Юдифь», «Пляска мертвых», «Рождественская кантата»), историческая хроника («Николя из Флю», «Жанна д'Арк», «Христофор Колумб»), греческая мифология («Антигона», «Амфион»), события сегодняшнего дня («Зовы мира», «Биения мира», «Песнь освобождения»). Но к какому бы сюжету ни обращался композитор, он всегда средствами музыки создавал современное по музыкальному языку и эмоционально насыщенное произведение.

Ведущий принцип Онеггера в этой области творчества — тенденция к слиянию в каждом отдельном сочинении закономерностей как крупных музыкальных жанров (оперы, оратории, мессы, мистерии, балета, кантаты, симфонии), так и особенностей театральных спектаклей, народного фарса, басни-аллегии, лирической или философской поэмы, приемов киноискусства. Однако уже и опера, и оратория — сложные жанры, соединяющие в себе многие искусства: драму, музыку, пение, танец, живопись. В сочинениях Онеггера происходит слияние таких сложных жанров в еще более многосоставные полижанровые произведения, жанровое своеобразие которых трудно определить одним словом. Так, «Пляска

мертвых» содержит черты кантаты, мистерии, оратории, оперы, симфонии, философской поэмы; «Амфион» — особенности балета, мелодрамы, симфонической поэмы, оратории. Фактором единства полижанровых сочинений служит сквозная симфонизация, обобщающая особую напряженность и целеустремленность развития действия на пути к моменту высшей кульминации, обычно расположенной у Онеггера в конце сочинения.

Все эти качества представлены в драматической симфонизированной оратории-мистерии «Жанна д'Арк на костре».

Вдохновенный и высокохудожественный текст этого сочинения принадлежит выдающемуся поэту Франции XX столетия Полю Клоделю. Идея создания «Жанны» возникла у известной балерины и актрисы Иды Рубинштейн после посещения ею студенческого театра в Сорбонне, который ставил спектакли в духе средневековых мистерий. Она и предложила Клоделю и Онеггеру воплотить в виде драматизированной мистерии³⁶ эпизоды из жизни Жанны д'Арк. После тщательного изучения исторических документов, литературных и музыкальных сочинений (Вольтера, Шиллера, Франса, Твена, Чайковского) поэт нашел оригинальный поворот темы и создал свой вариант истории Жанны. Он сосредоточил внимание на образе Жанны в момент ее гибели, рассматривая смерть героини как ее моральную победу. Зло, насилие, предательство она преодолевает силой своей любви к народу, к родине. Символический образ Жанны, разрывающей свои цепи в последнюю минуту, стал драматическим стержнем произведения.

Идейное содержание раскрывает проблему взаимоотношения личности и народа, патриотическую идею героического подвига во имя родины. Документальные исторические хроники соединяются в либретто с народными преданиями о Жанне как святой, с верой народа в божественное провидение. В основе сочинения лежит принцип эпического повествования: Жанне, прикованной к позорному столбу, ночью является посланник небес — святой Доминик, разворачивающий перед ее внутренним взором

³⁶ Мистерия — в средние века род религиозного театра, в котором библейские истории перемежались с комедийно-бытовыми эпизодами, возвышенное соединялось с аллегорией, присутствовали реальные действующие лица и символические (образы Души, Смерти и т. п.).

страницы книги ее жизни. История легендарного подвига рассказывается в обратном хронологическом порядке (от последних событий к предшествующим).

В музыкальной драматургии сочинения переплетаются четыре временных пласта: реальный — Жанна у столба, затем в сцене сожжения, в диалогах Жанны и Доминика; эпизоды-воспоминания о конкретных событиях, мир поэтических грез (видения святых дев, мечты Жанны) и надвременной — философско-символический, выражающий отношение к подвигу Жанны с точки зрения последующих поколений народа Франции, Истории.

Наличие разных временных пластов оказалось возможным благодаря использованию приемов кинодраматургии: наплывов воспоминаний и лирических размышлений на реальные события, монтажа кадров из разновременных пластов, что воплощается в музыке с помощью полифонических средств развития. В сочинении присутствуют также особенности оратории, мистерии, оперы, балета. Необычайно велика роль немusикальных жанров, прежде всего театральных: это фарс-водевиль в 4-й сцене, галантная пародия-пастораль в 6-й, мелодрама на протяжении всего сочинения. В центре повествования — Жанна и Доминик, драматические актеры, ведущие диалог-размышление, комментирующие события. Доминик не наделен музыкальной характеристикой. Его роль близка традиционной роли *testo* — рассказчика в старинной оратории или евангелиста в «Страстях». Но он и активный драматический персонаж, сострадающий Жанне, обличающий ее судей, предательство короля, высказывающий мысли от авторов. Его философско-эпический, а порой лирический комментарий оттеняет пылкий эмоциональный образ Жанны. Облик ее отличается цельностью, отсутствием внутренних конфликтов. Авторы воспроизводят то психологически напряженный, то лирический строй чувств Жанны. Она страдает от грубых выкриков толпы, страшится обжигающей стихии огня, поэтично рассказывает о детстве и юности, но при этом осознает значение и смысл своего подвига.

Чтобы реализовать эту многосоставность драматургии, авторы продумывают грандиозное сценическое воплощение «Жанны». Оно связано с сочетанием разных сценических пространств: на авансцене фигура Жанны на костре, рядом с ней возникает Доминик. По ходу разви-

тия сюжета высвечиваются отдельные сектора основной сцены, и на них разыгрываются соответствующие эпизоды. Оркестр, хор помещаются как следующий — третий — ярус за игровыми секторами, а позади сцены — громадный экран, на котором возникают эпизоды видения святых дев, звездное пространство, картина разгорающегося огня.

Основные сюжетные линии сгруппированы вокруг образа Жанны. Центральная линия — «Жанна и народ». Вначале они противопоставлены — вокруг Жанны беснуется безликая толпа, одержимая религиозным суеверием. В конце это уже Народ, осознавший величие ее подвига. Процесс духовного роста народной массы, сближения ее с Жанной раскрывается на протяжении всего сочинения. Только смерть героини завершает это преобразование, лишь в пламени она достигает подлинного единения со своим народом.

Вторая линия — «Жанна и вера» — раскрывает поэтический мир ее души. Ее вера не совпадает с официальной католической религией. Это наивная вера народа в высшую справедливость. По мысли Клоделя, для Жанны, стоящей у столба смерти, окруженной обманутой толпой, преданной королем, единственно возможным общением с окружающим миром становится небо. С этим пластом драматургии связаны святые Доминик, Екатерина и Маргарита, святая Дева (в 9-й сцене).

Третья линия — «Жанна и официальные власти» — воплощает образы зла и насилия, враждебные героине (церковь, суд, королевская власть).

Развитие этих сюжетных линий осуществляется через посредство широкой группы лейтмотивов, которые тесно связаны с содержанием картин и составляют музыкально-тематический конфликт оратории. Здесь нет лейттемы Жанны, поскольку вся лейтсистема раскрывает историю ее жизни и подвига. Роль индивидуальной характеристики в 9-й и 10-й сценах выполняет тема народной веснянки «Тримазо»:





Развитая система симфонизации, четкая структура целого и отдельных частей по общей композиции напоминают особенности симфонических поэм Р. Штрауса³⁷. Композицию «Жанны д'Арк» можно представить как рондо, переходящее в сонатное *allegro*³⁸. В первых шести сценах ведущее значение имеет рондо с драматургическим рефреном «Жанна на костре» и повторением тематизма в 1, 3 и 5-й сценах. Это — экспозиция сочинения, в которой излагаются основные образные и тематические сферы, осуществляется завязка сюжетных линий. Контраст эпизодов и рефрена подчеркнут и в тексте, и в противопоставлении музыкального тематизма рефрена (1, 3, 5-я сцены) и эпизодов (4-я, 6-я сцены). После 6-й сцены происходит перелом в развитии действия, и вся вторая половина оратории (7-я — 11-я сцены) развивается более целеустремленно и динамично. Это разработка-реприза сочинения. В процессе развития форма оратории, сохраняя черты рондо, все более сближается с сонатной.

Открывает ораторию развернутый пролог. Он написан позднее, к постановке 1945 года. Авторы задумали его как идейно-этическое и музыкально-тематическое обобщение патриотической идеи героического подвига во имя спасения родины. Жанна «поднята» в прологе на эпический пьедестал. Солистка (сопрано), чтец и хор — это безымянные голоса Истории, Народа, Авторам, проникающие в глубь столетий и оценивающие исторические события с позиций сегодняшнего дня.

Пролог распадается на несколько эпизодов. Первый — мрачный, тревожный, рисует образ Франции, покрытой беспросветной тьмой и страданием, разделенной войной с англичанами на две части. Из монотонных оstinатных попевок оркестра и хора постепенно «высвечиваются» развернутые мелодические образы. Стремительно взвивается ввысь взволнованная тема молитвы «De profundis»

³⁷ Например, симфонические поэмы «Тиль Уленшпигель» или «Так сказал Заратустра».

³⁸ В творчестве Онеггера часто используются смешанные формы, содержащие признаки разных классических структур. Это относится и к композиции целого — в «Жанне д'Арк», и к 9-й сцене.

(«Из глубины восходит дух мой к тебе, Господи»), открывающая развернутый хоровой раздел:

118 $\text{♩} = 52$
Sopr. solo

Du fond de l'endou-tis-se-ment j'ai é-le-vé mon
â-me vers toi Sei-gneur Ah- Sei-gneur si vous tardez en co-re
Qui-se-ra ca-pa-ble de vous sou-te-nir? A-

В торжественной тишине, наступившей после грандиозного и величественного хорового нарастания, чтец провозглашает: «Жила-была девушка по имени Жанна».

Второй раздел пролога — стремительное энергичное фугато «Есть такая девушка по имени Жанна» — ассоциируется с образами взбудораженной массы людей, передает их эмоциональную реакцию на пророческие возгласы чтеца. В кульминационной зоне раздела появляется лейттема подвига Жанны — «Жанна, божья избранница, иди, иди, иди!», окруженная перезвоном лейттемы «добрых» колоколов:

119 $\text{♩} = 72$

Fil-le de Dieu, va, va, va! Fil-le de Dieu, va, va, va!

Последний — репризный — раздел пролога возвращает нас к «De profundis». Сосредоточенный, созерцательный облик молитвы теперь более уравновешен и спокоен, нежели вначале: сглаживается и упрощается ритм, в мелодии появляются черты хоральности, соответствующие латинскому тексту.

Удар тамтама, дробь большого барабана, взлетающая вверх мелодия скрипок извещают о начале 1-й сцены — «Голоса неба». Ночь. Жанне, прикованной к столбу смерти, слышатся голоса ночи: вой собак, «неясная смесь рыданий и хохота», издали слышится пение соловья, звуки старинной веснянки «Тримазо». Так при помощи звуковой символики противопоставляются конфликтные силы зла и добра, поскольку элементы ночной звукописи в дальнейшем приобретают символическое значение и становятся важными лейтмотивами одиночества, смерти (вой собак), страха (хохот), надежды (пение соловья), лейттемой Родины («Тримазо»). Характеризуя место действия, этот эпизод раскрывает психологическое состояние Жанны в ночь перед казнью:

120a

The musical score consists of three systems. The first system (measures 120a-120b) features a piano part with a Tam Tam (marked *p*) and a G. Caisse (marked *f*). The piano part includes a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 120b-120c) shows a string part with a melodic line in the first violin and a rhythmic pattern in the second violin. The string part includes dynamic markings such as *p*, *f*, *stringendo*, and *rit.*. The third system (measures 120c-120d) shows a piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

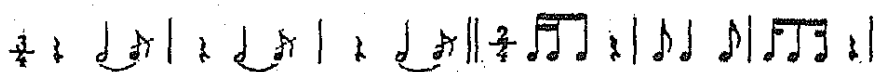
1206

I. Solo

S.
A.
T.
B.

2-я сцена — «Книга», — осуществляющая сюжетную завязку сочинения, целиком диалогическая. В белой сутане является Жанне святой Доминик. Он ниспослан небесами с книгой судьбы Жанны и будет разворачивать ее поэтические страницы, вызывая в сознании Жанны воспоминания о самых существенных эпизодах истории ее подвига, что составляет основу последующего развития действия.

В драматургии «Жанны» образы народа, взрастившего героиню, и она сама изначально противопоставлены. Экспозиция этого конфликта — 3-я сцена — «Голоса земли» — первая страница «книги жизни» Жанны. Обманутый церковниками народ выступает здесь совместно с ними. Поэтому третья сцена является одновременно и экспозицией первой группы сил зла — католической церкви. Сцена построена в сложной трехчастной форме. Первая часть запечатлела яростные выкрики жестокой и слепой толпы, бесновавшейся подле Жанны после суда, что воссоздано с помощью приемов хорового скандирования. Этот раздел отлит в концентрическую структуру с единой динамической волной, где, постепенно охватывая весь диапазон шестиголосного хора, нарастая от негромкого бормотания до яростной экзальтации в момент кульминации, канонически развивается основной лейтритм оратории:



— «Жанна! Жанна! Жанна! Еретичка! Колдунья! Блудница!» Его сопровождает лейттема «злых» колоко-

лов³⁹. Замкнутая в лаконичный девятитакт у низких медных инструментов, наполненная жесткими наложениями нонаккордов, стонущей интонацией секунды, резким звучанием септим и тритонов, она является примером «конструктивного» тематизма Онеггера, обычно связанного с образами зла и характеризующегося острой диссонантностью, сложным гармоническим языком:

121 [♩ = 62]

Jeanne! Jeanne! Jeanne! He_re_tique! Sor_ciere! Ra_la_pse

p pesante

En_ne_mie de Dieu En_ne_mie du Roi En_ne_mie du Peuple. Gu'on

³⁹ Зловещему погребальному звону этой сцены в дальнейшем противопоставляется светлый образ лейттемы «добрых» колоколов родной деревни Жанны Домреми (7-я сцена), что составляет один из важнейших драматургических контрастов в сопоставлении «добрых» и «злых» сил.

l'en lève qu'on la tue qu'on la brû - le

Контрастен этому средний раздел сцены — эпизод обвинения в колдовстве и проклятия Жанны лицемерными священниками. Здесь разворачиваются мелодические пласты, близкие григорианскому хоралу, пронизанные размеренными «долбящими» ритмами; «меднозвонкая» латынь сменяет мягкую французскую речь. В хоровом центре средней части появляется одна из лейттем приговора: «Сжечь ее! Ведьму!» Вторая лейттема «Пусть в огне погибнет!» возникает в кульминации третьего раздела — желчной «речи» солирующего тенора:

122a *Meno lento*

Mu - ller spi - ri - tum pi - tho - nis ha - bens,

f subito
Fag.

a - n - i - ma quo e - d - e - c - l - i - n - a - v - e - r - i - t ad ma - gos et a - r - i - o - los

1226

T. solo

Stry- ga!

T. B.

Pe- re- at!

Hoe re- ti- ca!

Pe- re- at!

122 B

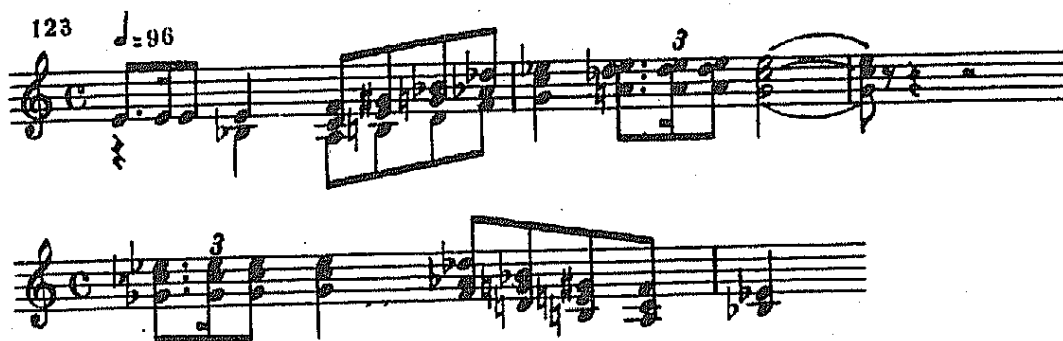
S. A.

Com- bu - ra- tur i - gne!

T. B.

Общая реприза сокращена: на фоне оркестрового проведения новой лейттемы пламени и темы «злых» колоколов трогательно звучит горестная мелодекламация Жанны, предчувствующей ужас будущей казни.

4-я и 6-я сцены завершают экспозицию сил зла. 4-я сцена — «Жанна, отданная зверям» — фарсовая сцена суда, раскрывающая всю фальшь расправы над Жанной. Это беспощадная и остроумная пародия на выступления палачей Жанны. Реальные исторические личности — участники судилища, — как в басне-аллегии, превращены в животных. Пародийный характер происходящего подчеркнут новым интонационным комплексом, близким современному джазу, который впервые появляется в эпизоде шествия судей, связывающем 3-ю и 4-ю сцены. По форме сцена суда — концентрическая композиция с чертами рондо, где рефреном является фанфарный лейтмотив суда, извещающий о всех переломных моментах сцены:



Первый эпизод — диалог Герольда и пристава, перечисляющий кандидатов на судейское кресло: тигра, лисицу, змею. Однако судья-боров⁴⁰ выдвигает себя сам. Его партия — явная пародия на героические арии времен оперы *vergia*. Буйная радость зрителей судилища изливается в банальном джазовом вальсе-фокстроте с причудливым смещением трех- и четырехдольного метра. Острота гротеска подчеркнута в тексте убийственным глумлением над традиционными славлениями: «Чутким рылом, дивным рылом он пищу добывает и во веки славен!», ярмарочным, балаганным характером музыки:

⁴⁰ Клодель пародирует исторически достоверную фамилию председателя суда, архиепископа Кошона — Cauchon. Это совпадает по произношению с «сочоп» — «свинья» по-французски. Онеггер нарочито изменяет акцент, перенося его на первый слог, что подчеркивает пародийный смысл (сóchon вместо соchón).

124 a

$\text{♩} = 80$

E-go no-mi-nor Por-cus!

S.
A.

Por-cus!
f

T.
B.

Por-cus!

Je m'appelle co-chon Moi!

Por-cus!
f

Por-cus! Por-cus!
f

Moi! Je suis le co-chon

Por- cus! Por- cus! Por- cus!

Por- cus! Por- cus! Por- cus!

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a fermata over the first measure and the lyrics "Moi! Je suis le co-chon". The middle staff is another vocal line in treble clef with the lyrics "Por- cus! Por- cus! Por- cus!". The bottom staff is a bass line in bass clef with the lyrics "Por- cus! Por- cus! Por- cus!". Below these is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs) with chords and melodic lines.

1246

Moi! Moi!

S. A. Por- cus Rain! Rain! Rain!

T. B. Por- cus

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a fermata over the first measure and the lyrics "Moi! Moi!". The second staff is a vocal line in treble clef labeled "S. A." with the lyrics "Por- cus Rain! Rain! Rain!". The third staff is a vocal line in bass clef labeled "T. B." with the lyrics "Por- cus". The bottom staff is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs) with chords and melodic lines.

je m'appe- le co- chon

Rain! Rain! Rain! Rain!

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "je m'appe- le co- chon". The middle two staves are a vocal line with the lyrics "Rain! Rain! Rain! Rain!". The bottom two staves are a piano accompaniment in bass clef, showing chords and a simple bass line.

124B [♩ = 80]

The second system shows the piano accompaniment for the first system. It consists of two staves in bass clef. The music is in a 3/4 time signature and features a steady bass line with chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

The third system continues the piano accompaniment. It consists of two staves in bass clef. The music maintains the same rhythmic pattern and harmonic structure as the previous system, with a dynamic marking of *p*.

The fourth system continues the piano accompaniment. It consists of two staves in bass clef. The music features more complex chordal textures and a dynamic marking of *p*.

Второй эпизод — выбор присяжных (баранов) и саркастическая сцена славления осла — секретаря суда, где слились воедино католические песнопения, напоми-

нающие Dies irae, фрагменты народных песен, звукоизобразительные элементы. Два куплета этой иронической славы составляют центральную часть картины:

125 $\text{♩} = 80$

S.
A.
T.
B.

Ec - ce ma - gnis

f sempre

au - ri - bus

Ad - ven - ta - vit

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 80. It consists of three systems. Each system includes vocal staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), and a grand staff for piano accompaniment. The lyrics are: 'Ec - ce ma - gnis', 'au - ri - bus', and 'Ad - ven - ta - vit'. The piano part features a dynamic marking of *f sempre* and includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

A - si - mus

Реприза вальса-фокстрота сопровождает сцену допроса еретички Жанны, завершающуюся вынесением смертного приговора: «Сжечь ее! Пусть в огне погибнет!» — возобновляются появившиеся еще в 3-й сцене две лейттемы приговора.

Функция хора в этой сцене неоднозначна: он иллюстрирует ход событий («блеяние» баранов), выносит резюме от авторов, рисует толпу, клеймящую Жанну, запечатлевает свидетелей этого процесса, издевающихся над «уникальным» составом суда.

Резкой «сменой кадра» вторгается в этот разнузданный фарс 5-я сцена — «Жанна у столба», поражающая острым психологизмом. Это первая реприза оратории, где возобновляется тематизм 1-й и 3-й сцен, сплетаются отзвуки воспоминаний — бормочущие «голоса» земли, застывшие аккорды погребальных «злых» колоколов — и реальность: звуки ночи («вой» собак и «хохот») и мир видений — продолжается беседа-исповедь с Домиником. Пронзительная трагедийность сцены обобщается новой лейттемой одиночества.

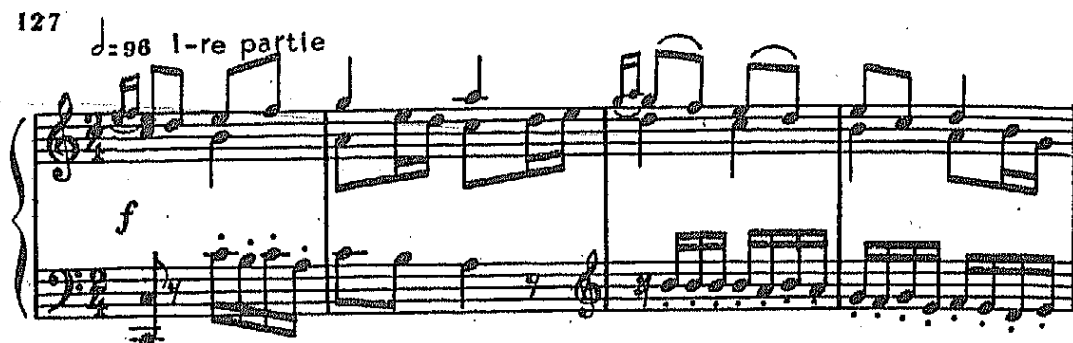
В 6-й сцене — «Короли, или Изобретение игры в карты», раскрывающей историю предательства Жанны французским королем, острие социально-обличительной сатиры Клоделя — Онеггера направлено против политической интриги властителей Франции, Англии, Бургундии, жертвой которой оказалась Жанна. В фантазии Клоделя эта сцена возникла в виде карточной игры четырех королей: Англии, Франции, Бургундии, Смерти и их «высокопоставленных» супруг: Глупости,

Чванства, Алчности, Распутства. Ставка в игре — жизнь Жанны д'Арк. Сцена воплощена в контрастно-составной форме⁴¹. Первый раздел — парад действующих лиц. В диалогах герольдов, стилизованных в духе мелодизированных речитативов XVII—XVIII веков, идиллическая пасторальность мелодии контрастирует с острым сарказмом текста. Герольды объявляют выход участников и комментируют условия игры. В центре этого эпизода — шествие королей. Как и в шествии судей, здесь господствует джазовый, синкопированный, как бы «крадущийся» ритм и смешение жанров полонеза, мазурки, скерцо. Выход короля Смерти и его королевы Распутства сопровождается мрачной, подавляющей своим угрюмым колоритом лейттемой смерти. Облик ее наметился в ряде мотивов предшествующих картин («злые» колокола, «вой» и «лай» собак). В целостном виде она проводится только здесь. В дальнейшем появляются ее отдельные фрагменты или же мотивы, возникающие на ее основе (лейттема страха и т. д.):

126

⁴¹ Контрастно-составная форма — это форма, состоящая из нескольких контрастирующих частей (или двух, как в 6-й сцене), во многом подобных частям цикла, но менее самостоятельных, идущих без перерыва и по степени слияния в одно целое образующих форму, близкую одночастной нециклической (см.: Мазель Л. Структура музыкальных произведений. М., 1986, с. 400—405).

Второй раздел сцены — эпизод карточной игры — стилизован в виде элегантно гавота, три варьированных куплета которого — три партии игры. Мертвенные, холодные тембры оркестровых звучностей подчеркнуты колоритом «подготовленного» рояля⁴².



Шестая сцена замыкает круг образов, противостоящих Жанне. В последующих сценах ведущее значение приобретают сюжетные линии «Жанна и народ», «Жанна и вера». Композитор сосредоточивает свое внимание на достижении единства Жанны и народа. В 7-й и 8-й сценах он еще раз отдельно развивает их образы, в 9-й осуществляется их сближение, наконец, в 10-й и 11-й сценах противоречие Жанны и народа полностью преодолевается. Средством достижения этой цели служит родство лейттем, общность их фольклорно-жанровой основы, сквозное развитие лейтмотивов, связанных с силами добра, постепенно преодолевающих тематизм сил «зла».

Будучи разработкой-репризой сочинения, вторая половина оратории развивается более стремительно и целеустремленно. Основными элементами, которые подвергаются симфоническому развитию во второй части сочинения, становятся темы «добрых» колоколов и «призыва Маргариты» из 7-й сцены «Екатерина и Маргарита». Первая формируется на основе лейттемы «злых» колоколов, которые в начале 7-й картины сопровождают пение фана-

⁴² Онеггер накладывает металлический прут на струны рояля, что изменяет его звучание.

тичных монахов: «В огне да погибнет». Тематическое единство этих важных конфликтных лейтобразов («добрых» и «злых» колоколов) и обуславливает структурное единство всего сочинения.

В 7-й сцене — «Екатерина и Маргарита» — осуществляется музыкальная экспозиция сюжетной линии «Жанна и вера», раскрывающей духовный мир героини. Голоса любимых святых дев, якобы слышанные в детстве и юности Жанной, послужили церкви основанием для обвинения ее в колдовстве. Клодель переосмыслил этот факт биографии исторической Жанны: голоса святых внушили девушке идею исторической миссии, побудили ее к свершению подвига. Поэтому два раздела 7-й сцены органически взаимосвязаны. П е р в ы й — мысленно всплывающая из глубины колокольных звуков, мерно раскачивающаяся тема св. Екатерины «Из бездны зываю к тебе, Господи, дай спастись мне» («De profundis clamavi»). Окруженная колокольными переливами «добрых» колоколов и темой «призыва» Маргариты «Веруй!», она глубоко народна по характеру, что символизирует близость наивной чистой веры Жанны народным представлениям о божественной справедливости. Как припев к «De profundis» возникает лейтмотив героического подвига героини: «Жанна, Жанна, Жанна! Божье дитя. В путь пора!»:

128a

Catherine

The musical score consists of two systems. The first system is for 'Catherine' and features a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics 'De pro-fun-dis cla-ma-vi ad'. The bass line contains the lyrics 'i-gne Com-bu-'. The second system is for 'Marguerite' and features a vocal line in treble clef and a bass line in bass clef. The vocal line contains the lyrics 'i-gne Com-bu-'. The bass line contains the lyrics 'Marguerite'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Basses

p De pro-fun-dis cla-ma-vi ad

i-gne Com-bu-

Marguerite

te, Do-mi-ne, *Spa-ra!* *Spi-ra!*
 Li-be-ra me, Do-mi-ne, de
 -ra- tur i- gne

1286

Mar.
 Cat.

Jean- ne, Jean- ne, Jean- ne,

fil - le de Dieu, va, va, va!

Развитие этого светлого, устремленного ввысь, призывного образа составляет в т о р о й раздел сцены. В оркестровом сопровождении внутри звуковых переливов «добрых» колоколов появляется новый лейтмотив «истинного» (праведного) пути Жанны (см. пример 128 б). В целом 7-я сцена оформлена в виде сонатной экспозиции с двумя контрастными и взаимосвязанными образами. С помощью лейтмотива праведного пути композитор создает эффект приближения процессии, которая как бы вливается в следующую, 8-ю сцену — «Шествие короля в Реймс»⁴³. Церемония коронации используется композитором для создания выписанной с оперным размахом сцены народного праздника: город Реймс готовится встретить короля Франции, отметить объединение страны и наступление мира. Композиция сцены представляет собой сюиту из ярко контрастных частей, которые объединяются в единое целое старинной народной песней «Лаонский перезвон», звучащей во вступлении и выполняющей вместе с лейттемами «злых» и «добрых» колоколов роль рефрена внутри сцены. Узкий диапазон, суровый архаичный колорит песни напоминает «De profundis» из 7-й сцены. Так, пока косвенно, намечается сближение тематизма, характеризующего образы Жанны и народа:

129 A.T. *p*

You - lez - vous man - ger des ces - ses?

⁴³ В исторических хрониках рассказывается, что именно Жанна уговорила короля короноваться в Реймсе и прошла рядом с его конем весь путь через всю Францию. Мотив «пути» — иллюстрация этого эпизода.

You - lez - vous man - ger du flan?

This musical score consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is simple and rhythmic, with lyrics in French.

Первый «кадр» 8-й сцены — наполненный живым юмором народный праздник «встречи Юга и Севера» по случаю воссоединения страны: Громадное Зерно (аллегорическое изображение хлеба и богатств северных провинций) выступает навстречу толстенной Мамаше Бочке (символу плодородия Юга). Символизируя их объединение, композитор излагает две веселые народные хороводные песни «Ветрячок» и «Бочка, тетушка из Бона», а затем совмещает их в контрапункте:

130

S. A. Heur-te-bi-se, mon a-mi Tu n'au-ras plus la pé-pie!

T. B. Blanche ou gri-se Heur-te-bi-se,

Heur-te-bi-se, c'est fi-ni Tu n'au-ras plus la pé-pie

trou-ve que la fa-rine al-tè-re

This musical score is a duet for Soprano (S. A.) and Tenor (T. B.). It features two systems of music. The first system has lyrics in French. The second system continues the duet with lyrics in French. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Сцена встречи масок переходит в зажигательную пляску. Второй «кадр» — клерк готовит крестьян к встрече короля, которые с благоговением повторяют за ним латинский гимн-моление «О пришествии Мессии»:

131 $\text{♩} = 112$

As pi - ci_ens a - lon - 3 gé, Ec - ce -
3 vi - de - o De - 3 3 1

Сурово-архаическая мелодия григорианского хорала, его широкие юбилеи, величественный унисон хора и оркестра контрастируют и первому, и следующему третьему разделу — шествие проходит через Реймс. Помпезный королевский марш, холодно-безликий, торжественно-официальный, напоминает фанфарную лейттему суда, что лишней раз подчеркивает тематическое единство сил «зла». Резким вторжением угрожающе звучащей лейттемы «злых» колоколов, навязчивого бормотания толпы: «Купекен, Жан Миди, Тумулье, Мальвению»⁴⁴ начинается четвертый эпизод. Снова страшные голоса шлют проклятья девушке: «Все заявляют, что ты ошиблась! Колдунья, жестокая, еретичка!» Жанна протестует против нелепых наветов хора. «Это я провела его через всю Францию!» — восклицает она, в то время как в оркестре и хоре звучит грозная вторая лейттема приговора: «Пусть в огне погибнет!» В конце сцены вновь возвращаются грозные, бичующие аккорды «злых» колоколов, звучат новые варианты темы смерти.

Вторжение мотивов приговора, «голосов земли» в четвертом разделе 8-й сцены соединяет события прошлого и настоящего. В характеристике Жанны здесь появляется важный перелом: она протестует, пытается вмешаться в происходящее. Дальнейшее слияние временных пластов осуществляется в процессе развития 9—10-й картин, хотя 9-я картина — «Меч Жанны» — поначалу связана с самыми далекими видениями прошлого. Эта сцена знаменует поворот в освещении образа Жанны: преодолева-

⁴⁴ Имена «героев» судилища над Жанной стали для Клоделя поводом для усиления сатирического элемента, который соседствует здесь с трагедией. Купекен — «обрезанный хвост», Жан Миди — «Жан, вставай в полдень», Тумулье — «весь промок», Мальвению — «кто пришел в недобрый час». Их ритмизация основана на лейтритме выкриков «Еретичка! Колдунья!»

ются черты жертвенности, героиня обретает уверенность, готова себя к последнему подвигу — героической смерти на костре. Эмоционально-приподнятая мелодекламация Жанны в диалогах с Домиником становится здесь ведущей.

Последняя ночь в жизни Жанны сменяется в 9-й сцене картиной весеннего расцвета. Героиня погружается в воспоминания о юности. Прозрачная музыка вступления нежными переливами «добрых» колоколов, мечтательным звучанием тем «надежды» — соловья и «призыва» Маргариты — вводит в этот поэтический мир грез.

Основной раздел сочетает черты сюиты и сонаты: поначалу в экспозиции каждый эпизод обособлен и контрастен последующему, как в сюите, далее осуществляется их совместное развитие и обобщение, как в разработке и репризе сонатной формы. Здесь развиваются все основные темы 1, 3, 5 и 7-й сцен, что выделяет 9-ю сцену как кульминационную точку разработочного раздела оратории. Первый эпизод основан на широком развитии активной волевой темы подвига. Второй рисует весенние хороводы девушек и детей в Лотарингии, поющих любимую Жанной старинную веснянку «Тримазо» (см. пример 117). Пытаясь объяснить Доминику, в чем была сила ее меча, Жанна разворачивает перед ним картины зимнего (третий эпизод) и весеннего (четвертый эпизод) пейзажей: даже зимой, когда природа застывает в оцепенении, живет в ней надежда на возрождение. Музыкальное обобщение этой мысли — лейттема пробуждения (ее называют также лейттемой надежды), которая формируется внутри «зимнего» эпизода:

132 Basso solo *f*

Mais il y a l'esperance que est la plus forte

Своим просветленным колоритом, энергичным, волевым характером, упругим ритмом она близка лейттеме подвига и этим как бы обосновывает мысль авторов: подвиг Жанны отвечал надеждам и чаяниям «застывшей» под властью иноземцев Франции, в которой зрело сопротивление, и был так же необходим, как смена зимы лавиной весеннего цветения. Жанна с детства впитала в себя эту жажду свободы. Твердость ее духа, ее уверенность в победе, любовь к родине и вера в справедливость и были тем грозным мечом, который поднял на борьбу всю Францию. Таково символическое назначение этих двух эпизодов.

Реприза сцены открывается величественной темой, сопровождающей восклицание Жанны: «Руан! Руан! Ты сжег Жанну д'Арк, но я сильнее тебя, и душу мою ты не возьмешь!» Напоминая собой тему «De profundis», песню «Лаонский перезвон», она разворачивается как единое динамическое нарастание на фоне темы «злых» колоколов, лейттемы освобождения и темы подвига. Постепенно мотив «злых» колоколов отступает и, как обрамление сцены, возникает голос Маргариты с ее призывом «Веруй», тема «добрых» колоколов, в мягких хоральных отзвуках которых выплывает мелодия «Тримазо». Потрясенная воспоминаниями, Жанна подхватывает ее напев.

Так начинается кульминационная точка развития образа девушки — 10-я сцена — «Тримазо». Это «тихая» кульминация оратории, максимально сближающая прошлое и настоящее, момент высшего единства Жанны и ее народа. Здесь Жанна — драматическая актриса — поет свою любимую веснянку «Тримазо». Песенное слово — единственная прямая музыкальная характеристика героини — создает кульминацию необычайной силы воздействия. Поэтому 9-я и 10-я сцены несут большую драматическую нагрузку в выявлении моральной победы Жанны над враждебным миром насилия и религиозного лицемерия, победы истины над злом, которая обретает реальную опору в единстве Жанны и народа.

11-я сцена — «Жанна в пламени» — грандиозная реприза-кода сочинения. Здесь сосредоточены и развязка драмы (Жанну сжигают на костре, но она разрывает цепи и освобождается силой своего духа, силой любви к своему народу), и эпилóg (народ славит ее как сестру и святую), и философский и тóг-ó бó щ е-н и е («Нет большего счастья, как отдать жизнь за тех,

кого любишь»). Это самая развернутая и масштабная сцена оратории. Ее композиция напоминает полифоническую сонату⁴⁵, музыкальное развитие которой осуществляется по принципу восходящей многоярусной ступенчатости: каждый следующий этап динамически выше, его кульминация значительней, нежели в предыдущей. Последняя кульминация рождает итоговые темы оратории: темы разрывающихся цепей и тему-«памятник».

Открывает финал фугато на две темы, воплощающее экспозицию характеристик различных групп народа. Первая тема напоминает мрачную начальную тему пролога, лейтритм выкриков толпы, «стучащее» бормотание хора на протяжении всего сочинения. Она обобщает образы толпы, клеймившей юную героиню на протяжении действия. Вторая тема выросла из тематизма 7-й и 8-й сцен. Твердая и мужественная, она словно утверждает идею справедливости:

133 Allegro assai
♩ = 144

The musical score is for a vocal ensemble. It features five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "Jean - ne, la sain - te, C'est e - crit, Jean - ne, Jean - ne, sain - te, C'est e - crit, Jean - ne, c'est e - crit". The tempo is marked "Allegro assai" with a metronome marking of 144. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

⁴⁵ С полифонической сонатой (см. разъяснение понятия в разделе, посвященном творчеству П. Хиндемита) структура 11-й сцены связана по следующим признакам: изложение основных тем осуществляется в виде

Jean - ne, la vier - ge
 c'est e - crit sor - ciè - re c'est e - crit
 Jean - ne, la vier - ge
 Sor - ciè - re c'est e - crit. hé - rè - ti - que

Их столкновение составляет главную партию финала и прерывается внедрением побочной: фанатичной и суровой молитвы францисканцев — служителей огня. Извилистая, ритмически прихотливая и хроматизированная мелодия необычайно полифонична, что делает ее основой всех последующих волн развития финала. В оркестровом сопровождении настойчиво развивается лейтмотив «злых» колоколов. Этот раздел — момент активного превращения толпы в народ:

134 $\text{♩} = 88$

p Loué soit not - re frè - re le feu - gué est sa - ge fort
pp

фугато; особенности самих тем в этих разделах характерны для мелодики фуг; в развитии главной и побочной партий в зоне разработки и репризы сцены широко используются приемы полифонических форм — двойной канон, четверной канон, фугато и пр.

vi-vant ar-dent a-cé-re in.cor.rupti-ble

Заключительная партия — фугато сочувствующих: «Несчастное дитя она» — прерывается появлением священника: Жанне предлагают подписать документ с признанием в колдовстве. В музыке вновь возвращаются мотивы «зла» (лейттема «злых» колоколов, «воя» собак, варианты темы смерти). Отказ Жанны («Это правда связывает мне руки и не дает подписать») дораскрывается в оркестре лейттемами подвига и призыва к свободе, которые вводят в новый развернутый раздел сцены: разработку-репризу — самый напряженно-драматический раздел повествования. Здесь сплетаются воедино все сквозные тематические элементы оратории, активно формируются новые: тема пламени, тема славы Жанны в веках. Громадная волна напряженного динамического подъема достигает генеральной кульминации в оратории, предельного напряжения. В этот момент Жанна разрывает цепи, обретая высшую свободу — свободу духа и славу в веках. Огромный кульминационный пласт охватывает всю репризу сцены. В ликующих ярких регистрах провозглашается первая итоговая тема — темарывающих цепей:

135 elle rompt ses chaînes (она разрывает цепи)

ff sostenuto.



Сопутствуемая лейтмотивом «призыва к свободе», она готовит коду оратории. В колокольных переливах возникают темы святых дев, а угасающая Жанна произносит последние слова: «И есть Бог и любовь, что побеждает смерть». — «Нет любви большей, нежели та, когда жизнь свою отдаешь за любимых», — отвечает хор. Наивная и задушевная мелодия и теплые тембры струнных излагают вторую итоговую тему оратории, тему-«памятник». В красочном гармоническом одеянии льется нежная и просветленная лейттема надежды-«соловья», завершая ораторию-мистерию и смягчая ее трагическую развязку:

La Vierge, Marguerite, Catherine
136 $\text{♩} = 54$

Per-son - ne n'a un plus grand a-mour que de
don-ner sa vie pour ceux qu'il ai-me

По силе и глубине образного содержания, выражения патриотических чувств, по народности и в то же время яркой современности музыкального языка «Жанна д'Арк» не знает себе равных ни в творческом наследии самого композитора, ни в истории этого жанра в современной Франции. И, видимо, вполне закономерно, что вместе с «Царем Давидом» «Жанна д'Арк на костре» — одно из самых популярных сочинений Онеггера, поставленное после второй мировой войны во многих странах мира.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО. ТРЕТЬЯ СИМФОНИЯ («ЛИТУРГИЧЕСКАЯ»)

Симфоническое творчество Онеггера включает в себя 30 сочинений. Среди них пять симфоний, лаконичные симфонические поэмы («Песнь Нигамона», «Летняя пастораль», «Песнь радости»), хореографическая симфония «Гораций-победитель» в семи частях, программные и непрограммные симфонические сюиты («Сказание об играх мира», «Архаическая сюита», Монопартита), разнообразные пьесы для оркестра («Пасифик 231», «Регби», Симфоническое движение № 3, Серенада Анжелике, Ноктюрн и др.). К области симфонического жанра относятся также концерт для виолончели и оркестра, концертно для фортепиано с оркестром, камерный концерт, симфонические фрагменты из музыки к 25 драматическим спектаклям, 45 кинофильмам.

Программные сочинения, пьесы, сюиты, «Гораций-победитель» созданы в основном в начале творческого пути, в первом периоде творчества. В них определились многие особенности зрелого симфонического стиля Онеггера, тяготеющего к сжатой лаконичной манере высказывания, яркой образности тематизма, четкой и ясной форме, насыщенной полифоническим развитием.

Пять симфоний создавались в 30-е и 40-е годы и в той или иной степени отражают события тех лет. В этот период все больше обостряются драматические стороны музыки Онеггера, усиливаются трагедийные мотивы в его мироощущении и творчестве. Сохраняя свойственную ораториям острую социальную направленность, они поднимают актуальные проблемы нашего времени — войны и мира, столкновения человека с враждебным ему миром зла и насилия современного капиталистического общества, раскрывают мир родины и природы, символизирующих гуманистическое начало и являющихся духовной опорой лирического героя симфонии. Его внутренний мир сложен и противоречив. Это мужественная, хотя и одинокая личность, обвиняющая мир жестокости и несправедливости, осуждающая идеалы общества зла и насилия с позиций гуманизма, бросающая вызов этому миру, но убежденная в разумности бытия. Поэтому симфонии носят субъективно-психологическую окраску, их вполне можно назвать симфониями-дневниками, симфониями-исповедями. Драматургия циклов чаще всего насыщена событийностью,

ярко конфликтна, связана с резким противопоставлением противоборствующих сил, их интенсивным и целеустремленным развитием, мучительным становлением и с т и н ы р е з ю м е, находящейся всегда в кульминации коды финала и воплощенной в конкретной итоговой теме. Так, во Второй симфонии, написанной в 1942 году, идейная концепция цикла состоит в следующем: от воплощения скорби, натиска враждебных сил (I часть) через тягостное гнетущее раздумье (II часть) к действительности активной борьбы в финале, кода которого — ликующая песнь радости, свободы, завоеванной в жестокой борьбе. Хотя композитор отрицал наличие конкретного сюжета или программы, процесс развития образов вызывает ощущение присутствия внутренней программы. Это симфония-драма, источник которой — две образные сферы. Первая воплощает настроения скорби, страдания (тема вступления к I части, побочная партия I части, вся II часть). Второй образный слой олицетворяет сферу борьбы, в которой акцентировано то злое, агрессивное (I часть), то активно-действенное начала (III часть). Еще одна сфера — образ света, надежды — рождается в процессе становления первых двух во II части и утверждается в коде финала, важность и значительность которой подчеркнута темброво: вся симфония написана для камерного струнного оркестра, а итоговая тема звучит у трубы. Экспозиция конфликта осуществляется в I части, где противостоят сумрачное по колориту вступление, запечатлевшее тягостные раздумья человека о трагических событиях времени, и наступательно-агрессивная тема главной партии. В процессе их развития возникают новые тематические элементы в связующей и побочной партиях. Стремясь к динамизации формы, автор трактует сонатное *allegro* I части как двухфазную композицию⁴⁶,

⁴⁶ В такой процессуальной экспозиции идет непрерывный процесс становления тематизма, нет ясно выраженных цезур, ибо новый тематизм появляется в результате развития предыдущего и в кульминационных зонах. Активность процессов развития в экспозиции накладывает отпечаток на последующие разделы формы: в разработке-репризе интенсивность развития возрастает. Онеггер отказывается от классических реприз, ибо они, по его мнению, вызывают ощущение длиннот. Репризные разделы у него трансформированы и являются динамически более высокой ступенью, нежели разработки. Итог-резюме в развитии части у Онеггера перенесен в коду, где появляется новая тема-итог или проходит наиболее значимая из прежних.

где первая фаза — разработочная экспозиция, а вторая — слившиеся разработка и реприза. Лаконичное резюме музыкальной драмы — кода — завершает I часть, но не разрешает ее конфликт. II часть сгущает мрачную атмосферу. Философский и одновременно глубоко психологический аспект ее лирики продолжает развитие сферы страдания, воплощая смятенный внутренний мир человека, подавленного событиями войны. Особая сдержанность и одновременно напряженность музыки создаются посредством использования вариаций-ostinato типа пассакальи в сочетании с трехчастной формой и насыщением полифоническим проращением тем. Финал содержит идейный вывод цикла и разрешение его конфликта. Однако здесь вспыхивает новая фаза столкновения и борьбы исходных сфер, в процессе которой преодолевается двойственный характер главной партии. В начале части в ней сочетаются героическое, мужественное и агрессивное, злое начала. В итоге развития темы — в коде — остается только одна сторона: светлая героика. Кода вступает на вершине динамической волны разработки-репризы. Ликующая героика главной партии, ее триумфальное движение готовят здесь появление новой кодовой темы. Ослепительный звук трубы прорезает оркестр. Величаво и торжественно звучит песнь Победы, песнь Освобождения. Гимническая песенная основа, хоральная поступь, пластичность мелодической линии, диатоничность мелодии — все это знаменует разрядку конфликта и утверждает торжество света и радости:



Самым масштабным сочинением среди симфонических циклов Онеггера явилась Третья, «Литургическая» симфония — одно из наиболее совершенных в художественном отношении произведений симфонизма XX века. Написанная в 1946 году, Третья симфония запечатлела трагические события только что отгремевшей войны и поэтому является ценным художественным документом эпохи. Центральная проблема симфонии — проблема войны и мира — получила здесь более обобщенное, нежели во Вто-

рой симфонии, преломление: война как символ всякого варварства, разрушения и горя, мир как символ жизни и счастья людей. «Для одних этот мир означает вечный покой, небесное счастье. Для других — это земной рай, скромный рай красоты, счастья, к которому стремятся все люди...»⁴⁷ Чтобы подчеркнуть этот философско-символический уровень и акцентировать трагическое в замысле цикла, композитор дал всей симфонии подзаголовок «Литургическая»⁴⁸, а отдельным частям — подзаголовки из заупокойной католической мессы: I часть — «Dies irae» («День гнева»), II часть — «De profundis clamavi» («Из бездны взываю к тебе, Господи»), III часть — «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»). С другой стороны, композитор предельно конкретизировал свой замысел в подробных комментариях:

«Моя симфония есть драма, в которой играют в действительности или символично три действующих лица: Горе, Счастье и Человек... В „Dies irae“ я стремился выразить... ужас беспощадно преследуемых поколений народа... Буря рвет все вокруг, сметает все слепо, сгоряча. Только в конце первой части впервые появляется птица... Здесь она не столько поет, сколько плачет... „De profundis clamavi“ — полное боли размышление-молитва... В конце этой части я ввел тему птицы... Весточка голубя — это оливковая ветвь, символизирующая посреди великого хаоса обещание мира... „Dona nobis pacem“. Несчастье — плохой советчик: заметили ли вы, до какой степени страдающий человек часто зол и глуп?.. В начале третьей части я хотел выразить это выступление коллективной глупости... Тогда в рядах жертв просыпается чувство возмущения. Организуется мятеж, растет восстание. Внезапно раздается и трижды повторяется бесконечный крик из угнетенных сердец: „Dona nobis pacem“ („Даруй нам мир!“) ... Облака рассеиваются, и в блеске восходящего солнца в последний раз поет птица. Таким образом, пти-

⁴⁷ Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 229—230.

⁴⁸ Слово «литургический» означает «общественный». Литургия — одна из самых торжественных служб церковного обихода, в которой прославляется жертва, принесенная Христом во имя спасения всего человечества от страданий и горя. Литургия называется «общественной» или «божественной» службой. В данном случае с этим религиозным аспектом связаны возвышенные образы II части и кода III. Музыка I и основной раздел III частей символизируют бездну страданий, в которые погружено человечество.

ца мира парит над симфонией, как голубь мира — над бесконечностью моря»⁴⁹.

Судя по программным комментариям автора, идейное содержание симфонии — через ночь и борьбу к свету и миру — в известной степени перекликается с концепциями Пятой и Девятой симфоний Бетховена, Четвертой Чайковского, Второй, Одиннадцатой Шостаковича. Однако у Онеггера свой подход к теме: образ мира создается им не как реальный, зримый, достигнутый, а как хрупкий образ надежды и мечты. К тому же просветление наступает только в самом конце драмы.

По жанровой направленности это симфония-трагедия. Резко конфликтно сопоставлены в ней I и II части — средоточие яростных разрушительных сил и проникновенной лирики. Еще большая степень контраста присуща соотношению основного раздела и коды финала. Финал — обобщение цикла, где до апогея доходят силы агрессии, варварства и до высшего просветления образ надежды, светлой мечты о мире и счастье. Целенаправленность драматургического развития, логическая последовательность его этапов обусловили органическое единство цикла, усиленное сквозным развитием тем-символов, которые объединяют его части и могут быть названы лейтмотивами. Прежде всего это тема «птицы», звучащая во всех частях симфонии, символизирующая образ мечты, надежды. Вторая лейттема более сложная по образным оттенкам, так называемая тема «De profundis», проходит во II и III частях:



Помимо этого на протяжении цикла осуществляется сквозное интонационное развитие тематического материала I и II частей.

⁴⁹ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 228—230.

Музыка I части создает, по словам автора, «картины катастрофы, в которой мы живем». Поэтому основной круг образов раскрывает настроения ужаса, смятения, отчаяния перед натиском агрессивных сил. «День гнева! Стремительные темы следуют одна за другой, не давая слушателю ни мгновения для размышления. Невозможно вздохнуть, осмыслить происходящее»⁵⁰. Композитор стремился сохранить на протяжении всей части достигнутый уже вначале одинаково высокий уровень эмоционального напряжения, стимулируя его непрерывной сменой коротких резко очерченных тем, активностью ритмической пульсации.

Открывается I часть небольшим вступлением к главной партии. Волны вихревого рокота низких струнных в каждом новом взлете охватывают все больший диапазон оркестра и в кульминации переходят в «нервные» прерывистые возгласы деревянных духовых в высоком напряженном регистре. Их жестко диссонантное, синкопированное остинато создает атмосферу бедствия, тревоги. На фоне этих грозных разрушительных сил вступает яркая плакатная тема главной партии, состоящая из двух элементов: широкие ораторские диссонантные скачки, пунктирный синкопированный ритм, волевой унисон струнных первого концентрирует в себе волю и мощь агрессивного начала. Второй элемент темы — символ роковой неизбежности (его называют мотивом «Dies irae») — звучит в мрачном унисоне духовых. Атмосфера нервозности и иступления в главной партии усугубляется сопровождающими ее резко диссонантными созвучиями и политональными наложениями пластов многослойной фактуры:

The image shows a musical score snippet for Flute and Clarinet parts. The top staff is labeled 'Fl., Cl.' and '139a Tr. b \flat '. The music is in 4/4 time and features a series of dissonant, syncopated notes. The bottom staff is labeled 'Archi molto marcato' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The overall mood is dramatic and intense.

⁵⁰ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 228.

8

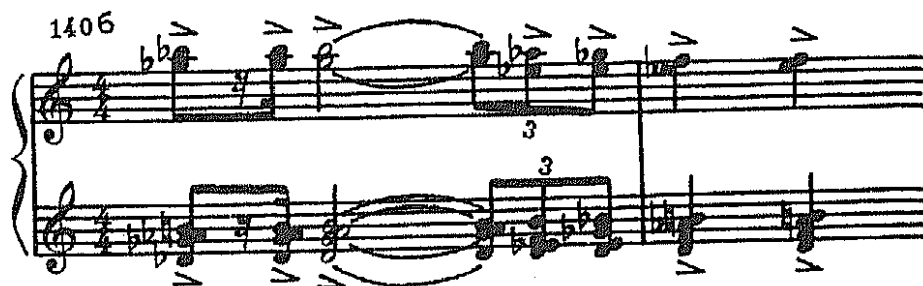
1396

Три ступени-фазы главной партии, динамически возрастающей, достигают вершины в момент начала связующей, элементы которой компактны и однородны по фактуре: первый ее элемент — гротескный марш-танец — образуется противоположным движением аккордовых пластов, второй — зловещими унисонными ходами низких медных и деревянных:

140a



Их сменяют пронзительные сигналы фанфар крайне тревожного характера в третьем элементе связующей, истоки которого коренятся в главной теме. Первый и третий элементы связующей — интонационные предвестники «марша роботов»⁵¹ в финале:



Последний, четвертый раздел связующей — ее кульминационная зона — переполнен тематизмом изобразительного характера. Бурлящее движение низвергающихся пассажей духовых, токкатно-«агрессивная» ритмическая пульсация струнных как бы воссоздают здесь зримые картины разрушения, навеянные воспоминаниями о войне. В кульминационной точке этого неистового движения возникает новый образ — тема отчаяния, страдания. Этот островок лирики в экспозиции — побочная партия. Ее гибкая, интонационно прихотливая мелодия непрерывно передается от одних инструментов другим, «расцвечена» и разделена их тембрами на короткие взволнованные фразы. Она возникла из образно переосмысленных интонаций главной темы и как бы олицетворяет субъективные высказывания героя симфонии, потрясенного виденным:

⁵¹ См. с. 389.

141 V-c., Fag.

sostenuto

V-ni Ob.
C.ingl.

Но напряженный пульс процесса движения звукового потока не прерывается ни на мгновение, поскольку дышащие энергией фоновые пласты побочной наполнены стремительными пассажами вступления и элементами главной партии. В своем развитии побочная тема достигает кульминации в момент начала заключительной, построенной на первом элементе связующей, который превращен здесь в грозный саркастический марш, сметающий лирические порывы побочной.

Резкий спад напряжения, возвращение фрагментов вступления и главной знаменуют начало нового раздела. Так открывается следующий этап натиска злых сил — разработка-реприза. Форма сонатного *allegro* I части, как обычно, трактуется Онеггером как двухфазная: первый — процессуальная экспозиция, второй — разработка-реприза. И здесь собственно репризный раздел (ц. 15)⁵² начинается в кульминационной зоне разработки и продолжает процесс интенсивной трансформации элементов главной, связующей, побочной партий. Как результат этого процесса в начале репризы в трех контрапунктирующих слоях совмещены по вертикали фрагменты главной партии, ранее звучавшие последовательно: первый элемент главной становится экспрессивной лирической линией; «*Dies irae*» вырастает в развернутую мелодию, символизирующую здесь страдание и отчаяние личности. Выделенный из главной темы фанфарный фрагмент развивается в самостоятельный, резко контрастирующий зловещий фон. Развитие лирической экспрессии прерывается вторжением зоны связующей, значительно здесь сокращенной. Однако ее действие распространяется в репризе и на побочную, хрупкий лирический облик которой искажается вторжением целых фрагментов связующей, разрывающей

⁵² Ссылки приводятся по изданию: Онеггер А. Симфония № 3. М., 1976 (переложение для ф-п. в 4 руки).

тему на отдельные микроэлементы. Возникает впечатление, что человеческое, личное буквально уничтожается, сметается, особенно в момент вступления воинственно злобного марша заключительной партии.

И только в коде натиск агрессивных образов несколько отступает перед новой темой. Она, суровая и грозная, выступает как символ грядущего возмездия и составляет итог развития I части. Это предвестник будущей темы «птицы»:

В самом конце насыщенной трагическими событиями I части глухо и сумрачно звучат как бы постепенно исчезающие пассажи струнных, аналогичные пассажам вступления, но теперь в *diminuendo* как бы «скатывающиеся» вниз, что создает зеркальное обрамление всей части, подчеркивает неразрешенность ее конфликта.

II часть после страшных картин первой раскрывает глубоко личные, сокровенные мысли героя симфонии. Начинается его монолог-исповедь. Само название — «Из бездны взываю я к тебе, Господи» указывает на трагедийный подтекст музыки. Драматический характер приобретает она во втором, среднем разделе части, где вступает маршевый грозный мотив «De profundis», звучащий как траурное шествие. Черты размеренного шествия есть и в хоральной поступи сопровождения крайних разделов

части — мольба о мире и счастье подчеркнута дымкой легкой грусти — скорби по погибшим. Adagio написано в трехчастной форме со вступлением, где предвосхищены все основные тематические элементы (тема «De profundis», тема «птицы», формируется основная тема).

Музыка основных разделов — образец вдохновенной и проникновенной лирики Онеггера. «Чего мне стоила эта часть, — говорил композитор. — Я хотел развить мелодическую линию, избегая каких-либо формул, приемов. Никаких подпорок, никаких гармонических подталкиваний звуков; никаких шарниров, которые так нужны тому, кому нечего сказать! Двигаться вперед, не оглядываясь, продлить мелодическую кривую от начала до конца без повторений, без перерыва, — о, как это трудно!»⁵³ Бесконечно льющаяся прекрасная мелодия разворачивается крупными волнами, передается различным инструментам. В нее вкрапливаются мелодические фразы, относительно ее обновляющие и в то же время возникающие из интонаций и мотивов предшествующих разделов, образуя непрерывно текущий мелодический поток на светлом фоне прозрачного аккордового пласта из параллельных диатонических созвучий. В становлении основного мелодического образа можно наметить три «этапных» момента, создающих разные грани образа сосредоточенного созерцания и размышления, то светлого и элегического, то возвышенного, хрупкого, изысканного:

143a Adagio

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long note followed by a series of eighth notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the same musical material, showing further development of the melodic and harmonic themes.

⁵³ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 234.



Мгновенное потемнение колорита означает начало среднего раздела — вступает мрачная, тревожная тема «De profundis». По мере развития ее скорбный монолог приобретает все более напряженно-грозное звучание, вырастает в развернутый образ, динамизируется драматическими подголосками и контрапунктами. Пронзительный тембр трубы в кульминации, в отличие от Второй симфонии, олицетворяет силу отчаяния потрясенного страданиями человека. Драматическим звучанием главной темы вклинивается в кульминационную зону динамическая реприза. И хотя колорит постепенно смягчается, на основные тематические элементы неотступно накладываются возгласы «De profundis». Только в коде мотив «De profundis» рассредоточивается в светлых, мягких звучностях, сближаясь по характеру с основной темой. На этом нежном и зыбком фоне в мелодические линии фактуры естественно и просто вплетается тема «птицы». Ее незатейливые флейтовые рулады робко и несмело намечают будущий итог финала симфонии.

III часть — «Dona nobis» («Даруй нам мир») — кульминация цикла, силой воплощения страшных сил разрушения и варварства напоминающая разработку Седьмой симфонии Шостаковича. «В начале третьей части я хотел выразить... выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему, впервые экспонируемую бас-кларнетом: „бух-бух-бух“... Это — марш роботов против цивилизованного человечества, обладающего душой и телом... Это расправа зверей с духовными ценностями»⁵⁴. Учитывая время создания сочинения, можно предположить, что музыка финала обличает самую страшную форму угнетения человека — фашизм. Театральность образов, их ярко зримое воплощение становится особенно

⁵⁴ Цит. по кн.: Раппопорт Л. Артур Онеггер, с. 229.

ощутимым в этой части. Жанровая опора — нарочито примитивный гротескный марш, множество ярких звукоизобразительных эффектов — способствует созданию ощущения реальности всего происходящего. Для их воплощения потребовалась виртуозная техника оркестрового письма: пласты *glissando* деревянных и фортепиано, особые приемы звукоизвлечения у медных инструментов, виртуозные пассажи струнных, дробь барабана в сочетании с ударно-токатными приемами игры на рояле создают необходимые тембровые эффекты, соответствующие образам хаоса, разрушения, батальных эпизодов, напоминающих картины боев, бомбежек и т. п.

Форма финала сочетает черты сонатного *allegro* с рондальностью. Трижды осуществляется процесс становления и развития темы «марша роботов» — своего рода рефрена этой части. Вся композиция строится как единая волна динамического нагнетания напряжения. В этом процессе выделяются два этапа — экспозиция и разработка, в кульминации которой осуществляется трагический перелом в развитии драматургии. Программный замысел реализуется в необычной структуре: на месте репризы начинается кода, воспевающая надежду на мир и счастье. Таким образом, экспозиция и разработка составляют один крупный раздел, противопоставленный коде. Открывает финал исподволь возникающая тема «марша роботов» — «олицетворение бездушной неотвратимой силы, декларирующей войну, милитаризм, превращение человека в раба, слепого и глухого»⁵⁵. На фоне чеканного ритмического остинато фортепиано и литавр, постепенно охватывая все новые и новые пласты оркестра, звучит механистично бездушная, нарочито примитивная тема, напоминающая марш мертвецов «Пляски мертвых» Онеггера. Ее можно сопоставить и с известной «темой нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича — обе в одинаковой степени воплощают тупую, нечеловеческую силу; они словно автоматизированы, их движение механистично размеренно и в своей неотвратимости страшно. Это подчеркивается упрямым «вдалбливанием» одних и тех же интонаций, повторением ритмической структуры с характерной синкопой в верхнем голосе при бездушно однообразном и ровном движении басов. Причем не какой-либо один из элементов и уж никак не только верхний голос, а комплекс

⁵⁵ Цит. по кн.: С с о е в а Е. Симфонии Онеггера. М., 1975, с. 152.

всего, сочетание мелодии, ритма, фактуры, тембра позволяет достичь той особой выразительности, какая присуща этой теме. Это пример «конструктивного» типа тематизма (см. с. 345) в творчестве Онеггера в сочетании с маршевыми и джазовыми элементами:

144 Andante

Единая волна оркестрового нагнетания на теме марша с усилением гармонической и тембровой жесткости мощным динамическим нарастанием создает впечатляющий образ нашествия и в кульминации приводит к главной партии, своего рода «гимну агрессоров», в которой отчетливо слышится сплав походной песни-марша с элементами джаза. «Волевой напор, неумолимость этой темы воплощает не только образ врага, но и общую „атмосферу подневолья“»⁵⁶, угнетения. Ей также присущи элементы гротеска. Они проявляются в нарочитом однообразии гармонической структуры, в возвращении мелодии к одному и тем же звукам, в джазовых синкопах и утрированно подчеркнутых интонациях бытового происхождения. В сопровождении сохраняется напряженный пульс «марша роботов». Главная тема структурно и тонально замкнута, а в среднем разделе появляются тревожно экспрессивные элементы, контрастирующие основному разделу и предваряющие побочную:

145a

⁵⁶ Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М., 1966, с. 246.

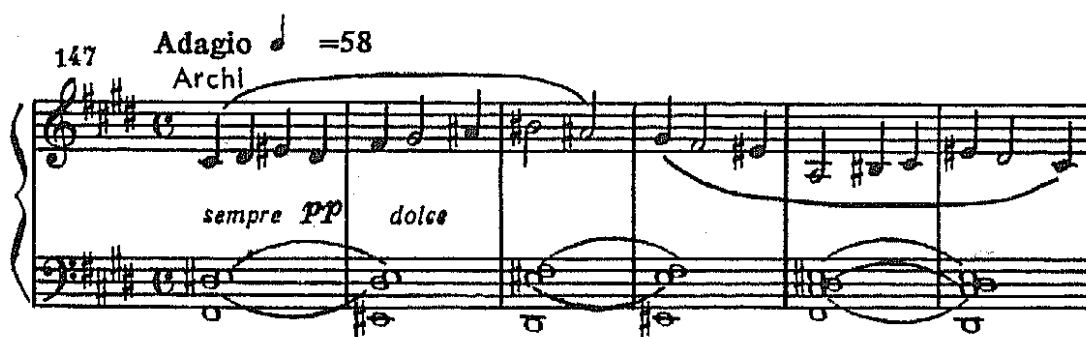


В связующей партии вновь возникают элементы звукописи, рисующие образы разрушения, близкие музыке I части. Но здесь разгул стихии злых сил достигает своего апогея, прерываясь взволнованной и мужественной темой побочной партии. Ее лирическая кантилена развивает тот росток лирики, который был намечен в главной теме. Но навязчивое маршевое остинато сопровождающих слоев напоминает, что сфера этой лирики ограничена:



С началом разработки вновь врывается бездушная машина варварства. Тема марша, неустанно развиваясь и динамизируясь в переключках оркестровых групп, захватывает вначале побочную, а затем и главную тему.

Их диалог-схватка на фоне грозного, неумолимого «марша роботов» приводит к кульминации с тоекратно повторяющимися ярко театральными возгласами оркестрового tutti, как бы провозглашающего: «Dona nobis pacem!» («Даруй нам мир!»). Им противопоставлены грозные ответы марша в партиях медных инструментов и фортепиано. В момент наивысшего напряжения, словно гигантский взрыв, потрясает массив оркестра — наступает трагический срыв: катастрофа свершилась, силы агрессии одержали победу... Необычно разворачивается картина мечты о счастье в коде финала, словно реализуя слова композитора: «Такой могла бы быть жизнь». Проникновенно звучит сдержанно строгая, гимническая тема. Прозрачная песенно-хоровая фактура, плавное голосоведение, мягкая диатоничность резко контрастируют образам варварства и разрушения:



Почти призрачно отвечают ей хрупкие отголоски «марша роботов», потом подключается «De profundis» из II части, а у солирующей виолончели, в чистых, светлых флажолетах скрипки solo звучит и лирический второй элемент побочной партии. Особая теплота и поэтическая проникновенность этой музыки своим эмоциональным строем и интонациями напоминает образы II части.

И над всем этим чарующим царством красоты и гармонии расцветает тема «птицы мира». Она парит свободно и легко. Так возвышенно, светло и прозрачно в мягком звучании Cis-dur завершается симфония. После потрясающих катаклизмов симфонии неясно брезжит слабый свет надежд человека на мир без войн, насилия и страданий.

«Литургическая» симфония отличается большой цельностью драматургической концепции, чему способствуют многочисленные тематические связи, элементы монотематизма, близость структурных и формообразующих прин-

ципов частей. Пафос обличения зла, красота и цельность человеческих идеалов, «зримая» конкретность образов, яркий, рельефный тематизм, стройный драматургический замысел обусловили исключительную силу воздействия и большое гуманистическое звучание этого талантливое сочинения.

Как мы видели, симфонические циклы Онеггера трехчастны, насыщены внутренней динамикой, пронизаны убедительной логикой развития основной концепции. Их своеобразие — в необычайной концентрированности формы, лаконизме при насыщенности содержания. Части цикла резко контрастны друг другу, но внутри частей каждый следующий тематический элемент появляется в процессе развития предыдущих и при этом сохраняет образную и ритмоинтонационную неповторимость. Непрерывное формирование нового тематизма ведет к изменению соотношения разделов внутри частей, сонатное *allegro* становится двухфазным (о чем шла речь на с. 386). Нет у Онеггера повторов в репризах. Этот раздел либо смыкается с разработкой и становится частью процесса развития, либо с кодой. Функция коды очень важна: в ней окончательно формируется итоговый тематизм — этот драматургический вывод-резюме всей части или цикла в целом. Такое последовательное выявление драматургических «событий» в музыкальном тематизме, его преобразованиях напоминает становление симфонических концепций в симфониях Малера. Так же как у Малера, в симфониях Онеггера «перипетии» музыкальной драматургии воплощаются в некоем сквозном музыкально-интонационном сюжете — «интонационно-сюжетной фабуле», выраженной во взаимосвязях тематизма частей, лейтсвязях и даже имеющей тему-итог, заключающую в себе резюме: и драматургическое, и собственно тематическое. Аналогичные процессы есть и в ораториях Онеггера, что видно из анализа «Жанны д'Арк». Однако, в отличие от Малера, Онеггер тяготеет к концентрированной, лаконичной манере высказывания, динамичному и стремительному процессу, что связывает его творчество с традициями французского симфонизма (в XIX веке — с творчеством Франка, в XX веке — с симфониями Русселя, Дютийе, Мийо).

В целом симфонизм Онеггера предстает перед нами как одно из ценнейших завоеваний музыкальной культуры XX века в одном ряду с творчеством Хиндемита, Шостаковича, Лютославского, Мийо, Мессiana, Прокофьева.

ДАРИУС МИЙО

1892—1974

Жизнерадостное, солнечное искусство Дариуса Мийо пронизано высокими гуманистическими идеалами, возвышающими человека, вселяющими безграничную веру в его нравственные и духовные силы. Его отличают новаторская устремленность, оптимизм, динамическая напористость, передающая напряженный пульс нашего времени. Оно словно вобрало в себя яркие пейзажи и солнце родины композитора — Прованса, запечатлело обаяние его личности, свойственные ему южный темперамент и артистизм, неугающую жажду деятельности, редкую душевную щедрость, жизнелюбие и доброжелательность, жизненное мужество. Его музыка, так же как сочинения Онеггера и Пуленка, несет в себе живой и непосредственный отклик на важнейшие события, волнующие его родину, а порой и все человечество. Во многих произведениях Мийо звучит тема обличения зла и насилия, утверждаются демократические идеи свободы, патриотизма.

Среди товарищей по группе «Шести» Мийо занимал наиболее радикальные позиции, казался дерзким ниспровергателем традиций прошлого, склонным к постоянному экспериментированию в области музыкальной формы и языка, особенно в связи с широким употреблением полифонии, чрезвычайно характерной для его творчества. Множество других открытий — новации в области драматургии, поиски новых тембровых и ритмических средств, динамических возможностей хоровой и сольной декламации — позволяют причислить Мийо к композиторам-новаторам XX века. Широта интересов, огромная творческая активность (свыше 450 сочинений во всех современных жанрах), стилистическое и жанровое многообразие творчества, содержащего такие противоположные явления, как эксцентричный балет «Бык на крыше» и трагическую кантату «Огненный замок», монументальные полотна «Орестей» и «Христофора Колумба» и «джазовый» балет «Сотворение мира», сближают Мийо с Хиндемитом и Стравинским. При этом стиль композитора совершенно оригинален и самостоятелен, прочно опирается на традиции национальной культуры. Сам композитор неоднократно подчеркивал, что чувствует себя наследником линии Куперена, Рамо, Берлиоза, Бизе, Шабрие. Он насто-

роженно относился к додекафонии и другим не проверенным временем системам музыкального языка. Уважая новаторство Шёнберга, его талант, Мийо предостерегал своих учеников от слепого копирования его системы, ибо техника Шёнберга казалась ему плодотворной лишь в той мере, в какой ее правила не обедняют композитора, лишая его накопленных веками поисков и находок.

В музыкальную культуру XX века Мийо вошел и как крупный общественный деятель. Он был, в частности, одним из руководителей Народной музыкальной федерации в 30-е годы, зарекомендовал себя своеобразным публицистом, автором книг: «Заметки без музыки», «Очерки», «Беседы с Клодом Ростаном». В течение 40 лет он вел плодотворную педагогическую деятельность, был выдающимся дирижером и пианистом, гастролировавшим во многих странах Европы, Северной и Южной Америки, в СССР и других социалистических странах.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Детские и юношеские годы. Дариус Мийо родился на юге Франции, в городе Экс-ан-Прованс, в 1892 году. Колоритная природа Южной Франции, ее глубокие культурные традиции, сочный и красочный фольклор, тесно связанный с соседними Грецией, Италией и Испанией, характерный темперамент жителей сыграли большую роль в формировании эстетики и мироощущения будущего композитора, а атмосфера дружбы, тепла и высокой духовности, окружавшая его в детстве, определила особенности его характера. Музыку в семье ценили, родители часто музицировали, устраивали домашние вечера и концерты. Но хотя одаренность мальчика проявилась в очень раннем возрасте и уже в четыре года он знал нотную грамоту и играл с отцом в четыре руки, обучение на скрипке началось лишь с семи лет. К десяти годам он стал участником домашнего квартета и автором нескольких романсов, пьес и сонат для скрипки, фортепиано. Закончив лицей в родном городе, Мийо поступает в Парижскую консерваторию в класс скрипки и начинает посещать занятия по гармонии.

Впервые услышанная в Париже опера «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и песни Мусоргского произвели на него огромное впечатление и стали любимейшими сочинениями. Посещая концерты и спектакли, Мийо внима-

тельно изучает музыку Равеля, Франка, д'Энди и других. Творчество Вагнера и Равеля вызывает у него критическое отношение. Зато в восхищение приводят Мийо спектакли дягилевского «Русского балета», особенно балеты Стравинского, которого он называет впоследствии «самым великим музыкантом нашего времени». Стравинский, а несколько позднее Сати сыграли решающую роль в формировании эстетических и творческих позиций Мийо.

Еще один источник юношеского вдохновения Мийо — новейшая французская поэзия. «В 1908 году (мне было шестнадцать лет) стихи Франсиса Жамма вывели меня из туманов символистской поэзии и позволили увидеть мир, который к тому же оказался более земным, близким людям... Я нашел для себя исток искусства живого и здорового, которое трогает человеческое сердце и возвышает его»⁵⁷.

Классические нормы гармонии были глубоко чужды самостоятельному мышлению юноши. В конце концов он отчисляется из класса гармонии и направляется в класс контрапункта Андре Жедальжа, где становится соучеником Онеггера, Вьенера, Ибера. Занятия у Жедальжа помогли Мийо обрести поистине феноменальную композиторскую технику, благодаря которой он мог работать впоследствии необычайно быстро и продуктивно. В это же время Мийо начал обучение оркестровке, дирижированию у Дюка, композиции у Видора, которого часто приводил в ужас своими гармоническими дерзостями. Именно тогда Мийо начал свои эксперименты в области политональности, принесшей ему славу дерзкого новатора в музыке XX столетия.

Первый период творчества (1910—1918). Живой и общительный, Мийо в свои 18 лет становится завсегдатаем поэтических и музыкальных салонов Парижа, где общается с виднейшими поэтами того времени — Жаммом, Кокто, Аполлинером, Жакобом. Вероятно, поэтому первыми сочинениями Мийо, которые он считал достойными внимания публики, были многочисленные вокальные циклы: на стихи Малларме, Рембо, поэтов-романтиков XIX века, многих современных авторов, в которых выявился его богатый

⁵⁷ Цит. по кн.: М и й о Д. Заметки без музыки. — Сов. музыка, 1963, № 2, с. 72. Ф. Жамм — представитель неоклассицизма и неокатолицизма, стремившийся возродить закономерности французской поэзии XVII и XVIII веков.

мелодический дар, новаторские устремления в области вокальной декламации и ритмики. Увлечение вокальной музыкой естественно привело Мийо и к более масштабному жанру оперы. В 1910 году он написал на прозаический текст пьесы Жамма «Заблудшая овца» (либретто Лео Латиля), свою первую оперу, в которой еще весьма заметно воздействие «Пеллеаса» Дебюсси, но есть и новое — стремление уйти от непосредственности романтических форм выражения лирических чувств в мир так называемой объективной лирики.

Среди первых инструментальных сочинений этого периода — Первая и Вторая сонаты для скрипки и фортепиано, четыре квартета, другие камерные произведения. Они написаны в ясной законченной форме, опирающейся на рельефный, чаще всего жанровый тематизм, отличаются прекрасным владением полифоническим письмом. Эти качества музыки Мийо предвосхитили неоклассические тенденции, сложившиеся в его творчестве позднее, в 20-е годы. В 1917—1918 годах Мийо приступает к созданию шести маленьких симфоний для камерного оркестра, три из которых имеют программные подзаголовки: «Весна», «Пастораль», «Серенада»; четвертая — «Увертюра, хорал и этюд» для 10-ти струнных, пятая — для 10-ти духовых инструментов, шестая — Вокальный квартет с гобоем и виолончелью.

Первые три симфонии раскрывают одно, чаще светлое, созерцательное настроение. Лаконизм формы, прозрачность и графичность оркестрового письма, использование чистых тембров несколько напоминают оркестровые пьесы Шёнберга и Веберна, но музыка Мийо отличается жанровой и структурной определенностью музыкальных тем.

Наконец, в этот же период происходит еще одно событие, на котором следует остановиться особо. В 1910 году Мийо впервые заинтересовался поэзией Поля Клоделя, а в 1912 году познакомился с ним лично. Клодель одобрительно отнесся к музыке романсов Мийо на его тексты и предложил попробовать силы в хорах к трагедии Эсхила «Агамемнон», которую он переводил тогда на французский. Так родилось одно из самых тесных содружеств поэта и композитора в искусстве XX века. Общение с Клоделем — человеком высочайшей культуры, громадной эрудиции, блестящим знатоком поэзии, театра, живописи многих стран и народов мира — принесло большую пользу молодому композитору: Поиски поэта в области синтеза

искусств, его богатейшая фантазия нашли горячий отклик у композитора, непрестанно стремящегося к новому. Первым плодом этого союза стала музыка к сатирической драме Клоделя «Протей» (по существу, это комическая опера-фарс с разговорными диалогами), представляющая собой едкую пародию на античный сюжет. Второй совместный опыт Клоделя — Мийо — трилогия «Орестея» (1912—1922), выросшая из первоначально скромного замысла музыки к трагедии «Агамемнон». В этом произведении Мийо продемонстрировал уже сложившийся самостоятельный стиль, опирающийся на антиромантические традиции. Он поставил перед собой трудную задачу: «Орестея» написана не на сюжет, а на стихотворный текст трилогии Эсхила в переводе Клоделя и полностью сохранила главные идеи и философские мысли великого поэта древности. В законченном виде «Орестея» включает три жанрово различных сочинения: музыку к трагедии «Агамемнон» (1914), полижанровую фреску «Хоэфоры» (1915) и оперу-ораторию «Эвмениды» (1922). Особенный успех сопровождал во многих странах премьеры 2-й части — «Хоэфоры».

В «Хоэфорах», как и во всей трилогии, авторы отказались от привычной трактовки античности как мира светлого разума, идеальной гармонии и красоты. Вместо этого перед нами предстает мир грубый и жестокий, в котором бушует варварская стихия диких, нечеловеческих страстей. Мийо акцентирует в музыке идею возмездия за совершенное зло, торжество правосудия и истины и делает это с большой художественной силой и убежденностью. В окончательном виде «Хоэфоры» — новый тип музыкально-драматического спектакля, в котором помимо признаков античной трагедии ярко выражены черты оратории, оперы и симфонии. Жанровые особенности произведения отражают принципы драматургии Мийо — Клоделя: их театр — это театр идей, где воплощаются не индивидуальное, а коллективное сознание, мысли и чувства главного героя — народа. Отсюда главенство в драматургии эпического начала с картинным противопоставлением монументальных форм и хора. Солисты лишь выполняют роль корифеев. Музыкальные фрагменты этого действия обладают внутренним единством и художественной завершенностью и часто исполняются в концертной форме.

1917—1918 годы Мийо в качестве секретаря Клоделя проводит в Бразилии. Незабываемые впечатления от природы, грандиозных карнавалов, богатого самобытного фольклора этой страны долго еще питали творческую фантазию композитора. Записанные в Бразилии танцы и песни, латиноамериканские ритмы легли в основу целого ряда сочинений в последующие годы: балета «Бык на крыше» (1919), цикла «Воспоминание о Бразилии», известного как «Бразильские танцы» для фортепиано (1921). Элементы

бразильского фольклора можно обнаружить в балетах «Сотворение мира» и «Салат»⁵⁸.

Период творческого расцвета (1919—1939). Вернувшись в Париж в 1919 году, Мийо застал в нем много перемен. В поэзии царили Аполлинер, Сандрар, Жакоб, Кокто. Из концертов и собраний композиторов в театре «Старая голубятня» и зале «Одеон», где обсуждались проблемы искусства и показывались новые сочинения, родилась знаменитая «Шестерка», в которой Мийо с его дерзкими опытами в сфере политонализма оказался наиболее «крайним» и «скандальным». Он полностью разделял эстетические взгляды Кокто и Сати. Атмосферу шумных эксцессов и скандалов, сопровождавших премьеры почти всех сочинений «Шестерки» и Мийо, он воспринимал как доказательство своей независимости от буржуазных вкусов публики.

Сочетание эксцентричности сюжета, клоунады и балетной пантомимы характерны для написанного в содружестве с Кокто балета «Бык на крыше», музыка которого построена на элементах джаза, латиноамериканских танцев — танго, матчиша, самбы. В этом балете Мийо впервые использует принцип параллельного независимого развития и противопоставления шутливо-иронической музыки и трагикомического сюжета, который широко применяет и в дальнейшем.

Под влиянием урбанистических идей Сати и Кокто возникает в 1919 году цикл для голоса и семи инструментов «Каталог сельскохозяйственных машин», где отдельные части — «Сенокосилка», «Сноповязалка», «Жатка», «Плуг» и т. д. — должны были, по мысли автора, передать поэзию и красоту этих «огромных металлических насекомых». Спустя несколько месяцев был написан «Каталог цветов» уже на поэтический текст Люсьена Доде. Оба сочинения были встречены в штыки и публикой, и критикой. Вокруг имени Мийо развернулась бурная полемика. Композитор отвечал своим оппонентам, что если музыкантов XVIII века (Дакена, Куперена) увлекали образы труда («Жатва», «Жнецы», «Косьба»), то «почему бы в XX веке не вдохновиться его средствами, если они столь совершенны?»⁵⁹

⁵⁸ В Бразилии написаны также оригинальная вокально-хореографическая поэма «Человек и его желания» (либретто П. Клоделя, 1918), опера-оратория «Эвмениды», несколько инструментальных и вокальных циклов.

⁵⁹ Мийо Д. Заметки без музыки. — Сов. музыка, 1963, № 3, с. 106.

После распада «Шестерки» Мийо вместе с Сати одно время загорается идеей создания так называемой «меблировочной» («вещной») музыки, затем в 1924 году вместе с Соре, Жакобом и другими организует «Аркейскую школу», группирующуюся вокруг Сати по образу и подобию «Шестерки».

В 1922—1926 годах Мийо ведет активную концертную деятельность. После дебюта в США в качестве пианиста и дирижера он объездил многие страны Европы и Азии, первым из французских музыкантов побывал в Советском Союзе, где выступил в ряде авторских концертов вместе с Жаном Вьенером. Он встречался с Асафьевым, познакомился с юным Шостаковичем, в музыке которого почувствовал «настоящее дарование и некоторое величие»⁶⁰.

20—30-е годы — время творческого расцвета. Ведущее место в этот период занимают театральные сочинения — лирические оперы: «Несчастье Орфея» (1924), «Бедный матрос» (1926); три оперы-минутки: «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Избавление Тезея». Вслед за ними возникают крупные монументальные сочинения: «Христофор Колумб» (1928), «Максимилиан» (1930) и «Медея» (1938).

«Минутки» — пример опер-пародий. В их основе лежат известные мифологические сюжеты, значительно трансформированные. Например, в опере «Покинутая Ариадна» от трагической атмосферы античного мифа ничего не осталось. Ариадна Мийо ненавидит любящего ее Тезея. Рядом с ней чахнет и страдает от любви к нему ее сестра Федра. На помощь героям оперы приходит бог виноделия Дионис. Он спаивает Тезея (так переосмыслен давний оперный мотив «напитка любви») настолько сильно, что у него начинает двоиться в глазах. Увозя с собой Федру, он полагает, что на корабле находятся обе сестры. Пародированию подвергаются не только сюжеты, но и закономерности оперного спектакля XIX века, его формы. Образ Тезея — тоже своего рода шарж на романтического героя.

В соотношении внутреннего и внешнего действия основной акцент сделан на событийной стороне, а не на внутренних переживаниях героев. Каждая опера длится не более 10 минут, ошеломляя стремительным разворотом событий, насыщенностью внешнего действия. Цепь законченных номеров разворачивается параллельно с драмой, но между музыкой и действием возникает определенная дистанция. Один музыкальный фрагмент включает множество сценических событий. Характер музыки намеренно перечит драматизму ситуаций, способствуя их юмористическому переосмыслению. Так, не фиксируя каждой детали текста, опера в целом становится сиюминутной лирической состоянием, ярким образцом современного театрального динамизма. Номерная структура, а также камерность состава связывают «минутки» с традициями оперы XVII—XVIII веков (в спектаклях действуют 3—4 солиста, «хор» из

⁶⁰ Мийо Д. Заметки без музыки. — Цит. изд., с. 106.

3—6 человек, инструментальный ансамбль вместо оркестра, комментирующий и оценивающий действие со стороны). Все это превращает оперу в притчу.

Опера «Бедный матрос» (по либретто Кокто) основана на фольклорных истоках Прованса (*compleiute* — жанр народных песен-жалоб), на музыке городских баров, которую композитор слушал и изучал в предместьях и на набережных Марселя и Тулона. Основной лейтмотив оперы — песня в манере «Жава», соединившая старинную ладовость с синкопированным ритмом современного танца и вызывающим звучанием мюзикхолльного ансамбля. Этот напев создает атмосферу обыденности городской повседневной среды, в которой разворачиваются трагические события оперы. Сюжет в духе «веристских» драм (Масканьи, Леонкавалло) заимствован из газетной хроники. Герои оперы — выходцы из городских низов: Женщина — хозяйка маленького бара и ее отец; ее Муж — матрос, вернувшийся из странствия и, как гомеровский Одиссей, неузнанным появляющийся в собственном доме, его друг. Все персонажи обрисованы схематично. Дистанция, а порой и несоответствие музыки и драмы создается спокойным повествовательным тоном, заимствованным из традиций народных баллад: в то время как на сцене происходят драматические события — женщина ночью убивает спящего постояльца, не узнавая в нем своего супруга, а потом прячет с помощью старика-отца труп, в музыке звучит простенький шарманочный напев, бесконечно далекий от всякого драматизма. И это несоответствие действия и его музыкального оформления имеет особый смысл: для людей этого круга убийство ради денег — это норма их жизни, обыденная и привычная, как все остальное. Вокальная и оркестровая партии развиваются относительно самостоятельно. В речитативно-декламационной вокальной партии с ее нарочито прозаическим текстом господствует принцип петропливого сквозного развертывания с отдельными песенными вкраплениями (песня матроса в I действии, песня-рефрен в партии Женщины). В оркестровой — принцип песенно-танцевальной сюиты с чертами рондо.

Таким образом, в поиске внеличностной объективной лирики Мийо приходит к принципу «отчуждения» от изображаемого явления в соответствии с эстетикой театра «представления», пришедшей на смену театру «переживания», типичного для романтической эпохи, что сближает Мийо с театральными поисками Брехта. Это же стремление приблизиться к эпическому театру «представления» характерно и для одного из самых значительных сочинений Мийо — оперы-оратории «Христофор Колумб», написанной на текст религиозно-философской поэмы-мистерии Клоделя. Хотя в этом сочинении используются факты исторических хроник и фигурируют подлинные исторические лица, поэт видел свою задачу в выявлении философского смысла истории. Со свойственным ему религиозным видением мира он представил Колумба как посланца божия, которому открытие Америки предопределено свыше. История Колумба осознается здесь как мгновение, вырванное из вечного движения божественного Космоса. Ее рассказывают и разыгрывают на фоне всеобъемлющей картины мироздания, где взаимодействуют вечное и преходящее, силы небесные и земные. Постановка предполагает три уровня сцены, ступенчато возвышающиеся к экрану, заменяющему декорации.

Основное содержание связано с размышлением о героическом подвиге Колумба и его титанической борьбе с миром подлости и предательства, олицетворением которых выступает испанская монархия. По форме это спектакль-диспут, в котором сталкиваются не столько действующие лица, сколько идеи, которые они олицетворяют. Рассказчик читает «книгу

жизни» мореплавателя, по ходу которой свободно возникают эпизоды-воспоминания, эпизоды-размышления, где защитники и обвинители Колумба и он сам пытаются оценить события истории с позиций последующих поколений.

Развернутая монументальная композиция сочетает в себе черты оратории, мистерии, мессы, оперы. Активно использованы здесь приемы кинодраматургии. Важнейшие средства выразительности — ритмизированная речь и хоровое скандирование, найденные в «Хозфорах», и масштабные хоровые сцены — то эпически-величавые, то драматически-насыщенные. Прибегает здесь композитор и к средствам гротеска и аллегии при изображении придворных интриг вокруг Колумба и эпизодов вербовки матросов на корабль Колумба. Для объединения этой многоплановой композиции широко применяются средства сквозного развития (возвращение тематизма, лейттемы, лейтритмы).

Из других сочинений этого жанра опера «Максимилиан» (1930) представляет собой попытку создания народной музыкальной драмы по образцу «Бориса Годунова» Мусоргского, а «Медея» — лирико-психологическая трагедия.

Многообразие сочинений для театра этих лет дополняют оригинальные балетные спектакли, среди которых выделяется балет «Сотворение мира» (1923) по сценарию Блеза Сандрара с декорациями Фернана Леже. Легенда о сотворении мира заимствована не из Библии, а из древнего фольклора африканских негров. Характерные ритмы и особенности оркестрового звучания джаза, услышанного Мийо в США, стали музыкальной основой этого спектакля. Во французской музыке это был первый опыт соединения элементов негритянской музыки с приемами симфонического развития — путь, впоследствии характерный для творчества Гершвина.

Большое внимание уделяет композитор и инструментальной музыке. За 20—30-е годы написаны десятки симфонических пьес, девять квартетов, множество других камерных ансамблей, концерты: скрипичный, альтовый, фортепианный, виолончельный, разнообразные фортепианные пьесы и сюиты.

В годы создания во Франции Народного фронта (1934—1938) Мийо принимает деятельное участие в работе Народной музыкальной федерации. Вместе с Онеггером, Соге и другими композиторами он пишет фрагменты для коллективных спектаклей — «14 июля» Р. Роллана, «Свобода» Ростана, песни и хоры для рабочих самодеятельных хоров. Идеи народности и доступности музыкального искусства, провозглашенные федерацией, находят отражение в многочисленных кантатах и ораториях этого

периода, а также в ряде инструментальных сочинений, в частности в «Провансальской сюите» для большого оркестра (1936). В ней соприкасаются две тенденции: неоклассическая, поскольку в сюите воспроизводится принцип классической французской сюиты времен Куперена, и неофольклористская, так как тематизм сюиты основан на народных песнях и танцах в том виде, в котором они были собраны и обработаны композиторами XVII—XVIII веков.

В восьми частях сюиты, построенной на контрастах танцевальных движений, темпов, размеров, есть элементы театральности, что тоже соответствует традициям клавесинистов. Сохраняя контуры народной песни, Мийо вовлекает темы-образы в активное полифоническое и политональное развитие, облакает части сюиты в формы рондо (1, 4, 6 и 8-я части), вариации-ostinato (5-я часть), трехчастную (2—3-я части), типичные для искусства Франции XVII—XVIII веков. Светлый, солнечный колорит музыки словно олицетворяет яркие краски природы и неиссякаемое жизнелюбие народов Южной Франции. Та же насыщенность музыки интонациями и ритмами народных танцев свойственна и популярной сюите для двух фортепиано «Скарамуш», возникшей в 1937 году из музыки к спектаклю «Лекарь поневоле» по Мольеру.

Годы эмиграции. Послевоенный период. Творческие итоги (1939—1974). Война застала Мийо в Экс-Провансе, где он заканчивал Первую симфонию, оперу «Медея». 9 мая 1940 года в день премьеры оперы началось вторжение немецкой армии в Голландию и бомбардировка Парижа. Тяжелая болезнь, сразившая композитора в это время и сделавшая его инвалидом до конца дней, затруднила хлопоты по оформлению визы для выезда из Франции. В конце 1940 года с помощью друзей он перебирается в США. Годы вынужденных скитаний в отрыве от родины, тяжелых утрат сильно подорвали здоровье Мийо, но его творческая активность не ослабевала. В Америке он преподает в женском Миллд-колледже в Калифорнии, много сочиняет, создает монументальную оперу «Боливар» (1943), три балета, в том числе «Колокола» по поэме Эдгара По (1945), и ряд других инструментальных и вокальных сочинений, в том числе симфонию № 2 (1944).

По возвращении во Францию в 1946 году Мийо занял пост профессора Национальной консерватории в Париже. Однако он продолжил преподавание и в Калифорнии, чередуя свое пребывание во Франции и США. Прикованный к креслу на колесах, мужественный композитор ведет разностороннюю музыкально-общественную деятельность, выступает с авторскими концертами как дирижер на всех континентах. Дважды — в 1962 и в 1967 годах — он по-

бывал в Советском Союзе. В 1966 году Мийо был назначен Президентом Национально-музыкального комитета, созданного при Министерстве культуры Франции, а в 1972 — избран Почетным членом Французской академии.

Творчество Мийо в послевоенные годы получает все большее признание в различных странах мира. Рядом с появившимися в это время сторонниками сериальных принципов композиции и алеаторики, с представителями музыки тембров, конкретной, «математической» музыки он предстал как композитор, развивающий и утверждающий национальные традиции французской школы, последовательный защитник tonальной музыки, хотя дух непрерывного поиска, эксперимента по-прежнему ощущается в ряде его сочинений. Так, в 1951 году вместе с Мессианом, Дютийе, Соге, Жоливе и другими композиторами Мийо принял участие в работе Группы исследований конкретной музыки при Французском радио, написал несколько сочинений, но впоследствии эти средства не использовал в своем творчестве, считая их чисто декоративными.

Высокое композиторское мастерство и необыкновенное трудолюбие позволили композитору с неослабевающей интенсивностью работать до конца дней (Мийо скончался в 1974 году в Женеве). За послевоенный период им создано около 200 сочинений всевозможных жанров. Среди них: опера-оратория «Давид» по библейским источникам (1952), камерная опера «Фиеста» (1958), по-моцартовски сочетающая традиции оперы *buffa* и высокую трагедийность⁶¹, лирическая комедия «Преступная мать» по третьей части трилогии Бомарше о Фигаро (1965), 5 балетов, музыка к драматическим спектаклям; множество кантатно-ораториальных сочинений (среди них кантата «Огненный замок», хоральная симфония «Мир на земле»), музыка для радио, кино, вокальные циклы.

Не менее важное место в этот период занимает инструментальная музыка и прежде всего — симфонические сочинения, обобщившие художественные принципы Мийо: это его 9 симфоний с Третьей по Двенадцатую, симфоническая поэма «Ода жертвам войны», симфония «Мир Клоделя», концерты для разных инструментов с оркестром, 13 струнных квартетов, 4 квинтета, ряд камерных ансамблей, симфонические и инструментальные сюиты.

Композитор-патриот, тяжело переживший войну, це-

⁶¹ Аналогично «Дон-Жуану» Моцарта.

лый ряд сочинений посвятил этой важнейшей теме современности. Первым среди них стала Третья симфония с хором — героико-эпическая, созданная в 1946 году. В ней, особенно в драматической I и лирической II частях, ощущается образное родство с военными симфониями Онеггера, но общее драматургическое развитие тяготеет к эпической обобщенности, монументальности, в отличие от острого психологизма циклов Онеггера. Хоровые эпизоды заключают в себе определенный образный смысл — это гуманное человеческое начало, которое берет верх над враждебными силами зла и насилия — символами войны.

Четвертая симфония (1947), написанная к столетнему юбилею революции 1848 года, программна. Ее части: «Восстание», «Памяти погибших за республику», «Народное ликование по поводу вновь обретенной свободы» и «Великая годовщина» — насыщены напевами и ритмами французских революционных песен, песен Сопротивления. В дальнейшем тема войны и мира развивается в хоральной симфонии «Мир на земле» (1963), кантате «Огненный замок» (1954), посвященной жертвам лагерей смерти, в кантате «Человеческая трагедия» (1958).

Внушительный итог творчества Мийо — свыше 450 сочинений, их них 17 опер, 14 балетов, 12 симфоний, 27 квартетов, 23 концерта для различных инструментов, музыка к 63 спектаклям, около 200 вокальных сочинений различных жанров, симфонические и камерные сюиты, дополняют его публицистические работы, статьи и рецензии.

Диапазон его творчества огромен и отличается многообразием тем, сюжетов, жанров, образов. Характерные черты самобытного и оригинального стиля Мийо можно обнаружить в любом его сочинении, будь то монументальный и величественный «Христофор Колумб», или неприязнительная в духе народной песни опера «Бедный матрос».

Основой сочинений у Мийо является рельефная тема-мелодия. Она — главный выразитель идеи музыкального произведения. Большинство тем-мелодий Мийо диатоничны, просты по интонационной и композиционной структуре, что определяется их прочными и глубокими связями с фольклором, прежде всего французским, а также латиноамериканским, негритянским. Формы взаимодействия с народной музыкой у Мийо многообразны: он цитирует подлинные напевы в свободной обработке («Бык на крыше»), заимствует народные темы из старинных сборников

(«Провансальская сюита»); иногда прибегает лишь к претворению отдельных элементов жанра (ритм, тембр), способных передать его характерные черты; наконец, создает оригинальные темы в духе народных песен и танцев. С народными истоками связаны и особенности ритмики Мийо: строгие квадратные метры, регулярная акцентность, остигатные ритмические рисунки. Роль ритмики в музыке Мийо настолько велика, что многие ее страницы представляют собой самобытные ритмические этюды. Тема-образ у Мийо — часть общей полимелодической ткани его сочинений, насыщенной приемами линейной полифонии, основанной на равноправии нескольких мелодических пластов, способствует отражению обобщенных образов, далеких от субъективных зарисовок, воссоздает ощущение объемности, звуковой перспективы мира.

В глубинах полимелодической фактуры Мийо рождаются новаторские принципы его гармонического стиля, в первую очередь политональность, имеющая в его творчестве не только выразительное, но и формообразующее значение. Мийо создал свой оригинальный вариант политонального принципа и разработал теоретические основы его использования. В статье «Политональность» (1928)⁶² он утверждал, что в основе политональности «лежит диатоника, вера в трезвучие как единственную фиксированную реальность, данную композитору...» Мийо рассматривает различные гармонические комбинации, могущие произойти от соединения двух тональностей, исследует возможность различных перестановок, полученных аккордов, их обращений, их внутреннюю связь, варианты их наложений, предусматривает увеличение числа слоев гармонической ткани до четырех. Подобно гармонической политональности, он рассматривает формы мелодической политональности, указывает на их возможности и перспективы в процессах формообразования.

Ярко оптимистическое искусство Мийо, пронизанное темпераментными народными ритмами, его высокий профессионализм, огромная фантазия и изобретательность — все это выделяет Мийо среди многих других современных композиторов Франции и позволяет его оценивать как прогрессивного, демократического и глубоко национального художника-новатора XX века.

⁶² Опубликовано в приложении к монографии Л. Кокоревой «Дариус Мийо» (М., 1986).

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО. «ОГНЕННЫЙ ЗАМОК»

В кантатно-ораториальных и оперных сочинениях Мийо наиболее полно и естественно выявилась национальная сущность художественного мышления композитора-новатора, расширившего диапазон выразительных средств и существенно обновившего драматургию как монументальных, так и относительно камерных вокально-симфонических жанров. Эти сочинения свидетельствуют о гуманистической направленности его мысли, стремлении к воплощению высших этических и нравственных идеалов и составляют значительный по объему раздел творчества композитора (свыше 80 сочинений). Все эти произведения так или иначе связаны с поисками в области синтеза искусств и несут на себе отпечаток полижанровости, выраженной то в сочетании сложных синтетических жанров (оратория-балет «Мудрость», опера-оратория «Давид»), то в преломлении и соединении особенностей театральных или литературных жанров и музыкальных, то в слиянии музыкальных жанров разных эпох (старинная кантата, пассионы, месса), на которые накладываются черты внемузыкальных жанров — мелодрамы, поэмы, драматической сцены или приемы кинодраматургии, что часто происходит в кантатах. Особенно многосоставны его сочинения, написанные в содружестве с Полем Клоделем. Так, в «Христофоре Колумбе» есть черты оперы, оратории, мессы, мистерии, кино, драматического спектакля; пластическая поэма с пением «Человек и его желания» соединяет черты балета, мелодрамы, кантаты, симфонии; в «Хозфорах» содержатся элементы античного спектакля, оратории, оперы, симфонии. Еще более экспериментальны камерные вокальные циклы — «Каталог цветов», «Каталог сельхозмашин» для голоса и инструментального ансамбля. Поэтому вокально-инструментальные произведения охватывают огромный круг образов: от зарисовок повседневного быта, остросатирических сценок и гротескных картин до пространных философских концепций, глобальных вопросов жизни и смерти, места человека в Мире и Мира во Вселенной, ответственности человека за все, что происходит на Земле, смысле и сущности героического деяния во имя родины, народа. Подчас концепционность, масштабность замысла сочетается с гражданственностью, публицистичностью; исторический, библейский, античный

сюжеты преломляются сквозь призму проблем сегодняшнего дня, наделяются признаками современной эпохи. И наоборот, остросовременный сюжет или проблема трактуется аллегорически («Огненный замок») или приобретает облик притчи («Бедный матрос»). Многозначность основной темы, наличие философско-символического подтекста, разных уровней обобщения в музыкальном решении есть в любом вокально-инструментальном сочинении Мийо, будь то опера-минутка или драматическая фреска «Смерть тирана». Одновременное присутствие двух (а иногда и больше) позиций, оценок автором происходящего и приводит к тому отстранению от изображаемого, к объективизации лирики, о которых шла речь в биографическом очерке (см. с. 401). Иногда в сочинении возникает дискуссия вокруг основной идеи, как, например, в «Христофоре Колумбе». Это и дало повод назвать его ораториально-оперные сочинения **т е а т р о м и д е й**.

Поскольку главным героем и носителем идей у Мийо выступает народ, естественно, на первый план выдвигается хор. Хоровое пение преобладает над сольным, отдельные персонажи не имеют ярко очерченных характеристик и отодвигаются на второй план. Но хор выполняет различные функции, живописуя место действия, оценивая происходящее, и, главное, является живой и действенной силой, протестующей или сочувствующей. Это обстоятельство объясняет применение самых разнообразных средств хоровой выразительности — и новых, и давно забытых из арсенала хоровой культовой музыки (добаховских страстей, мистерий). В частности, Мийо открывает неизвестные ранее возможности, заложенные в хоровой ритмизованной декламации, значительно повышающей драматическую экспрессию и способной раскрыть внутреннюю многослойность народной массы («Хоэфоры», «Смерть тирана»). В полном соответствии с музыкальной эстетикой находятся стилевые особенности его кантатно-ораториальных и оперных сочинений: это полифонический стиль без интонационно индивидуализированных мелодий, основанный на полимелодике, взаимодействующей с ней политональностью, господство танцевальных ритмов, использование принципа обобщения через жанр. И все это для выражения коллективного начала, коллективного действия.

Особенно публицистична в его творчестве кантата. Практически все 23 сочинения в этом жанре несут в себе отклик на злободневные события, отражая изменчивый

дух нашего драматического времени. Так, в 30-е годы — период Народного фронта — Мийо пишет остросоциальную кантату «Смерть тирана» (стихи Ламприда в переводе Дидро). Это яркая фреска, рисующая динамичную картину нарастания народного гнева против тирании. Своеобразен ее исполнительский состав: большой хор, ударные и трио духовых (флейта пикколо, кларнет, туба), причем возможности его применяются нетрадиционно: «всплески» ритмизованной декламации хора, элементы древних ритуальных заклинаний, скользящие глиссандо женских голосов в высоком регистре на фоне мастерского использования афро-бразильского барабанного ансамбля в сочетании с хоровыми выкриками, стонами, шепотом — передают эмоции толпы. И все это противопоставлено лирическим темам флейты, кларнета и тубы, воплощающим образы народного страдания.

Высокие гуманистические темы — Мир, Человек, Материнство — вдохновили Мийо на создание кантат «На открытие музея Человека» (1937), «Кантаты о Мире» (1937), «Кантаты о Сыне и Матери» (1938). Последняя выделяется как одно из самых лиричнейших сочинений не только Мийо, но и музыки XX века. Светлый поэтический мир образов воплощен скромными исполнительскими средствами: струнный квартет, фортепиано и ритмодекламация чтеца. Многопланово представлена в кантатах Мийо тема войны и мира. О ее трагических противоречиях повествуют «Кантата о войне» (1940), «Человеческая трагедия» (1953), хоральная симфония «Мир на Земле» (1963), кантата «Огненный замок» (1954).

Кантату «Огненный замок» композитор создал к десятилетию освобождения Франции от фашизма. Автор текста — поэт Сопротивления Жан Кассу, который сам пережил ужасы лагерей смерти. Сочинение посвящено племяннику Мийо, погибшему в одном из концентрационных лагерей в годы войны, а также всем безымянным жертвам, замученным фашистами. Кантата повествует об одном из самых страшных и бесчеловечных фактов истории XX века — массовом уничтожении людей в печах фашистских крематориев в лагерях смерти. Тема близка «Уцелевшему из Варшавы» Шёнберга, но освещена совершенно иначе. Сюжетная основа представлена в обобщенно-аллегорическом плане. Поэтический текст раскрывает «сюжет» в лаконичных, овеянных поэзией образах-символах без конкретизации времени и места действия, с мо-

ментами философского обобщения. Форма маленькой поэмы Кассу драматизирована. В тексте разворачивается диалог символических или аллегорических фигур Путника и Доброй женщины, которые толкуют события наподобие Евангелиста в «Страстях». В центральной части — новый диалог. Здесь появляются хор Обреченных, шествующих на казнь в Огненный замок — символ газовых камер смерти, и Страшный голос — олицетворение фашистских палачей. Оба диалога выражены в символических фразах, передающих всю меру человеческих унижений и страданий, всю глубину преступлений палачей. В последней строфе заключена вера в грядущую Победу.

В четкой музыкальной композиции реализуются особенности поэтической структуры. Кантата одночастна. Ее центральная часть — картина действия — обрамлена прологом и эпилогом. Символика текста, концентрация его содержания в емких афористичных фразах определила музыкальный символизм кантаты. Для каждого раздела композитор нашел лаконичные музыкальные темы-символы, конкретизирующие поэтическое содержание. В то же время контрастные разделы объединяются непрерывным симфоническим развитием, выраженным в интонационно-тематических связях разделов, в наличии лейттем, а также в сквозном развитии ритмических и интонационных элементов траурного шествия, который пронизывает всю кантату, лишь ненадолго в диалоге Путника и Женщины сменяясь пассакальей. Так подспудно, с помощью обобщения через жанр (траурный марш, пассакалья) в музыке возникает символический образ Смерти, носителем которого является оркестр. Не случайно из его состава исключены теплые тембры скрипок и альтов. Напротив, широко использованы низкие мрачные тембры духовых инструментов, контрабасов, создающих суровую, сумрачную атмосферу действия.

Второй пласт драматургии — хоровое пение. Хору поручен весь текст кантаты: реплики Путника и Доброй женщины — рассказчиков-повествователей; приказы Страшного голоса и ответы Обреченных. Хор также комментирует события и излагает мысли от лица авторов. Такое многообразие функций хора напоминает традиции ораторий Генделя, а также особенности старинных добаховских пассионов XVI века, где партии всех персонажей (Евангелиста, Христа, его учеников, народа) исполнялись всем составом хора. В кантате Мийо этот прием подчеркивает

внеличностный, философско-обобщенный характер повествования.

В проникновенной лирике скорбной темы пролог ощущаются связи с возвышенными образами баховского искусства. Мерная ритмическая поступь траурного марша, сумрачный оркестровый колорит, никнущие интонации старинных арий *lamento*, медленное, как бы «мучительное» становление мелодической линии из микроволн создают обобщенно-символический образ шествия, которое, приближаясь, обретает все большую масштабность и величие. Напряженное развитие музыкальной мысли, сдержанный трагизм вызывают ассоциации с начальным хором «Шествие на Голгофу» из «Страстей» Баха. Процесс динамизации осуществляется постепенным расширением звукового пространства за счет увеличения количества голосов и слоев фактуры, накоплением жестких гармонических комплексов. Трижды проводится в прологе основной лейт-гармонический комплекс кантаты — лейттема отчаяния, страдания:



Центральная часть кантаты театрализована. Каждый пласт драматургии имеет свои средства конкретизации образов. В партии хора с помощью выразительной хоровой речитации песенных, жанровых элементов создаются звуковые портреты персонажей. В оркестре излагаются и развиваются лейтмотивы-символы и лейт-комплексы, характеризующие данную ситуацию. Все три раздела центральной части контрастируют друг другу, но интонационно и ритмически они взаимосвязаны и составляют три этапа сквозного развития, в которых постепенно, исподволь нагнетается напряжение. В первом разделе — диалоге Путника и Доброй женщины — персонажи

достаточно индивидуализированы. Вопросы Путника (хоровой унисон басов) интонационно и ритмически более свободны. В оркестре их сопровождает экспрессивный мотив, символизирующий душевное смятение, негодование перед лицом человеческой трагедии. Ответы женщины подчеркнуты оркестровой музыкой скорбно-отрешенного характера, хрупким звучанием женского хора в высоком регистре, неустойчивыми хроматизмами в мелодических пластах оркестра:

149

Путник

Ска-жи мне, сес-три-ца, что

там за сте- ны, за ко-то-ры-ми крик?

Доб.рый брат,

Ог_нен_ный за_мок там

В вокальной партии Добрай женщины появляется прообраз лейтмотива Огненного замка (на словах «Огненный замок там»). Ряд других элементов оркестрового сопровождения (нисходящий изломанный мотив тридцатьвторыми, скользящие хроматические тираты) появляются и в следующем, втором разделе композиции — погребальном хоре-шествии узников. Нагнетание звучности, соответствующей драматизму текста, осуществляется путем активного развития лейтмотива отчаяния из пролога, мотива смятения из первого раздела в сочетании с интенсивным преобразованием хроматических тират. Все это выявляется в процессе восхождения к кульминации. Суровый колорит подчеркнут архаически строгой хоровой полифонией в духе средневековья. При подходе к кульминации фактура усложняется напластованиями, охватываются крайние регистры, и на вершине вступает новый мотив заклинания, сопровождающий возглас жертв — «Двери откройте!»:

151a

С. А. О - ни и -

Т. Б. *mf* Мол - ча и - дут о - ни во тьме,

- дут во тьме сквозь

мол - ча и - дут о - ни во тьме

151б

С. А. Две - ри от - крой - те, две - ри от - крой - те

Т. Б.

Он становится ведущим в третьем — кульминационном разделе кантаты. Диалог Страшного голоса и Узников — наиболее драматическая часть кантаты. Мийо находит скупые, но действенные средства в раскрытии трагического смысла диалога. Здесь максимально контрастны звуковые портреты персонажей: грубые окрики, псалмодия, архаично пустые квинты характеризуют реплики палачей; плачи, стенания, возгласы, траурный марш и интонации *lamento* выделены в партии осужденных. В оркестре в сопровождении реплики палачей все более напряженно проводится изобразительно-конкретный лейтмотив Огненного замка, «взлетающий» вверх, как пламя. В нем содержатся два элемента, при повторении которых первый — мотив замка — постепенно и методично сжимается, убывает, а второй — мотив Страшного голоса — разрастается ровно на столько звуков, на сколько убывает первый:

152

Ужасный голос

Т. *f* Ру-ки сю-да, Ру-ки сю да

Б. *f*

В музыкальной иллюстрации диалога Палачей и Жертв, от которых вначале требуют руки, затем глаза и, наконец, их детей и жизни, развитие строится все нарастающими динамическими волнами и достигает высшей кульминации в момент возгласа палачей: «Идите в огонь!» В этом настойчивом повторе музыки в сочетании с властно действующими поэтическими образами кроется особая драматическая сила. У Мийо этот сдержанный драматизм более внутренний, чем внешний, причем в создании драматического напряжения целого важно сочетание музыкальных средств с поэтическими. Текст и музыка одновременно и взаимосвязаны, и как бы независимы: процесс восхождения к кульминации есть в самом тексте, и параллельно с ним накапливается, нагнетается внутреннее напряжение в музыке. В апогее — высшей кульминационной точке кантаты — наложение полимелодических пластов достигает максимума (приказ: «Идите в огонь!»).

Внезапное *pianissimo* включает тему пролога. На ее целостное репризное проведение накладывается поэтическое резюме авторов: «В этом пламени высоком, в прозрачной музыке пламени, вечно славит Победу Победа», развивающее идею героического смысла жертвенности. В оркестровом реквиеме-заклучении, постепенно истаявая, льется скорбный плач о погибших, напоминаются основные лейтмотивы: тема замка, мотив отчаяния, мотив смятения. Хоровая партия заключения, опираясь на гимнический текст утверждающего характера, самостоятельна и не зависит от оркестровой, но в то же время в ней слышатся отзвуки погребального хора-шествия, значительно измененные. Как видим, композитор использует типичный для него прием наложения драмы и музыки с разными смысловыми назначениями: у оркестра — скорбное шествие, у хора — идея-вера в грядущую победу.

Таким образом, синтезируя в этом сочетании различные хоровые жанры прошлого, обогащая их традицией симфонического развития, современной образностью, тематизмом, Мийо достигает высокого художественного результата. В сжатом лаконичном музыкальном воплощении особое значение приобретает каждый микроэлемент — ритмический, фактурный, интонационный, который наделяется глубокой значимостью. Краткий музыкальный штрих — мотив, гармонический или ритмический комплекс — поднимается до художественного обобщения идеи. Воздействие такой музыки зависит от богатства

ассоциативных связей, ибо музыкальный символ разрастается до значения целой образной стихии.

С «Огненным замком» связана вторая особенность кантат Мийо — использование метода скрытого цитирования. Композитор обновляет средства музыкального выражения с помощью смелых сопоставлений и соединения в сочинении приемов и элементов музыки древности, средневековья, Возрождения, древних ритуальных действий с самыми новейшими средствами развития (ритмодекламация, политональность и др.).

Каждая кантата основана на только ей присущем синтезе жанров в соответствии с художественной задачей в данном конкретном случае. Эта индивидуализация жанра и формы говорит о больших художественных возможностях, новых перспективах старинных и традиционных жанров — оратории, кантаты, найденных большим мастером Дариусом Мийо.

ФРАНСИС ПУЛЕНК

1899 — 1963

Творчество Франсиса Пуленка, охватывающее первую половину XX века, — знаменательная веха в развитии французской музыкальной культуры, ибо оно неотделимо от традиций национального искусства. Своим творчеством он связал духовным родством французскую музыку прошлого и настоящего, аккумулируя в нем стилевые особенности разных эпох. Обладая огромной музыкальной эрудицией, неуемной жадностью познания нового в музыке в разнообразном его проявлении, Пуленк всегда находил в себе силы оставаться самим собой в периоды сложных противоречий в искусстве. Эту особенность его таланта высоко ценил А. Онеггер: «В начале творческой карьеры Пуленк испытывал влияние Шабрие, Стравинского, Сати. Затем эти влияния всецело ассимилировались. Так случается всегда, когда у воспринимающей их почвы есть свои живительные соки. Ныне эти влияния уже невозможно выделить из всей совокупности индивидуальных качеств молодого автора. Едва ли не каждое мгновение

то мелодическая фраза, то оборот в гармонии представляются нам истинно пуленковским»⁶³.

Время — союзник композитора. Оно не отдаляет, а, наоборот, приближает его к нам, все больше проявляя его индивидуальность, заставляя ощутить свежесть его таланта. Творчество Пуленка покоряет своей полнокровностью, она проявляется в неожиданных образных контрастах: буффонаде и трагизме, нежном лиризме и иронической гримасе, юморе, зрелости патриотического чувства и юношеском восторге. Многообразие эмоциональных состояний, остроумных находок, сопоставлений, красочных приемов, изящество и элегантность музыкального письма — одна из граней его творчества. С другой стороны, для Пуленка характерно самоограничение, дисциплина музыкального мышления, осознанное стремление сохранить мелодию, гармонию как главный фактор музыкальной выразительности, строгость и простота формы, разумная экономия языковых средств, органичная связь их с движением музыкальной мысли. Этот «классицистский комплекс» (В. Холопова) творчества композитора органично вписывает его музыку в классическую традицию французского искусства. Пуленк не только следует традиции, он обогащает ее новым видением мира, искренностью и непосредственностью высказывания, стремлением к расширению рамок и масштабов жанра, способностью проникнуть в мир глубоких психологических переживаний современного человека, драматических конфликтов, при этом сохраняя устойчивый творческий интерес к парадоксам музыкальной жизни и быта Парижа, привнося всюду свое, «пуленковское». Пуленк — лирик по существу, и лирическое начало становится определяющим на всех этапах творчества композитора. Исследователи его творчества единодушно отмечают чисто французский мелодический дар композитора, называя его «французским Шубертом». Равель, с которым молодой Пуленк познакомился в последние годы жизни великого композитора, проницательно заметил: «Пуленк хорош еще и тем, что он сам придумывает народные мелодии»⁶⁴, — этими словами точно определив историческую перспективу композитора как подлинно национального художника.

⁶³ Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., 1979, с. 44.

⁶⁴ Цит. по кн.: Ф и л е н к о Г. Французская музыка первой половины XX века. Л., 1983, с. 192.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Годы детства. Франсис Пуленк родился в Париже 7 января 1899 года в культурной и обеспеченной семье, интересы которой были близки к искусству. «Мой отец, — вспоминает Пуленк, — не пропускал ни одной репетиции концертов Колонна⁶⁵, ни одной премьеры в Опере и Опера Комик, однако он не играл ни на одном инструменте; моя мать, напротив, была превосходной пианисткой»⁶⁶.

Тонкий вкус родителей сыграл большую роль в формировании музыкальных привязанностей будущего композитора. В доме Пуленков звучали произведения Бетховена, Шумана, Шопена, Берлиоза, Франка и других композиторов — классиков и современников. Но с детских лет имя Моцарта осталось на всю жизнь композитора «выше всех в музыке». Однако его музыкальные симпатии не ограничивались только классикой: «С детства я безраздельно питал одинаковую любовь и к музыке пригородных танцулек, и к „Сюите“ Куперена»⁶⁷, — отмечал композитор. Это стремление охватить совершенно различные сферы музыки затем своеобразно преломилось в творчестве Пуленка.

Систематические занятия музыкой начались с пятилетнего возраста. Мальчик засиживался за роялем, вслушиваясь в музыку Дебюсси, Форе, Дюпарка, Равеля, хорошо знал Мусоргского. В 13 лет он пережил сильное музыкальное потрясение от музыки балетов «Жар-птица» и «Петрушка», а в 1914 году — от «Весны священной» И. Стравинского. К этому времени относится и первое впечатление от произведений А. Шёнберга, Б. Бартока. Сам он вспоминал об этом времени: «...В то время я знал много современной музыки; я обожал Дебюсси, поклонение которому я сохранил навсегда, но звучание музыки Стравинского было чем-то столь новым для меня, что впоследствии я часто задумывался и спрашивал себя: „Ну, хорошо, а если бы Стравинского не было, стал бы я писать музыку?“»⁶⁸

По настоянию отца Франсис обучался в лицее, но го-

⁶⁵ Эдуард Колонн (1838—1910) — французский дирижер, скрипач и музыкально-общественный деятель.

⁶⁶ Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977, с. 25.

⁶⁷ Там же, с. 27.

⁶⁸ Там же, с. 111.

раздо больше времени отдавал занятиям музыкой. Получив звание бакалавра в 18 лет после сдачи последнего экзамена, Пуленк был призван в армию (в противовоздушные войска). Лишь три года спустя после демобилизации он смог вновь посвятить себя серьезным занятиям композицией. Внезапная смерть отца многое изменила в жизни восемнадцатилетнего юноши, и музыка стала его единственной целью и призванием. Решающее значение для будущего композитора имела встреча с выдающимся пианистом того времени, хорошо известным парижанам испанцем Рикардо Виньесом, который согласился давать Франсису частные уроки фортепиано. Виньесу же композитор обязан знакомством с М. Равелем, П. Дюка, А. Онеггером, Д. Мийо, Ж. Ориком и другими выдающимися музыкантами-современниками.

Встреча с Э. Сати — духовным «отцом» будущей «Шестерки» — произошла именно в доме «Великого Виньеса» (как называли его друзья). Пуленк вращался в это время среди музыкантов, художников, поэтов и интересовался больше современным, нежели классическим искусством. С помощью Виньеса он познакомился и со Стравинским, тогда уже известным мастером. Но пока Пуленк в представлении его многочисленных друзей был скорее только пианистом, и лишь в середине 20-х годов его узнали также и как композитора.

Творческий путь Пуленка по времени охватывает более сорока лет.

20-е годы. Пуленк и «Шестерка». Ранние сочинения Пуленка — «Негритянская рапсодия» (1917) для баритона в сопровождении фортепиано, флейты, кларнета и струнного квартета, написанная под большим влиянием негритянского джаза 20-х годов, и «Непрерывные движения» (1918) для фортепиано, исполненные Виньесом, — принесли их автору первый успех.

В 1919 году Пуленк участвовал в концертах группы «Шести», а его «Вальс» был включен в «Альбом „Шести“». В том же году созданы вокальные циклы для голоса и камерного ансамбля на стихи Ж. Кокто «Кокарды» и песни на стихи Г. Аполлинера «Бестиарий, или Кортёж Орфея»⁶⁹.

⁶⁹ «Бестиарий» — сборник стихов Г. Аполлинера, изданный в 1911 году с рисунками Р. Дюфи, изображавшими различных животных. Название сборника заимствовано из средневековых книг о животных. В сборник включено 30 стихотворений, из которых 12 положены Пуленком на музыку.

«Бестиарий» — первое обращение Пуленка к поэзии Аполлинера («это первый поэт, стихи которого я положил на музыку»), любовь к которому композитор сохранил на всю жизнь. Наряду с вокальными сочинениями Пуленком были созданы инструментальные сонаты, сюиты, экспромты.

Демобилизовавшись из армии, Пуленк по совету Мийо начинает заниматься с известным профессором контрапункта Ш. Кёкленом. В том же году (1921), отправившись в Вену, Пуленк и Мийо знакомятся с А. Шёнбергом, А. Бергом, А. Веберном. Спустя год в поездке по Италии их ожидали новые и столь же интересные встречи с современными композиторами — А. Казеллой, Ф. Малипьеро и другими. Вдохновленный путешествием по Италии, Пуленк создал фортепианную сюиту «Неаполь» (1922).

В 20-е годы творческое развитие Пуленка происходило необычайно быстро. Его миниатюры, всегда веселые, жизнерадостные, с остроумными названиями, насыщенные городскими ритмами бытовой музыки, неизменно привлекали широкое внимание и способствовали росту его популярности. По заказу С. Дягилева для русской балетной труппы, постоянно находившейся в то время в Париже, в 1923 году был создан и с успехом поставлен первый балет Пуленка «Лани» («Милочка») — бессюжетный, простой и непритязательный по характеру музыки. А несколько лет спустя знакомство с знаменитой польской артисткой Вандой Ландовской, возродившей забытое искусство игры на клавесине, способствует появлению «Сельского концерта» для клавесина с оркестром (1927).

В конце 20-х годов Пуленк снова обратился к балетному жанру, создав «Утреннюю серенаду» (1929) — хореографический концерт для фортепиано и восемнадцати инструментов. Фантазия композитора объединила в «Серенаде» жанровые особенности балета и инструментального концерта. Одночастный балет-концерт был вскоре поставлен с хореографией Б. Нижинской, партию фортепиано исполнил сам композитор.

Камерно-вокальные и хоровые сочинения 30-х годов. Если на раннем этапе творчества у Пуленка заметна тяга к жанровому разнообразию, то следующий период — 30-е годы — отличается стремлением сосредоточить свое внимание преимущественно на камерно-вокальных и хоровых сочинениях. Он остается верен своим любимым поэтам Аполлинеру, Элюару, Жакобу, но значительно расширяет-

ся образная сфера его произведений. Так, «Бал-маскарад» (1932) — светская кантата на стихи М. Жакоба для баритона и камерного оркестра — ярко раскрывает мастерство музыканта-портретиста. Если в кантате композитор предстает художником гротескового плана, то в вокальном цикле «То день, то ночь» (1937) на стихи П. Элюара — тонким лириком. Этот цикл — музыкально-поэтическая акварель, дань любви Парижу, его предместьям. Характеризуя его, Пуленк писал: «Никто никогда не узнает, как много я обязан Элюару, как много я обязан Бернаку⁷⁰. Ведь это благодаря им лиризм проник в мои вокальные сочинения»⁷¹. Удивительное единство поэзии и музыки, тонкое проникновение в мир поэтических образов, внутренняя сосредоточенность протягивают нити к произведениям Шуберта — любимого композитора Пуленка. Черты новой образности отличают наполненную драматическим пафосом кантату «Засуха» на текст Э. Джеймса для смешанного хора и оркестра (1937). Музыкальные воплощения картин народного бедствия, объединение четырехчастного произведения в целостную форму с концентрацией всего тематического материала в финале протягивают нити к одной из вершин творчества Пуленка — кантате «Лик человеческий».

Уже в эти годы вызревают и формируются характерные черты творческого почерка Пуленка, а именно: четкая ориентация на классические музыкальные традиции, тональная основа музыкального мышления, непосредственная эмоциональная выразительность музыки, ее живая общительность, «суперпарижское начало» (Пуленк) в его образно-интонационной сфере. Типичным для Пуленка становится как выбор жанров — сонаты, концерты, сюиты, экспромты, прелюдии, песни, хоры, балет, — так и устойчивый интерес на протяжении последующих десятилетий к камерно-инструментальным, камерно-вокальным жанрам, разнообразным составам ансамблей, тембровому колориту. Позже, будучи маститым композитором, Пуленк сказал о себе: «Я безумно эклектичен. Я люблю, в разной степени, конечно, но одинаково искренне, Монтеверди, Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Вебера, Верди, Мусоргского, Дебюсси, Равеля,

⁷⁰ Пьер Бернак (р. 1899) — французский певец. С 1935 года постоянно выступал в концертах с Пуленком.

⁷¹ Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 126.

Бартока и так далее»⁷². А в письме к одному из французских критиков откровенно пишет: «Очень хорошо понимаю, что я не из тех музыкантов, которые обновили гармонию, как Игорь, Равель или Дебюсси, но считаю, что может найтись место и для такой новой музыки, которая удовлетворяется аккордами, найденными другими. Разве Моцарт, Шуберт не относятся к их числу? Да к тому же время усилит индивидуальность моего гармонического стиля»⁷³.

Назревание международного кризиса, предстоящей войны заставило многих французов определить свое отношение к создавшейся политической ситуации. Однако Пуленк неоднократно повторяет свое жизненное кредо: «Я далек от политики». В 1939 году Франция и Англия объявили войну Германии, и Пуленк был призван в армию в зенитные войска. Летом следующего года его демобилизовали, и композитор вернулся в Париж.

Народная трагедия заставила его незаметно для себя изменить свои взгляды. Пуленк сочувствует движению Сопротивления, помогая ему по мере своих возможностей, хотя прямого участия в нем не принимает.

Годы второй мировой войны. «Лик человеческий». Годы второй мировой войны стали переломным этапом в творчестве Пуленка. Значительно расширились образная и жанровая сферы его творчества, возник интерес к монументальным хоровым жанрам, многоактной опере, оттачивалось мастерство. Тяжелая, тревожная атмосфера жизни Франции военных лет опосредованно отразилась в музыке Пуленка в обостренном психологизме, драматизации лирического чувства, усилении патриотического, гражданственного начала в ряде сочинений. Его уверенность в том, что «еще наступят счастливые годы, которыми нужно будет хорошенько насладиться»⁷⁴, неприятие оккупантов, любовь к поверженной к их ногам родине воплощаются в символических образах, сокровенном смысле басен Ж. Лафонтена в одноактном балете «Примерные животные» (1941), в народных образах «Крестьянских песен» (1942) на слова М. Фомбера, в «Двух песнях на стихи Луи Арагона» (1943). Но наиболее ярким произведением Пуленка этого периода и значительным явлением художественной жизни Франции становится кантата «Лик человечес-

⁷² Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 50.

⁷³ Пуленк Ф. Письма. Л.—М., 1970, с. 137.

⁷⁴ Там же, с. 142.

к и й» для двойного смешанного хора a cappella на стихи П. Элюара (1943). По своему значению это произведение занимает одно из вершинных мест в творчестве Пуленка и приближается к таким крупным эпохальным произведениям других авторов, как, например, Вторая и Третья симфонии Онеггера, «военные» симфонии Шостаковича: «...Я писал эту кантату почти с религиозным чувством. В 1943 году столько людей было брошено в тюрьмы, вывезено и расстреляно, и Вы представляете, что значило для меня видеть, как маршируют по моему дорогому Парижу эти, в серо-зеленой форме»⁷⁵. В период оккупации рукопись кантаты приходилось прятать. И все же, несмотря на огромные трудности, партитура была тайно отпечатана и один экземпляр переправлен в Лондон, где «Лик человеческий» был исполнен по радио в январе 1945 года.

Музыкально-драматургическое развитие кантаты, состоящей из восьми частей, через контраст эмоциональных состояний направлено к гимническому монументальному финалу «Свобода». Только в национальном единении залог освобождения Франции — так стихи и музыка выражают идею произведения, последовательно проведенную от части к части. В первой боль пережитого несет в себе надежду: «Верить в жизнь — вот что всем нужно». Эта поэтическая строфа рождает лейтмотивацию произведения, объединяющую последующие части кантаты:

Хор I

I ч. „Из прожитых мною весен”

153 [Tres large]

pp subito

Ве-рять в жизнь - вот что всем нуж-но, пусть жи-вет

pp subito

pp subito

⁷⁵ Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 47.

в серд- цах на- деж- да.

Именно она станет исходным импульсом мелодического развития во второй части («Люди здесь собрались») — горестном прощанье с жертвами войны и в скорбном раздумье третьей («Тише, чем тишина»), в шестой («Страшна мне ночь») — лирическом интермеццо, наполненном тревогой за судьбу одинокого человека:

III ч. „Тише, чем тишина”

Хор II

Tres calme et sombre

154 *p*

A. *p*

T. *p*
Ти- хо, ти- хо, как безмолвье и как мерт-вец

I. *p*

B. *p*

II. *p*

Заключительные части — седьмая и восьмая — («В черном небе нависла туча» и «Свобода») — играют особую роль в драматургии целого как два взаимоисключающих начала: зла и добра, порабощения и свободы.

Композитор нарочито противопоставляет хроматически изломанную мелодию, диссонирующие вертикали гармонии, напряженный хоровой диалог седьмой части торжественной размеренности финала кантаты — гимну свободе:

Хор I VII ч. „В черном небе нависла туча”
 155 *Tres emporté et rude*

В чер- ном не- бе на- вис- ла ту- ча,
 пол- зет зме- я, слов- но жа- лом у- грожа- я и ши- пя

Хор I VIII ч. „Свобода”
 156 *Commencer très calmement*

На кни- гах школь- ных мо- их,
 на крыш- ке парт, на де- ре- вьях,

на крыш- ке парт, на де- ре- вьях,

Как бы из тишины возникает мелодически распевная тема финала. Она основана на вариантном развитии лейт-интонации кантаты. Постепенно охватывается все более широкое поле звучания и наконец в торжествующем мажоре на *fff* впервые в кантате звучит слово СВОБОДА как цель всего предшествующего развития. В день освобождения местечка Нуазе, где жил Пуленк, вместе с национальным флагом в открытом окне дома композитором была выставлена и партитура «Лица человеческого».

В год освобождения Парижа и Франции от немецких оккупантов Пуленк создает оперу «Груды Тирезия» (1944). Композитор полагал, что имеет полное право праздновать и приветствовать обретенную свободу произведением «немного сумбурным». В основу оперы положена одноименная пьеса Аполлинера, сюжет которой нашел самый живой отклик в «эксцентрической» натуре Пуленка⁷⁶. Двухактная опера — «собрание смешных нелепостей» (Пуленк) — включает в себя развернутые арии, ансамбли, развитые финальные сцены, диалоги, речитативы, разговорную речь. Опера вобрала в себя голоса парижских улиц, кафе, ритмы старинных танцев. Прекрасная музыка наполнена юмором, остроумными оркестровыми находками, неожиданными сменами настроений, сценических ситуаций, темпоритма музыкального развития. Бытовые эпизоды, фарс, эксцентрика сопоставляются, образуют многоплановость сценического действия, а в целом — яркий театральный спектакль. Сам композитор так оценивал свое произведение: «Сказать, что это новый Пуленк, нельзя... но главное, самое главное, все безумно сценично. Нет ни одного сценического положения, которое не получало бы прямого отклика в музыке, что подчас ставило передо мной сложные задачи»⁷⁷. Премьера оперы состоя-

⁷⁶ Пьеса Аполлинера, написанная в 1903 году, осмеивала феминизм — движение в пользу женской эмансипации — и призывала решить важную для того времени социальную проблему увеличения деторождаемости во Франции. Отправной точкой сюжетного развития послужил древнегреческий миф о слепом старце, прорицателе Тирезии. Повелением богини Афродиты он часть своей жизни прожил женщиной. В пьесе и опере на основе нелепых положений и ситуаций, в которые попадают молодые супруги, функции их меняются: мужу приходится брать на себя обязанности жены, а прекрасная Тереза, обретя желанную свободу, стремится утвердить себя на общественном поприще. Но идея женской эмансипации оказывается несостоятельной.

⁷⁷ Пуленк Ф. Письма, с. 147.

лась в Париже, в «Опера комик» в 1947 году. В роли героини оперы Терезы впервые выступила Дениз Дюваль — «неслыханная Тереза, которая ошеломляет Париж своей красотой, своим дарованием актрисы и своим голосом»⁷⁸, — писал Пуленк. Дюваль стала затем непременной участницей всех последующих оперных премьер композитора.

Сразу же после войны Пуленк вернулся к интенсивной исполнительской деятельности. Были возобновлены прежние концертные выступления с П. Бернаком не только в Европе, но и в США. Выступления Пуленка с известным французским виолончелистом П. Фурнье и в особенности с Д. Дюваль принесли ему широкую известность и как композитору, и как исполнителю.

Творчество послевоенного периода. В послевоенный период, охватывающий 50—60-е годы, именно в оперном творчестве наиболее полно раскрывается дарование Пуленка-драматурга, многогранность его таланта, позволившая композитору с большой художественной силой воплотить трагические образы. В 1953 году Пуленку был предложен сюжет для оперы по пьесе Ж. Бернаноса «Д и а л о г и к а р м е л и т о к»⁷⁹. Время действия оперы относится к эпохе Великой французской революции. Послушницы кармелитского монастыря идут на казнь, к которой приговорила их новая республиканская власть. Главное в опере — не события революции, а конфликт характеров, преодоление чувства страха, идея самопожертвования во имя других. В двенадцати картинах оперы раскрывается судьба монахинь-кармелиток, среди которых и юная героиня Бланш де ла Форс. Находясь вне стен монастыря, она узнает о смертном приговоре и приходит на площадь, где должна произойти казнь. Увидев среди обреченных свою подругу Констан, Бланш добровольно вместе с ней восходит на эшафот.

В отличие от первой оперы, в «Диалогах» нет арий, ансамблей. Основным драматургическим принципом оперы становится музыкальный диалог. Следуя традициям Дебюсси, Пуленк создает гибкую, выразительную музыкаль-

⁷⁸ Пуленк Ф. Письма, с. 176.

⁷⁹ Кармелиты — католический монашеский орден. Название получил от имени горы Кармел (Ливанский хребет), где был основан первый монастырь.

ную декламацию, инкрустируя в нее ариозные построения. Все сцены оперы объединяются системой лейтмотивов, которые экспонируются и получают развитие в оркестре, раскрывая смысл сценической ситуации.

Через два года после окончания «Диалогов» Пуленк вновь обращается к оперному жанру. Третья опера композитора — «Человеческий голос» (1958), созданная по пьесе Ж. Кокто, — одно из вершинных достижений современного оперного искусства. Трагедия одиночества, отвергнутой любви сконцентрирована в небольшом по времени произведении — типичной для XX столетия камерной одноактной опере. В «Человеческом голосе», так же как и в «Кармелитках», сохраняется диалогический принцип. Высокое мастерство Пуленка ощутимо в тщательной выверенности каждой интонации, отражающей тончайшие движения души героини, в строгой экономии средств музыкальной выразительности, в гармоническом равновесии, конструктивной логике и эмоциональной наполненности произведения.

Кроме оперных сочинений в 50-е годы один за другим появляются вокальные циклы на стихи Аполлинера, камерно-вокальные сочинения на тексты Элюара, среди которых циклы «Лед и пламя» (1950), посвященный И. Стравинскому, и «Работы художника» (1956). В последнем цикле перед слушателем предстает галерея портретов художников — современников композитора: П. Пикассо, М. Шагала, Ж. Брака, П. Клее и других.

В послевоенные годы усиливается интерес Пуленка и к чисто инструментальным формам. Один за другим появляются Квартет, Симфонietta, Концерт для фортепиано с оркестром, ряд фортепианных пьес, среди которых Соната, Каприччио для двух фортепиано, Импровизация и другие пьесы. Среди хоровых произведений 50-х годов выделяется «Stabat Mater» (1950), продолжающая линию «Лика человеческого». «Stabat Mater» — монументальное сочинение для пятиголосного смешанного хора, сопрано соло и оркестра (оно было исполнено в 1951 году на Страсбургском фестивале). Взяв за основу католический гимн XIII века, Пуленк создал полное глубокой скорби, возвышенное произведение. Сам композитор отмечал, что в свои хоровые сочинения он всегда вкладывал особую насыщенность чувств, отличающую их от остальных сочинений. «Если кто-нибудь хочет иметь представление о противоречивости моей музыкальной натуры, —

замечает Пуленк, — то сущность ее можно в равной мере найти как в „Грудях“, так и в *Stabat Mater*»⁸⁰.

В последнее десятилетие жизни Пуленк значительно расширяет поле своей деятельности: он начинает выступать с беседами по радио, рассказывая о своих любимых композиторах и о себе. Первый цикл из шести бесед состоялся в 1953, а затем был продолжен в 1955 и 1962 годах. Параллельно публикуются статьи Пуленка о фортепианной музыке Э. Сати, С. Прокофьева, русском балете С. Дягилева, Б. Бартоке. Пуленк пишет и издает в 1961 году монографию о Э. Шабрие.

После «Человеческого голоса» творческие замыслы композитора сосредоточены на фортепианных, хоровых сочинениях, среди которых «Gloria», а в начале 60-х годов создает монолог для сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло» на текст Ж. Кокто. Две сонаты для гобоя и фортепиано (памяти С. Прокофьева) и кларнета и фортепиано (памяти А. Онеггера), которые композитор завершил в 1962 году, стали последними произведениями Пуленка. В январе 1963 года Пуленк и Дюваль вернулись в Париж после успешных гастролей по Голландии, а через три дня композитор внезапно скончался после сердечного приступа.

«Моя музыка — мой портрет», — любил говорить Пуленк. В письме к музыковеду А. Шефнеру композитор точно выделил главный импульс своего творчества: «...Вещи мне удаются только тогда, когда я пишу их по внутреннему убеждению»⁸¹.

ОПЕРА «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГОЛОС»

«Человеческий голос» — лирическая трагедия в одном действии — была создана Ф. Пуленком в 1958 году. В основу оперы положена одноименная пьеса Ж. Кокто. Ее сюжет предельно прост: это телефонный разговор — последний разговор Женщины с любимым человеком, который завтра должен обвенчаться с другой. Пьеса Кокто предназначена не для чтения: как отмечал сам автор, это «предлог для игры». Драматург как бы исчезает за игрой актрисы, которой предоставлены две роли: молодой, красивой женщины, жертвы собственного чувства («...я дорого плачу за бес-

⁸⁰ Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 47.

⁸¹ Пуленк Ф. Письма, с. 136.

ценную радость... и я ни о чем не жалею»), и невидимого персонажа, чей характер косвенно раскрывается в телефонном «диалоге».

В процессе работы над либретто оперы текст Кокто был сжат: выпущены побочные эпизоды, детали, все сконцентрировано на раскрытии внутреннего состояния героини. В письме к Л. Арагону композитор писал о пьесе Кокто: «Я думаю, что мне позволительно, опираясь на мой личный опыт, высказать самые лучшие слова о превосходной архитектонике „Голоса“, который музыкально, напротив, должен быть импровизационным.

Короткие фразы Кокто настолько логичны, человечны, полны обыденностей, что я должен написать партитуру выразительную, упорядоченную и полную отрешенности...»⁸²

Сочинение оперы захватило композитора: «В два дня я набросал кусок и план „Голоса“... — писал он в письме к П. Бернаку в марте 1958 года. — У меня идея заставить ее рассказывать про свое отравление под медленный вальс в до миноре... Во всяком случае, согласитесь, что это необычно. Несколько кусков я уже нашел и набросал. Решительно, театр — моя стихия»⁸³. Через четыре месяца опера была завершена, и Пуленк с удовлетворением отмечал, что «с точки зрения просодии это очень любопытно». Как и Кокто, композитор также подчеркивает театральность своего сочинения. В замечаниях для музыкального исполнения, предпосланных партитуре оперы, он обращает внимание дирижера на необходимость следовать игре исполнительницы, от которой зависит длительность фермат, пауз, имеющих в произведении большое смысловое значение; он подчеркивает, что исполнение вокальных фраз, написанных без аккомпанемента, должно быть строго подчинено мизансценам. Вместе с тем он указывает на важную роль оркестра как своеобразного «комментатора» истинного состояния героини, помогающего выявить подчеркнута резкую смену ее душевных состояний.

Пуленк сохраняет не только неизменной архитектонику пьесы Кокто, но и эмоциональную доминанту каждого ее раздела. Сорокаминутный «диалог» по телефону неоднократно прерывается разговором с телефонисткой. Этот внешний вторгающийся фактор делит оперу (как и пьесу)

⁸² Цит. по кн.: Медведева И. Франсис Пуленк. М., 1969, с. 180.

⁸³ Пуленк Ф. Письма, с. 230.

на четыре неравных эпизода. Первый — экспозиция двух образов, Женщины и ее возлюбленного, эскизный портрет которого дан ею самой. Вымышленный рассказ о себе, о нарядах, подругах внешне спокоен. Видимость спокойствия нарушается известием о завтрашнем бракосочетании и ложью, которая незаметно вкралась в их беседу (случайно прервавшийся разговор заставляет Женщину набрать телефон возлюбленного — из слов слуги она узнает, что он звонит не из дома, как только что сказал ей об этом).

Второй раздел (равный по времени звучания первому) — рассказ о том, что произошло в действительности, о том, как она пыталась покончить с собой. Это центральный эпизод в опере. Все внимание сосредоточено на ее истинном состоянии, глубине пережитого, раскрытии искренности чувства героини. (Кокто в предисловии к пьесе рекомендует актрисе избегать ироничности и язвительности оскорбленной женщины.) В сущности, во втором разделе исчерпывается содержание оперы, главное уже сказано. В последующих разделах, небольших, предельно сжатых во времени, передано состояние «полной отрешенности» (Пуленк), разговор продолжается как бы автоматически, важны лишь отдельные его детали, последние штрихи. Так, в третьем разделе Женщина единственный раз идет на хитрость, хочет помочь своему возлюбленному признаться, что он солгал ей, чтобы не оставалась в памяти эта мелкая ложь, омрачившая их последний разговор. Четвертый раздел по смыслу — эпилог: рвется последняя нить, связывающая Женщину с жизнью.

Важным фактором, объединяющим все разделы оперы, становится система лейтмотивов. В «Человеческом голосе» можно выделить две группы лейтмотивов: первая — группа, характеризующая героиню оперы, раскрывающая различные оттенки ее лирического чувства, состояния; вторая — объединяет лейттемы «внеличного» характера, как бы символы смерти, ее неизбежности.

В контрастном противопоставлении двух тематических комплексов, в их драматургической роли в процессе развития конкретизируется поэтическая идея произведения — утверждение силы любви.

Как и во многих современных операх, в «Человеческом голосе» нет развернутого инструментального вступления. Начало звучания музыки и сценического действия полностью совпадают. Кокто в предисловии к опере пишет:

«Занавес поднимается. Комната. Кажется, что здесь совершенно преступление — перед кроватью в длинной сорочке распростерто женское тело. Оно кажется безжизненным. Тишина... Женщина приподнимается, меняет позу и снова впадает в неподвижность. Затем, словно решившись на что-то, она встает, берет пальто и, помедлив перед телефоном, направляется к двери. Как только она коснулась дверной ручки, зазвонил телефон. Она бросается к нему». Вся эта мизансцена происходит на небольшом восемнадцатитактовом инструментальном вступлении. Медленно, резко звучат холодные мерцающие интонации первой, статичной по своему характеру темы. Они сменяются мерной поступью второй, вызывающей ассоциации с траурным маршем. Весь вступительный эпизод, создающий ощущение тревоги, драматического напряжения, — экспозиционное изложение «внеличных» тем. Первая тема, открывающая оперу, в своем полном мелодически развитом виде проходит один раз — во вступительном разделе:

Lent et angoissé

157

Ей свойственны тональная неопределенность, повторность звуковых комплексов на одной высоте, ритмическая однородность. Драматургическая роль темы в опере весьма значительна. В процессе музыкального развития возникают ее отдельные интонационные обороты, в мелодическом, а нередко в сжатом, гармоническом («вертикальном») вариантах. Однако в каждом варианте она легко узнается, так как устойчиво сохраняется ее интервальная структура (септима, тритон, кварта, терция), ритмика. Все эпизоды разговора Женщины с телефонисткой, слугой Жозефом, каждый намек на неизбежность смерти связаны с характерным звучанием темы, ее элементов. Они вторгаются резким контрастом — интонационным, ритмическим, тембровым — в общий лирический тон музыки.

В отличие от первой темы, вторая на протяжении всей оперы не претерпевает существенных изменений, в основном сохраняя свой первоначальный облик:

Она, так же как и первая, играет важную роль не только в образно-смысловом отношении, но и в формообразующем, как правило, появляясь на гранях разделов оперы, обрамляя собой все произведение. Важен интонационный контраст, заложенный в теме: постепенное восходящее секундовое движение в мелодии и контрапунктирующий ей терцовый мотив в басу. Здесь как бы заключена исходная интонационная основа всего последующего развития музыкальной ткани оперы. Секундово-терцовые ходы становятся определяющими в вокальной просодии, интервальной структуре инструментальных тем. Восходящие и нисходящие секундовые обороты играют важную роль в мелодическом развитии оркестровой ткани оперы.

Лирические темы, характеризующие Женщину, получают развитие уже в первом разделе оперы. Если вступи-

тельные темы звучали преимущественно как застывшие темы-символы, то интонационное «наполнение» лирических тем, возникновение их нового варианта непосредственно подчинено сиюминутному душевному порыву, эмоциональному состоянию:

[Bien allant]

159 **10**

mp

This system contains two measures of music. The first measure is marked with a box containing the number 10. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. It features a melody in the right hand with a slur over the first two notes and a dynamic marking of *mp*. The left hand provides a simple accompaniment.

mf

This system contains two measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *mf*. The melody in the right hand continues with a slur over the first two notes. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

Еще немного ускоряя

159 **13**

f

This system contains three measures of music. The first measure is marked with a box containing the number 13. The music is marked with a dynamic of *f*. The tempo is indicated as increasing slightly. The melody in the right hand has a slur over the first two notes. The left hand accompaniment is more active, with eighth notes.

Не ускоряя

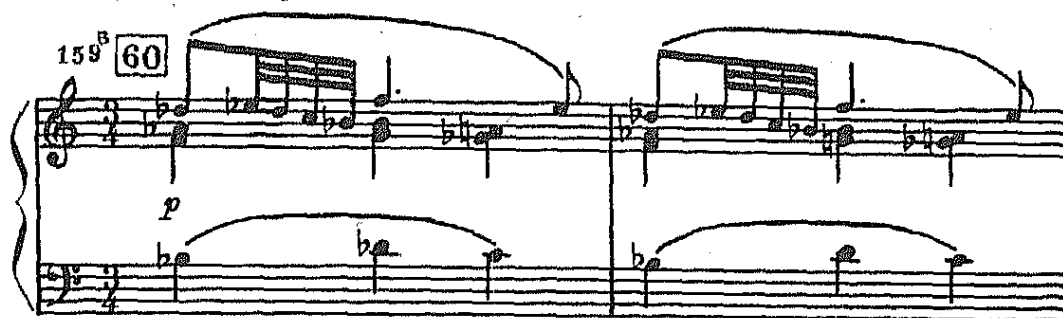
159 **17**

f

This system contains three measures of music. The first measure is marked with a box containing the number 17. The music is marked with a dynamic of *f*. The tempo is indicated as not increasing. The melody in the right hand has a slur over the first two notes. The left hand accompaniment is more active, with eighth notes.

This system contains three measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *f*. The melody in the right hand has a slur over the first two notes. The left hand accompaniment is more active, with eighth notes. The system ends with a fermata over the final note.

очень выразительно



Первоначальное проведение лейтмотива Женщины в оркестре отличается скорбной сдержанностью. Четырехкратный повтор лейтмотива создает ощущение протяженности мелодического построения, образно контрастирующего темам вступления. Вместе с тем они родственны: опора на секундово-терцовые интонации, сходство ритмической формулы с первой вступительной темой. Лейтмотив звучит на фоне хроматически нисходящих терций. Впоследствии хроматически-контрапунктирующий ход обретает самостоятельное мелодическое значение (ц. 39⁸⁴, пример 159 а).

Пуленк очень экономен в выборе музыкально-интонационного материала, точно используя его выразительные возможности. Так, например, мелодические оазисы, возникающие в оркестровой партии, которые, как правило, связаны с проведением лейтмотивов, сменяются многократными повторами секундового оборота (преимущественно тонико-доминантового). Это создает не только ощущение замкнутости пространства, ограниченности движения, характерной для всей сценической ситуации оперы («...шагая по комнате, таща за собой телефонный шнур до предела...»), но и становится импульсом для дальнейшего тематического развития. После первого проведения лейтмотива Женщины восходящие, а затем нисходящие секундовые обороты органично подготавливают появление в теме нового интонационно-выразительного варианта темы, что достигается устремленностью мелодического движения вверх, а не вниз, как это было ранее, ясной мажорностью, выразительностью восходящего секундового задержания, подчеркиванием тонической гармонией опорных тонов мелодии (см. пример 159 б).

⁸⁴ Ссылки даются по клавиру: Пуленк Ф. Человеческий голос. М., 1967.

Лейтмотив любви, возникающий вслед за темой Женщины (ц. 20), отличается широкими мелодическими ходами на квинту, септиму и сексту, берущими свой разбег от малосекундовой интонации, гармонической красочностью (терцквартаккорд альтерированной субдоминанты и доминантовый нонаккорд). На протяжении всей оперы его эмоциональная окрашенность меняется за счет ритмического варьирования, динамики звучания, что придает лейтмотиву то большую порывистость, страстность, то нежность и отрешенность:

160 **20** очень напряженно

Тя- же- ло ... По- ни- ма- ю ...

f subito очень напряженно

О, до- ро- гой, за- чем из- ви- нять- ся,

о- быч- на- я вещь. Толь- ко я страш- но глу- па.

f molto

1606 **22** ускоряя

Развитие лейтмотива любви подготавливает главную кульминацию первого раздела — появление темы воспоминаний, единственной в опере темы широкого дыхания. Именно с ней будут связаны лирические кульминации во втором и четвертом эпизодах оперы:

161 **26** Andante moderato *mf*

Вспомни на- шу про-гул-ку по Вер-

- са - лю, вспомни те- ле- грам- му. Ах! Ну вот!

Она становится центром концентрической формы раздела. Таким образом, в первом разделе экспонируются все лейтмотивы оперы, выявляется их драматургическая роль.

Подлинный смысл происходящего раскрывается во втором — центральном разделе оперы. В нем получают развитие уже знакомые темы. Ощущение новизны музыкального материала возникает благодаря привнесению в него ясно ощутимого жанрового начала. Именно в этом разделе значительное место занимает вальсовый эпизод в *c-moll*, с которого Пуленк и начал сочинять свою оперу. Скорбно, просто Женщина рассказывает о попытке покончить с собой. Речитативно-декламационный характер вокальной партии здесь в наибольшей степени мелодизируется, приближаясь к ариозо, тогда как оркестр, отступая на второй план, берет на себя лишь аккомпанирующую функцию. Важен и другой эпизод этого раздела (с. 69), в котором танцевальные ритмоформулы вклиниваются неожиданным контрастом в музыку, воплощающую эмоциональное состояние героини.

В третьем и четвертом разделах, небольших по своему временному звучанию, развитие активно устремляется к финалу. Если основным музыкальным материалом третьего раздела становится тема Женщины, то в четвертом — эпилоге — кроме основных лейтмотивов появляются и новые тематические образования. Однако их новизна относительна. Так, «собираТЕЛЬный» характер новой темы сказывается в ее типическом секундово-терцовом строении, хроматизации голосов, нисходящем движении. В ее мелодике слышен значительно модифицированный вариант темы Женщины:

162 **100** очень спокойно и мрачно (значительно)

Зна-ю, так быть долж-

pp

- но, но э-то му-ка!

Однако здесь теме более свойственны черты изобразительности — это осязаемое, видимое действие и движение, ставшее слышимым в музыке (о чем говорят и авторские ремарки, требующие в данный момент именно физического действия). В другой новой теме секундово-терцовый оборот, один из важных компонентов темы Женщины, преобразуется в самостоятельный тематический материал, вбирая в себя ритмику, восходящую секвентную повторяемость развития второй темы вступления к опере:

107

163 (очень спокойно) *pp*

pp

Оркестровая ткань четвертого раздела наиболее мелодизирована, тогда как вокальная партия подчеркнута

речитативна. Эпилог оперы — концентрация, своеобразный итог тематического развития, в нем звучат все основные лейттемы оперы: зловеще вторгаются интонации тем вступления к опере, они сменяются автоматически безжизненным, ритмически мерным звучанием темы Женщины, в последний раз появляется тема воспоминаний; завершается опера темой любви, которой контрапунктирует тема смерти; они выступают в единстве как продолжение одна другой.

Из сказанного можно сделать вывод о важной драматургической роли оркестра — активного участника и комментатора драмы, важнейшего фактора раскрытия поэтической идеи оперы. Но при всей ее значимости оркестровая партия целиком подчинена вокальному началу, которое всегда в операх Пуленка играет определяющую роль.

Любовь композитора к человеческому голосу проходит через все его творчество: «Частенько случается, что калечат мои фортепианные пьесы, но не до такой степени, как мои романсы, а ведь одному богу известно, насколько больше я дорожу последними по сравнению с первыми»⁸⁵, — писал композитор в «Дневнике моих песен» в 1939 году. Уже в ранних вокальных сочинениях 20—30-х годов четко выявляется интерес композитора к слову. В «Дневнике» записано: «...Я обязывал бы моих учеников *внимательно прочесть стихи*, прежде чем приниматься за разучивание романса»⁸⁶.

Для Пуленка всегда было важным поверить в слово, которое поется, выявить его скрытый ритм, постичь нюансы, найти именно ту интонацию, которая станет ключом ко всему произведению или его разделу. В умении композитора тонко передать речевую интонацию сказывается не только традиция французского искусства, столь полно выявившаяся в операх Дебюсси и Равеля, но и огромное воздействие на творчество французских композиторов (в частности, и на Пуленка) произведений Мусоргского. В беседах с критиком Одедем Пуленк говорил: «Неустанно играю и переигрываю Мусоргского. Просто немислимо, сколь многим я ему обязан»⁸⁷.

Текст драмы Кокто состоит из отдельных коротких фраз, смысл которых раскрывается постепенно в процессе

⁸⁵ Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 120.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же, с. 147.

разговора. Необычность текста заключается в том, что за малозначащими фразами нередко скрывается огромное душевное напряжение. Еще в 30-е годы Пуленк писал, что «в поэме любви, „спокойствие“ одно только и может передать напряженность»⁸⁸.

Обращаясь к речитативно-декламационной сфере как интонационной основе оперы, Пуленк использует все разнообразие музыкальной декламации. Это и речитация на одном звуке, передающая не только общий характер речевого интонирования, но и тонкие эмоциональные оттенки, и напевная декламация, свободно переходящая в ариозные построения, и повышенно-экспрессивный речитатив, и интимный «речитатив-беседа» (Б. Асафьев). Композитор то подчеркивает значимость отдельных коротких реплик, то объединяет их в развитое целое единым смысловым акцентом, выделяет интонационно, ритмически, динамически важное для данной ситуации слово. Способы вокальной «артикуляции», темповые, метрические изменения, «говорящие» паузы, динамика звучания — все это придает особую красоту, пластику мелодическому движению.

Вокальная партия, в отличие от инструментальной, ритмически более гибка, подвижна: здесь и широкий диапазон использования ритмических длительностей от тридцатьвторых до половинных, разнообразие ритмических формул — дуоли, триоли, квартоли, квинтоли, септоли. Особую роль в вокальной партии играют паузы, ферматы, которые не только обусловлены особенностью сюжета, но и несут в себе важную смысловую, эмоциональную нагрузку, создают возможность быстрого, естественного переключения из одного состояния в другое. Пуленк подчеркивал, что в его вокальных сочинениях важно «постичь нюансы», а не ноты. Композитору оказывается недостаточным их фиксация чисто музыкальными средствами, и для точной характеристики нюанса он в опере широко использует словесные примечания. Так, например, в первом разделе (ц. 23) почти в каждом такте дается авторская ремарка: «Очень свободно и подчеркивая каждый слог», «Очень спокойно и нежно», «Энергично, но не ускоряя», «Обезумевши», «Еще ускоряя», «Кричит», «Сразу медленно и мрачно» и т. д.

Выше отмечалось, что весь тематический материал оперы сосредоточен главным образом в оркестровой пар-

⁸⁸ Пуленк Ф. Я и мои друзья, с. 147.

тии. Однако при внимательном вслушивании в музыкальную ткань ясно, что оркестровая и вокальные партии органично связаны, естественно дополняют друг друга. Приемы их взаимодействия разнообразны: здесь и одновременное проведение лейтмотивов с некоторыми ритмическими изменениями (ц. 31, 87, 89), и диалог оркестра и голоса (ц. 20, 64), и контрастное противопоставление их (например, в четвертом разделе оперы, что отмечалось выше), и широкое использование приема «досказывания», когда голос подхватывает начавшуюся в оркестре фразу, ритмически и интонационно варьируя ее (ц. 17, 18, 60, 77), — все это создает ощущение органического единства двух начал — вокального и инструментального.

Опера Пуленка «Человеческий голос», как и все творчество композитора, не претендует на радикальное новаторство. Пуленк не стремился изобретать новые системы, он справедливо считал, что тональная система еще далеко не исчерпала своих выразительных возможностей, и доказал это своей музыкой. Сила художественного воздействия оперы — в ее простоте, естественности, точности интонационного «прочтения» слова в музыке. Эстетическая установка композитора на демократизацию жанра сказалась в том, что он в речитативно-декламационной природе музыки, взаимодействии речевых и мелодических интонаций, особой «говорящей» выразительности музыки увидел средство общения с современным слушателем-зрителем. На основе ее были решены проблемы преодоления рампы, условностей оперного театра, воплощения на оперной сцене современного сюжета. Развивая вслед за Шёнбергом жанр монооперы, Пуленк создал глубоко реалистическое произведение, утвердив реализм в зарубежном оперном искусстве.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

После яркого взлета испанской культуры в эпоху т. н. Золотого века (конец XVI — XVII вв.), давшего миру Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона, Эль Греко, Мурильо, крупных музыкантов-исполнителей, композиторов — мастеров полифонического искусства: дель Энсина, Моралеса, Кабесона и других, наступил длительный период упадка. Лишь в XIX веке начинается новая волна подъема профессионального музыкального искусства в Испании. Освободительная борьба испанского народа против Наполеона I, революционные события середины века и в особенности буржуазная революция 1869—1873 годов создали благоприятную почву для развития разных видов искусства, заявившего о себе в первые десятилетия XIX века в творчестве Ф. Гойи, а затем и в музыке. Открывается Мадридская (1830) и Барселонская (1847) консерватории, постоянные оперные театры в Барселоне и Мадриде (1847, 1850). В середине века пробуждается активный интерес к жанру сарсуэлы¹, своего рода национальной оперы, возникшей в начале XVII века, и тонадилы — музыкальной комедии, демократичной, остро современной по своему содержанию, основанной на народно-песенном материале.

XIX век дал миру крупных испанских музыкантов-исполнителей, среди которых: певец М. Гарсиа (1775—

¹ Сарсуэла — разновидность музыкально-сценического представления, близкого к оперетте. Наименование свое получила от названия придворного замка под Мадридом «Zarzuela», где в начале XVII века были поставлены первые произведения этого жанра. Музыка сарсуэлы в большой степени основывается на испанских народных песнях и танцах.

1832), первый исполнитель роли графа Альмавивы в опере Россини, его дочери — известные певицы М. Малибран (1808—1836) и П. Виардо-Гарсиа (1821—1910), скрипач и композитор П. Сарасате (1844—1908), много выступавший в России, а рубеж XIX—XX веков — пианистов-композиторов И. Альбениса, Э. Гранадоса, Р. Виньеса (1886—1943), виолончелистов П. Казальса (1876—1973), Г. Кассадо (1897—1968), гитариста А. Сеговия (1893).

Еще в прошедших столетиях несметные фольклорные богатства Испании привлекли внимание профессиональных музыкантов — композиторов разных стран. Сарабанда и чакона стали частями инструментальных сюит французских и немецких композиторов. Позднее больший интерес вызывали болеро, фанданго, хабанера, хотя — их ритмы и напевы широко проникли в вокальную и инструментальную музыку европейских композиторов XIX века. По мнению испанского композитора М. де Фальи, народная музыка Испании не только была «...источником вдохновения для многих наиболее знаменитых новых иностранных композиторов, но и обогатила их музыкальные средства выражения, раскрыв перед ними некие высшие музыкальные ценности, которые систематически не использовали композиторы так называемого классического периода»².

Первыми среди них Фалья называет русских композиторов — Глинку, Римского-Корсакова, Балакирева, а на рубеже XIX и XX веков композиторов Франции, выделяя в особенности Дебюсси и Равеля. И по сей день Испания выделяется среди других европейских стран исключительным богатством фольклора, неповторимым своеобразием песенного стиля, весьма отличного в разных провинциях. Мягкие, спокойные, ритмически строгие напевы Каталонии, расположенной в юго-восточной части Испании, значительно отличаются от напевов граничащего с ней Арагона. Народные песни Арагона — радостные, темпераментные (привлекшие внимание Листа, Глинки), имеют мало общего с песенно-танцевальными мелодиями Андалусии, вобравшими в себя отдельные стилевые особенности песенного стиля арабского Востока и в особенности цыган. По свидетельству Фальи, в андалусийских песнях сохра-

² Ф а л ь я Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971, с. 57.

нились и элементы византийского литургического пения — лады древних музыкальных систем, присущие им энгармонизм, богатство модуляционных отклонений, метроритмическая свобода. Подобные черты наиболее ярко проявляются в группе песен, получивших название «канте хондо». «Название *канте хондо* дается группе андалусских песен, типичным образцом которых, нам думается, является так называемая *цыганская сигирийя*³, из которой происходят другие, сбереженные народом песни... сохранившие музыкальные качества, отличающие их от большой группы песен, в просторечии называемых *фламенкос*»⁴.

Общими чертами испанской народной музыки являются не только яркость, оригинальность ее мелодики, но и органичная слитность песенности, танцевальности и инструментального начала. Глинка был одним из первых композиторов, которому удалось постичь эту важнейшую особенность испанской народной музыки.

Для каждой области Испании также характерны и свои инструментальные ансамбли, однако самым любимым инструментом, распространенным во всей стране, стала гитара, игру на которой Фалья считал «одним из чудес народного искусства».

Неисчерпаемое богатство народной музыки, проникновение ее характерных особенностей в профессиональное музыкальное искусство стало важной основой нового взлета музыкальной культуры Испании в конце XIX века. Последнее десятилетие прошлого века и начало XX столетия в историю Испании вошли под названием Ренасимьенто (Возрождение). Широкое движение национального возрождения охватило все области культурной жизни страны. Философы, поэты, писатели, художники, композиторы стремились найти пути обновления культуры Испании, в которой национальное начало выявилось бы во всей его полноте и искусство обрело бы общечеловеческое значение.

Основоположником движения за музыкальное Возрождение становится композитор, педагог, фольклорист, общественный деятель Ф и л и п е П е д р е л ь (1841—1922). Автор ряда опер, среди которых наиболее значительна трилогия «Пиренеи», сарсуэл, симфонических и

³ Сигирийя — цыганско-андалусийский вариант кастильского слова «сегедилья».

⁴ Ф а л ь я Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 52.

хоровых произведений, песен и камерных инструментальных ансамблей, Педрель своим творчеством, научной деятельностью открыл новый путь развития испанской музыки. Свою программу возрождения национальной музыкальной культуры он изложил в манифесте «За нашу музыку» в 1891 году в предисловии к «Пиренеям». Педрель выдвинул перед испанскими композиторами ряд задач: глубокое постижение фольклора, изучение шедевров профессионального творчества, непрерывность традиции, осознание ее как общего устойчивого признака национального искусства, освоение национальных художественных форм. Понятие национального для Педреля было широким и многоохватным. По мнению музыканта, развитие профессионального искусства Испании возможно лишь на основе синтеза своего народного творчества и высоких достижений европейской художественно-музыкальной культуры. Благодаря композиторскому творчеству Педреля, как считает Фалья, Испания добилась своего возвращения в состав музыкальных наций Европы, «его одного было бы достаточно, чтоб вызвать возрождение испанского музыкального искусства»⁵. Намеченный Педрелем путь развития подхватили его ученики и последователи, в первую очередь И. Альбенис, Э. Гранадос и их младшие современники — М. де Фалья, Х. Турина.

Если Педрель был умом, организатором, вдохновителем Ренасимьенто, то его душой становится И с а а к А л ь б е н и с (1860—1909), композитор и пианист, один из основоположников новой испанской школы. Поражает раннее формирование таланта Альбениса. Начав выступать с четырех лет, он вскоре уже концертировал не только в своей стране, но и за ее пределами — в Южной и Северной Америке. Исполнительскому искусству Альбенис обучался у А. Мармонтеля — в Париже, затем у К. Рейнике — в Лейпциге, Л. Брессана — в Брюсселе, Ф. Листа — в Будапеште.

Широкая концертная деятельность, длительные поездки по многим странам принесли «испанскому Рубинштейну» (так называли его в Испании) мировую известность. В конце 90-х годов Альбенис поселился в Париже, который богатством своей музыкальной жизни особенно привлекал испанских композиторов. Там он познакомился

⁵ Ф а л ь я Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 68.

с произведениями П. Дюка, В. д'Энди, Г. Форе, Э. Шоссона, К. Дебюсси.

80-е — начало 90-х годов принесли Альбенису не только пианистическую славу — «...особенный успех имели концерты, где Исаак Альбенис играл собственные сочинения. Здесь он не имел себе равных. Секрет магического воздействия Альбениса — исполнителя собственных сочинений — заключался, по-видимому, в том, что его игра напоминала вдохновенную импровизацию, ту импровизацию, которая составляет душу испанского танца и которой он владел в совершенстве»⁶. Альбенис — автор сарсуэл, опер, вокальных сочинений, рапсодии для оркестра. Но его композиторское дарование раскрылось полнее всего в фортепианных сочинениях.

В произведениях Альбениса своеобразно слились стилевые черты романтизма и французского импрессионизма. Истоки его новаторских открытий, как и творчества многих композиторов-романтиков, лежат в глубинном постижении музыки своего народа, открывающей просторы для гибкой, свободной музыкальной формы, драматургии. Изменчивость образной сферы, внезапность превращений эмоциональных состояний становятся у Альбениса важным фактором лепки музыкальной формы.

В фортепианной музыке Альбенис раздвигает рамки устоявшихся типов изложения, опираясь на стилевые особенности инструментального народного музицирования. Так, например, общие формы движения, «фон» сопровождения мелодии в фортепианных пьесах Альбениса — эта трепещущая музыкальная ткань, полная неожиданных взаимопревращений одного типа интонирования в другой, — во многом рождены приемами игры на гитаре, в частности пунтеадо — прелюдированием (одноголосным) перед началом песни и расгеадо — бряцанием по струнам, игрой аккордами. Новые гармонические образования в музыке Альбениса часто возникают из этих процессов фактурного развития, а нередко — и из особенностей строя гитары (E, A, d, g, h, e¹).

Каждое произведение Альбениса — это живое зрительное и слуховое впечатление современной ему Испании. Бытовая среда, красота природы и архитектуры — все рождает у Альбениса индивидуальный образ. Стремление к пейзажным зарисовкам, тонкой звукописи

⁶ Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960, с. 224.

сближает Альбениса с французскими импрессионистами. Присущие композитору стилевые черты выявились уже в его ранней «Испанской сюите», с наибольшей же полнотой талант испанского композитора раскрылся в последних сочинениях — прежде всего в масштабной сюите «Иберия» (1905—1907).

В рецензии на концерт из произведений испанских композиторов Дебюсси в 1913 году писал: «...запомним имя Исаака Альбениса. Поначалу несравненный виртуоз, он достиг впоследствии чудесного умения в профессии композитора. Не будучи ни в чем похожим на Листа, он напоминает его щедростью и обилием мыслей... Не многие из музыкальных произведений стоят „Эль-Альбайсин“⁷ из 3-й тетради „Иберии“...

Это написано кем-то, кто, не повторяя в точности народные темы, так ими упивался, так заслушивался, что внес их в свою музыку, не оставив возможности заметить демаркационную линию... Многое другое есть еще в этих тетрадях „Иберии“, куда Альбенис вложил лучшую часть самого себя...»⁸

Младший современник Альбениса Э н р и к е Г р а н а д о с (1867—1916) в своей творческой деятельности также следовал по пути, намеченному Педрелем. Как и Альбенис, Гранадос склонен к лирико-психологической образной сфере. Музыка каждого его произведения отражает изменчивую красоту человеческой души. Испания у Гранадоса предстает и в национальной яркости музыкального языка «Испанских танцев» для фортепиано, в «смеси горечи и грации» фортепианного цикла «Гойесок», в которых слышны «голоса чувства — то влюбленности, то внезапно налетевшей страсти, то назревающей драмы, даже трагедии,— пусть эти голоса,— замечает Гранадос,— звучат так же, как звучат они в творениях Гойи»⁹. В вокальном цикле «Тонадилы» композитор воскрешает картины испанской жизни, создает яркие музыкальные портреты. Важным интонационным истоком стиля композитора становится мало освоенный испанскими музыкантами североиспанский фольклор — галисийский и каталонский.

Творчество Гранадоса, как и Альбениса, формировалось в русле романтического направления. Однако более

⁷ Альбайсин — квартал Гранады.

⁸ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.—Л., 1964, с. 228.

⁹ Цит. по кн.: Р о з е н ш и л ь д К. Эрик Гранадос. М., 1971, с. 40.

молодое поколение, отдав дань романтизму и импрессионизму, отходит от них, устремляясь навстречу строгой логике классицистского мышления.

Эстафету новой испанской школы после смерти Альбениса подхватывает Хоакино Турина (1889—1949) — пианист, дирижер, композитор и педагог, автор огромного количества произведений в разных жанрах. Радикальное отличие творческих принципов Турины от принципов Альбениса, Гранадоса состоит в конструктивной стройности и цельности формы, логичности и ясности развития образов, в «антиимпрессионистической направленности эстетики»¹⁰.

Главой современной испанской школы, одним из самых ярких ее представителей становится Мануэль де Фалья. Это место музыканта было определено глубоко национальной сущностью его творчества, современностью музыкального мышления, высоким профессионализмом. Последовательность в осуществлении им эстетических принципов, выдвинутых Педрелем, рыцарское отношение к искусству, готовность всегда встать на защиту прекрасного («ибо принадлежу к тем, которые думают, что в искусстве есть нечто более высокое, нежели аплодисменты публики», — говорил Фалья) оказали большое влияние на молодое поколение испанских композиторов. Среди них — Р. Альфтер, Э. Альфтер — ученик Фальи, С. Бакарисса, Х. Баутиста, Х. Родриго, в творческой жизни которых важную роль сыграло общение с Фальей, его музыкой. «Фалья указал общую направленность дальнейшего развития испанской музыки, что имело громадное значение для молодых композиторов. Независимо от направления и характера стилистических исканий, все они принадлежали к школе Фальи, если понимать это в широком смысле слова»¹¹.

МАНУЭЛЬ ДЕ ФАЛЬЯ

1876—1946

В развитии национальной композиторской школы Испании Мануэль де Фалья сыграл ту же роль, что З. Кодай, Б. Барток, Л. Яначек в становлении национальной куль-

¹⁰ Берберов Р. Вступительная статья к сб.: Турина Х. Пьесы для фортепиано, вып. 1. М., 1968, с. 6.

¹¹ Мартынов И. Мануэль де Фалья. М., 1986, с. 166.

туры своих стран. Органичная связь с народной музыкой помогла Фалье преодолеть подводные рифы современных ему западноевропейских течений XX века и создать свой классически ясный национальный стиль, в котором обобщены различные диалекты Испании. «Диапазон его стиля простирается от строгой ладовой полифонии старинных испанских композиторов и суровой ладовой простоты музыки Басков, Навары, Кастилии до пламенного, красочного стиля „фламенко“ с его восточным отпечатком»¹².

Именно в творчестве Фальи последовательно воплощены идеи Педреля о раскрытии национального характера в музыке. Создав немногим более 30 произведений, Фалья, в сравнении с его предшественниками, значительно расширил жанровый диапазон отечественного профессионального музыкального искусства. Его оперы, балеты, концерты стали вершинными достижениями музыкального искусства XX века.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Биография Мануэля де Фальи не богата внешними событиями; вся его деятельность — бескорыстное служение искусству, музыке «не в эгоистическом плане, для себя, а для других» (Фалья). О детских годах композитора известно немного. Он родился на юге Андалусии в 1876 году в городе Кадисе. Его мать — даровитая пианистка, отец — горячий поклонник оперы объединяли вокруг себя любителей музыки. Музыкальный талант ребенка проявился очень рано, и на домашних концертах прозвучали его первые сочинения. Двадцатилетним юношей Фалья с родителями переезжает в Мадрид, где он еще ранее брал уроки у пианиста Хосе Траго. Продолжая совершенствовать свой пианизм в консерватории у Траго, Фалья в 1899 году завоевывает первую премию на консерваторском конкурсе пианистов.

Ранний период творчества. В консерваторские годы им было написано несколько сочинений для фортепиано, скрипки, но, следуя национальным традициям, композитор решил обратиться к жанру сарсуэлы. На протяжении

¹² О с с о в с к и й А. Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961, с. 285.

семи лет с 1887 по 1904 годы им создано пять сарсуэл. Одна из них была поставлена («Любовные увлечения Инес»). Мелодию же из сарсуэлы «Дом Токаме Роке» Фалья впоследствии использовал в балете «Треуголка».

Важным событием в жизни Фальи стала встреча в 1902 году с Педрелем, непосредственное творческое общение с которым продолжалось на протяжении последующих двух лет. Фалья писал: «...Урокам у Педреля и сильному стимулирующему воздействию, оказанному на меня его произведениями, я обязан тем художественным направлениям, которые необходимы для всякого ученика, имеющего благородные намерения»¹³.

Первые композиторские успехи. Опера «Жизнь коротка». 1905 год принес первый композиторский успех. Фалья участвовал в конкурсе, организованном Мадридской академией изящных искусств, по условиям которого необходимо было представить оперу. Опера Фальи «Жизнь коротка» одержала победу. Отдельные ее номера сразу же получили известность, но, требовательный к себе, композитор на протяжении последующих восьми лет неоднократно возвращается к сочинению, совершенствуя его партитуру¹⁴. В этом произведении уже четко проявилось отношение Фальи к фольклору: «Я против музыки, которая базируется на подлинных фольклорных материалах. Напротив, я считаю, что необходимо исходить из живых природных источников и использовать звучания и ритмы в их сущности, а не в их внешнем проявлении»¹⁵, — так много позже сформулировал свое кредо композитор, практически следуя ему на протяжении всего творческого пути.

Переезд в Париж. Начало мировой известности. Невозможность творческого роста в Мадриде укрепила давнее желание Фальи уехать в Париж. Переезд в Париж в 1907 году стал этапом в творческой биографии композитора. Годы, проведенные во Франции, принесли Фалье зрелость, мастерство и мировую известность. Получив

¹³ Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 71.

¹⁴ Премьера состоялась в апреле 1913 года в Ницце. Опера ставилась затем во многих театрах мира, в том числе и в Москве в Музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко под названием «Мгновение жизни» (1928). В Испании она ждала своей постановки десять лет со дня ее создания.

¹⁵ Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 78.

скромное место дирижера маленькой театральной труппы, он гастролировал во Франции, Швейцарии, Бельгии, но большую часть времени проводил в Париже, который, как вспоминал композитор, стал для него продолжением родины. Фалья знакомится с И. Альбенисом, Х. Туриной, К. Дебюсси, М. Равелем, П. Дюка, И. Стравинским, П. Пикассо. Он сближается с пианистом Р. Виньесом — первым исполнителем произведений Дебюсси, Равеля и многих других французских и испанских композиторов (в том числе и Фальи).

Дебюсси, Равель, Дюка, увлеченные испанской музыкой, особенно тепло отнеслись к произведениям еще мало известного во Франции композитора. Виньес включил его новые сочинения в свой репертуар, а издатель Дюран начал их печатать. В формировании зрелого стиля Фальи значительна роль Дюка и Дебюсси. Дюка в те годы только начинал свою педагогическую деятельность. Его советами в области композиции и инструментовки пользовались и уже известный в Европе Альбенис, и молодой Фалья.

Восторженным было отношение Фальи к главе импрессионизма — Дебюсси. По словам композитора, ценность творчества Дебюсси для него заключалась в том, что французский композитор, «который реально не знал Испании, спонтанно... безотчетно творил испанскую музыку, способную вызвать зависть у стольких других, знающих страну достаточно хорошо...»¹⁶ В первые годы жизни в Париже Фалья создает «Четыре испанские пьесы» для фортепиано (1906 — 1909) — «Арагонеса», «Кубана», «Монтаньеса» («Пейзаж»), «Андалуса» и Три романса на стихи Т. Готье (1909). В них уже ясно выявляется индивидуальность творческого почерка Фальи: это сказывается и в тяге к испанскому фольклору, в стремлении к тонкой пейзажной живописи, преломленной сквозь чуткую реакцию человеческой психики на явления природы, в развитии лирического чувства. Его пьесы отличает сочетание изысканности и простоты. Как и у предшественников Фальи, обращение к сюитным формам обусловлено стремлением из единичных зарисовок создать более развернутое целое. В «Четырех испанских пьесах» единство достигается устремленностью общего развития произведения через контраст образов к наиболее динамичной «Андалусе» — кульминации цикла, а также сходством затухающих в

¹⁶ Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 44.

своих звучаниях заключительных построений пьес, как бы замыкающих показ одной картины и подготавливающих появление другой, повторением интонационного оборота, который «выполняет роль своего рода сквозного тематического стержня, цементирующего форму»¹⁷.

«Семь испанских народных песен» (1914) для голоса и фортепиано представляют собой цикл, основанный на подлинных народных темах различных областей Испании: «...Это небольшая, тщательно подобранная антология испанской народной музыки, в которой каждая пьеса полновесно представляет типичную форму и жанр одной из областей»¹⁸. Так, «Мавританская шаль» (№ 1), «Поло» (№ 7), «Колыбельная» (№ 5) — разные по жанру песни Андалусии; «Астуриана» (№ 3), «Хота» (№ 4) — обращение к астурийскому и арагонскому фольклору, «Сегедилья мурсиана» (№ 2) — один из самых распространенных наряду с хотой в стране жанр — представлена мелодией провинции Мурсия. Высокое мастерство обработки, тонкость ощущения стилевых особенностей фольклора выделяют «Семь испанских народных песен» среди камерных сочинений этих лет.

После столь удачного опыта в области камерной музыки Фалья начинает работать над произведением для фортепиано и симфонического оркестра, назвав его «Ночи в садах Испании» (1915): Это было первое симфоническое сочинение Фальи, получившее мировое признание. «Симфонические впечатления для фортепиано с оркестром» — так определил суть своего произведения композитор — воплотились в трех частях: «В Хенералифе»¹⁹, «Отдаленный танец», «В горах Сьерры-Кордовы». В произведении органично слились стилевые особенности национального романтизма и импрессионизма, черты симфонической поэмы и фортепианного концерта. В оркестровом письме, богатстве тембровых красок (с включением фортепиано в общий ансамбль) ощущается близость Фальи к инструментальному искусству Дебюсси и Равеля. В этом триптихе, завершившем парижский период творчества, в полной мере реализовалась идея Фальи воссоз-

¹⁷ Алексеев А. Фалья.— Музыка XX века, ч. I, кн. 2. М., 1977, с. 404.

¹⁸ Мартынов И. Мануэль де Фалья, с. 29.

¹⁹ Хенералиф — летняя резиденция мавританских властителей в Гранаде.

дать в музыке «правдивость без подлинности», доказана возможность передать дух Испании, не прибегая к цитированию народных напевов. В то же время исследователи творчества Фальи отмечают внутреннюю близость мелодики «Ночей» старинной андалусийской песенной традиции.

Возвращение на родину. После начала первой мировой войны осенью 1914 года Фалья возвратился на родину. В Мадриде в 1916 году состоялась премьера «Ночей в садах Испании» (партию фортепиано исполнял автор). Во время первой мировой войны Испания сохраняла нейтралитет. В Мадрид приезжали известные музыканты — Э. Ансерме, И. Стравинский и другие, что способствовало значительному оживлению культурной жизни столицы.

Сразу после возвращения в Испанию Фалья начал работать над балетом «Любовь-волшебница» (1914—1915). После шести месяцев напряженной работы в апреле 1915 года в Мадриде состоялась премьера балета. Театральная постановка не принесла успеха композитору. Однако в начале следующего года мадридская публика вновь услышала музыку балета, но уже в концертном исполнении, в новой оркестровой редакции. Успех был триумфальный, произведение вскоре обошло крупнейшие концертные эстрады мира.

В это же время композитора увлек новый замысел балета, основой сюжета которого стал роман известного испанского писателя П. А. де Аларкона «Коррехидор и мельничиха». После постановки одноактного балета-пантомимы С. Дягилев предложил Фалье переработать балет для его труппы. Новый двухактный балет, полностью включивший в себя музыку пантомимы, под названием «Треуголка»²⁰ был поставлен в Лондоне в 1919 году русским балетом Дягилева, с декорациями Пикассо. В главной роли выступила известная русская балерина Тамара Карсавина.

20-е годы. Новые творческие тенденции. Семейные обстоятельства (смерть отца и матери) заставили Фалью возвратиться на родину в Андалусию (в Гранаду). 20-е годы — начало нового этапа в жизни и творчестве композитора. В этот период намечается отход от романтико-импрессионистских стилевых тенденций в сторону неоклас-

²⁰ Название балета происходит от треугольной шляпы — обязательной принадлежности туалета коррехидора.

сицизма. Если раньше в музыке Фальи большую роль играли ритмоинтонации южноиспанского фольклора, то в новых сочинениях преобладают черты, свойственные фольклору северных провинций Испании, для которых характерна строгость мелодического рисунка, отсутствие орнаментики, «затаенность» чувства. Неоклассицистские черты особенно ясно сказались в новой одноактной опере композитора «Балаганчик мастера Педро» (1922) и Концерте для клавесина и пяти инструментов (1923 — 1926).

В качестве сюжета оперы взят эпизод из 26-й главы второй части «Дон-Кихота» Сервантеса²¹. Для «Балаганчика» характерны подчеркнутая театральность, нарочитая гротесковость. Примечательно, что особенно высоко оценил оперу Стравинский, так как ему особенно близкими оказались неоклассицистские искания Фальи этого периода. Тяга к отточенности мелодического рисунка, разумной упорядоченности, камерности оркестрового письма, самостоятельности оркестровых линий, утонченности тембрового мышления — эти стилевые черты присущи не только «Балаганчику», но и Концерту для клавесина, посвященному известной клавесинистке Ванде Ландовской.

После переезда в Гранаду произошло знаменательное событие в жизни Фальи — знакомство с Федерико Гарсиа Лоркой, вскоре ставшим близким другом и единомышленником композитора. Стремясь привлечь общественное мнение к старинному фольклору Андалусии, Фалья и Лорка выдвинули идею о проведении конкурсов исполнителей — народных певцов и гитаристов, хранителей этой традиции. Поэт и композитор выступили в печати со страстной пропагандой эстетической и исторической ценности «канте хондо», которое не только пришло в упадок, но, по мнению композитора, находилось на грани полного исчезновения. Призыв Лорки, Фальи и других энтузиастов народного музыкального искусства Испании нашел отклик среди большей части интеллигенции и народа. Конкурс состоялся в 1922 году в Гранаде, став значительным событием музыкальной Испании.

Последние годы жизни. Сложность и напряженность общественно-политической жизни в Испании, а также

²¹ Марионетками мастера Педро разыгрывается представление о приключениях храброго рыцаря Гайфероса, освобождающего из мавританского плена свою супругу Мелисендру.

ухудшающееся состояние здоровья все больше побуждали композитора к уединению. Вместе с сестрой Фалья временно переехал в более благоприятное для здоровья место — остров Мальорку, где он поселился с 1933 года. По приглашению шопеновского комитета он принимает участие в очередном шопеновском фестивале и создает для его концертов «Балладу о Мальорке» для хора без сопровождения; продолжает работать над ораторией «Атлантида». В 1934 году Фалья снова возвращается в Гранаду. Творческая продуктивность композитора в 30-е годы значительно падает. Он создает ряд произведений, посвященных памятным датам, как «дань уважения» высоко чтимым им музыкантам: среди них — «Дань уважения Полю Дюка» (1936), «Педрелиана» (1938).

Политическая жизнь страны вызывает у композитора все большую тревогу. Приход франкистов к власти, зверское убийство Лорки тяжелым ударом обрушилось на Фалью. После нежелания властей по требованию композитора провести расследование обстоятельств убийства Лорки он отказался от каких-либо общественных контактов и в 1939 году покинул Испанию, воспользовавшись предложением дирижировать концертами в Буэнос-Айресе. Живя в Аргентине, Фалья продолжал работать над ораторией «Атлантида» на слова поэта Х. Вердигера, но это последнее произведение композитора так и осталось незаконченным²². Редкие концертные выступления приносили большой успех композитору, как это было и прежде. В 1946 году Буэнос-Айрес готовился торжественно отметить 70-летие композитора, но за девять дней до своего юбилея Фалья скончался.

Через все творчество композитор пронес веру в «высокую полезность музыки с социальной точки зрения» (Фалья). Он считал, что «нужно быть достойным идеала, который носишь в себе, и выражать его, извлекая из него всю его скрытую сущность подчас ценой колоссальной работы и терзаний, а затем делая вид, что это была всего-навсего импровизация», — так, в сущности, композитор сказал о себе, отвечая на вопросы журнала «Эксельсьиор»²³.

²² По сохранившимся эскизам ораторию завершил ученик Фальи Э. Альфтер.

²³ Ф а л ь я Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 78.

Творческое наследие Фальи невелико, но оно охватывает разнообразные жанры. В каждом из них, будь то фортепианные пьесы, сочинения для оркестра, оперы, балеты, ярко выявляются грани художественного таланта композитора. Однако наиболее полно национальное лицо Фальи как представителя Ренасимьенто, оригинальность его дарования раскрывается в сценических произведениях.

БАЛЕТ «ЛЮБОВЬ-ВОЛШЕБНИЦА»

В 1914 году, откликнувшись на предложение известной танцовщицы и певицы, цыганки Пастеры Империи, Фалья обратился к новому для себя жанру — балету. Композитор не воспользовался опытом классического балета. Основой для него послужило испанское народное песенно-танцевальное искусство. Примечательно, что в первой редакции балета испанская хореография по замыслу композитора сочеталась с камерным оркестровым звучанием, что, видимо, более соответствовало национальному стилю. По мнению Фальи, именно в народных оркестрах, состоящих из нескольких инструментов, можно найти «ту желанную национальную традицию, которую невозможно встретить ни в чем другом»²⁴. Однако необычность замысла произведения и самого звучания стали препятствием к пониманию национальной характерности балета. В короткий срок Фалья создал вторую редакцию партитуры. Используя неполный классический состав оркестра, Фалья вводит в партитуру балета фортепиано, колокола, а также вокальную партию (соло), исполняемую меццо-сопрано или контральто. В этой окончательной редакции произведение и получило мировое признание.

Сюжет балета (либретто Мартинеса Сьерры) связан с жизнью цыган Андалусии в Альбайсин, с поэтической темой любви и ревности, раскрытой в романтическом плане, с элементами комедийности и фантастики²⁵. Компози-

²⁴ Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 42.

²⁵ В балете четыре основных действующих лица: Канделас — молодая цыганка, Люсия — ее подруга, Призрак — бывший возлюбленный Канделас, Кармело — молодой цыган, влюбленный в Канделас, а также старые и молодые цыгане. Счастью Канделас и Кармело мешает призрак старого цыгана, который пытается разлучить их. По просьбе Кармело Люсия соглашается отвлечь своим кокетством Призрака от преследований подруги. Ей это удается, и влюбленные получают возможность обменяться поцелуем, снимающим власть Призрака над Кармелой. Утренние колокола возвещают победу сил света над злыми чарами.

тор не ставил перед собой задачу создания развернутых музыкальных характеристик главных персонажей. Контраст сверхъестественного и лирического составляет драматургическую основу балета.

Одноактный балет включает тринадцать сцен. Интермедийный характер музыки отдельных сцен преодолевается относительной законченностью отдельных номеров и приемом *attassa*. Важным объединяющим фактором становится интонационное единство музыки балета, которое достигается разными средствами, в том числе и повторностью. Так, например, единый интонационно-тематический материал объединяет «Интродукцию» (№ 1), «Сцену» (№ 9), «Пантомиму» (№ 11), причем музыка «Интродукции» почти буквально повторена в первом разделе «Пантомимы»; тем самым выделены в общей композиции балета важные этапы развития.

Ряд сцен объединяется темой Канделас, которая может быть названа темой любви. Она впервые появляется в сцене «У цыганок» (№ 2) в экспрессивном звучании гобоя. Гимническим звучанием начальной фразы темы у струнных завершается балет. Тема любви интонационно близка тематическим попевкам «Танца страха» (№ 5), первой теме «Ритуального танца огня, изгоняющего злых духов» (№ 8). Так возникает «цепная реакция» сходных интонационных попевок, рождающая новые тематические образования, которые объединяют основные сцены балета.

Драматически взволнованный, эмоциональный тон «Интродукции», таинственная картина южной ночи в начале балета и просветленный звон утренних колоколов финала — два крайних полюса музыкального развития. Главными кульминационными зонами становятся большие оркестровые сцены и вокальные номера. В песенных сценах и эпизодах балета — «Песнь любовной тоски» (№ 3), «Песня о блуждающем огоньке» (№ 10), «Танец любовной игры» (№ 12), «Утренние колокола» (финал) — преломлены характерные черты старинных народно-песенных пластов Андалусии. Фальшь тонко воплощает стилевые особенности «канте хондо». Он поручает песни низкому голосу, причем диапазон голоса охватывает лишь грудной и средний регистры, не превышая пределов первой октавы. Именно «переливами» голоса создается яркая характерность национального пения. Функция песен в балете многообразна. Они не только усиливают национальный колорит звучания музыки балета, раскрывают песенно-танце-

вальную сущность испанского фольклора, создают особый эмоциональный фон, но и через текст в поэтической форме раскрывают сюжетную основу и идею произведения.

В инструментальной линии балета, особенно в больших инструментальных сценах, таких, как «Танец страха» (№ 5), «Ритуальный танец огня» (№ 8), развивается и достигает кульминации ритуальная драматургическая линия произведения. Фалья четко строит эту динамику восхождения — к «Танцу огня». Отправной точкой ее становится «Песнь любовной тоски», которая опосредованно выражает состояние Канделас:

Я не знаю, что в моей душе,
Я не знаю, что делается со мной,
Когда этот проклятый цыган
Изменит мне.

Песня звучит взволнованно, страстно, передавая тоску покинутой женщины. Основой ее становится мелодическая фраза, повторяемая несколько раз:

164 [Andantino]
Ob. solo

espr. *f*

pp poco rit.

Как и старинная андалусийская мелодия, «Песнь любовной тоски» богата орнаментикой. Традиционный возглас «Ай!», с которого начинается песня, превращается затем в целую музыкальную фразу и становится, говоря словами Гарсиа Лорки, «криком боли, или нескончаемым плачем, или еле слышным вздохом». Жесткое, отрывистое звучание аккордов у струнных, динамические контрасты, подчеркивание каждой доли такта, тип гармонических созвучий воссоздают характер и манеру народной игры на гитаре, сопровождающей песню:

165 [Allegro]

Ax!

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with the lyrics "Ax!" underneath. The piano accompaniment is written for the right and left hands, with the right hand playing a triplet of eighth notes and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment.

Как мне жить,

The second system continues the musical score. The vocal line has a treble clef and contains the lyrics "Как мне жить,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as the first system.

не зна - ю, смо - е - ю тос -

The third system of the musical score features the vocal line with the lyrics "не зна - ю, смо - е - ю тос -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

- ко - ю,

The fourth system of the musical score features the vocal line with the lyrics "- ко - ю,". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns.

Небольшая интермедия «Призрак» перерастает в симфонически развитую сцену «Танец страха». Заклинательная мелодическая формула темы, ее отдельные элементы в многократном повторении составляют двухчастную форму, динамическое развитие которой устремлено к концу сцены. Нарастание напряжения достигается постепенным включением всей оркестровой массы звучания, уплотнением фактуры:

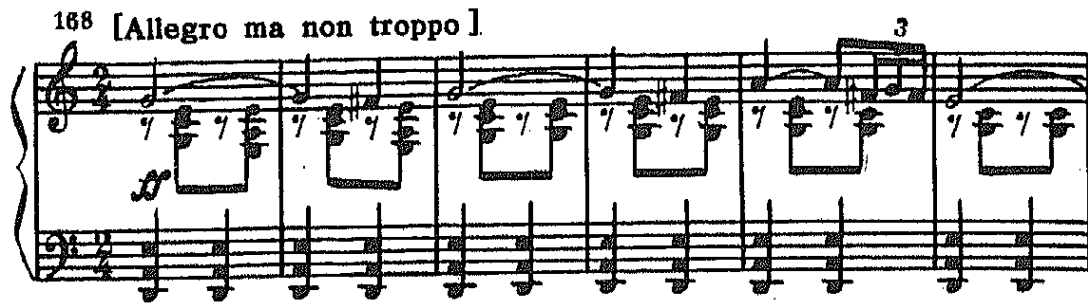


Две последующие сцены — оркестровая миниатюра «Рассказ рыбака» и таинственный бой часов в «Полночи» — вводят в «Танец огня» обряд заклинания, который должен развеять колдовские чары Призрака. Куплетно-вариационная (дважды повторенная) форма танца основана на двух контрастных темах. Главный принцип развития (как в «Танце страха») оstinатно-вариационный. Музыка «Танца огня» начинается трелями в низком регистре, звучащими словно издали доносящийся гул пробуждающихся стихийных сил — образ то вспыхивающего, то затухающего пламени. На фоне «вспышек» трелей звучит афористично сжатая, ритмически упругая тема:



Темброво-расцвеченная, она в своем развитии повторяется до одержимости («этот прием характерен для не-

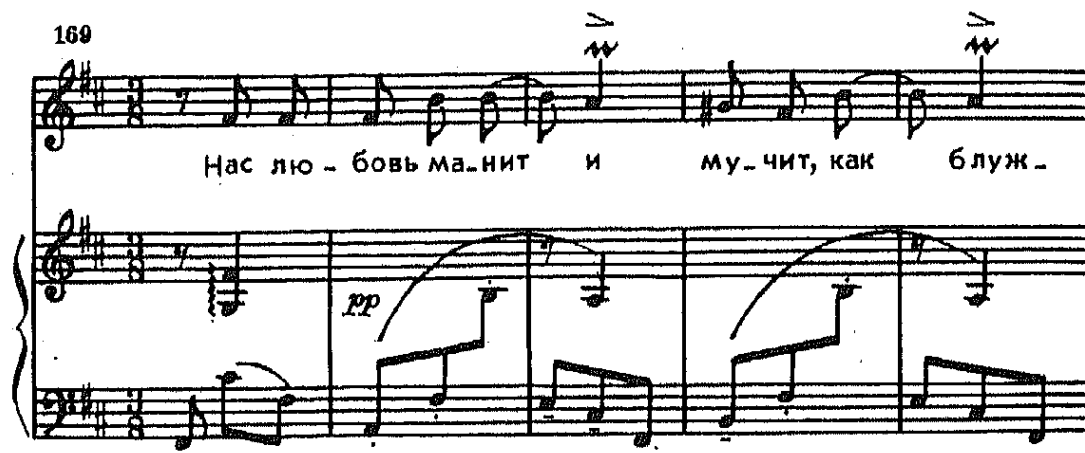
которых заклинательных формул», — отмечает Фалья)²⁶. Появление второй темы — важная стадия развития обряда заклинания:



В страстно звучащей мелодии первых скрипок и валторн словно объединилась энергия всех участников ритуала. Эхом отдаваясь вдали, звучание темы нарастает, достигая высшего экстатического напряжения в коде (в проведении ее у медных инструментов).

После «Танца огня» наступает перелом — преодоление мистического чувства страха. В музыке балета усиливается лирическое начало. Примечательно, что вокально-инструментальные номера балета сосредоточены в последних трех сценах (из четырех), привнося в сценическое действие и музыку типичные для Испании песенно-танцевальные формы музицирования.

«Песня о блуждающем огоньке» (№ 10) — лирическая кульминация балета:



²⁶ Фалья Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 54.



Для ее мелодики характерны квартовые возгласы, перенос ритмических акцентов на слабую долю. Ограниченные пределы мелодического пространства расцвечиваются свободными переливами голоса. Песня по характеру близка поло²⁷. Прозрачную легкость придает песне аккомпанемент. За счет мастерского сочетания *pizzicato* струнных и разложенных арпеджированных аккордов у фортепиано достигается иллюзия гитарного звучания.

В «Танце любовной игры» (№ 12) воедино слиты песенное и танцевальное начала. Сюжетная двуплановость заложена уже в поэтическом тексте:

Ты — тот злой цыган,
 Которого любила цыганка,

 Кто мог бы сказать,
 Что ты обманешь ее с другой?

Сценически этот номер — кокетливая комедийная игра Люсии с Призраком, которой контрапунктирует вторая — лирическая линия любви Канделас и Кармело: «Я — голос твоей судьбы. Я — огонь, в котором ты сгоришь», — поется в песне. «Танец любовной игры» — симфонически развитая сцена, построенная на контрастном сопоставлении двух тем: инструментальной темы любви Канделас и собственно песенной темы.

В «Танце любовной игры», так же как и в «Танце страха» и «Танце огня», проявляется мастерство композитора-симфониста. Оно — в интенсивности тематического варьирования, богатстве разработки деталей, широком использовании тембровых возможностей инструментов, чередовании камерности и стихийной мощи оркестра.

²⁷ Поло — андалусийская песня, яркий образец стиля «канте хондо».

В оркестровом звучании балета Испания предстает в ее типических музыкальных образах, интонациях и ритмах. «По моему скромному разумению, — писал Фалья, — индивидуальность представляет собой одно из первых достоинств, которое надо требовать от творящего художника»²⁸. Это требование в полной мере реализовано самим композитором в его театральных произведениях.

ОПЕРА «КОРОТКАЯ ЖИЗНЬ»

«Короткая жизнь», первая опера Фальи, написана на либретто писателя Карлоса Фернандоса Шоу²⁹. По своему сюжету, некоторым особенностям музыкального языка она близка итальянскому оперному «веризму», однако претворение глубинных черт национального характера, картин быта, форм музицирования делает ее явлением испанской музыки.

В произведении ясно проявилась индивидуальность почерка композитора: тяга к остроте и внезапности контрастов, стремление к лаконичным формам выражения, красочности оркестрового звучания. В опере два действия, каждое из которых состоит из двух картин. Динамика развития объединяет все сцены, непосредственно переходящие друг в друга (их 12). Все внимание композитора сосредоточено на образе Салюд. Движение внутренних чувств героини: тревоги, томительного ожидания, радости встречи, отчаяния, крушения всех надежд — главный драматический стержень произведения. Остальные действующие лица: дядюшка Саваор, старая цыганка — бабушка Салюд, Пако — богатый испанец, его невеста Кармела даны в опере рельефно, но каждый в каком-либо одном ракурсе.

Добиваясь жизненной достоверности образа Салюд, Фалья подчеркивает интонационное единство хоровых народных сцен и мелодики героини. Развитие трагедии протекает на ярко очерченном бытовом фоне. В его раскры-

²⁸ Ф а л ь я Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 33.

²⁹ Бедная цыганка Салюд из предместья Гранады полюбила Пако — юношу из богатой испанской семьи. Но он должен оставить Салюд ради женитьбы на девушке своего круга. В разгар свадьбы появляется Салюд. Она потрясена коварством своего возлюбленного и просит Пако ее убить, так как не может жить без него. Сраженная горем Салюд умирает, произнося в последний раз имя любимого.

тии композитор обнаруживает широкие колористические возможности музыки. Жанрово-бытовые сцены органично включены в музыкально-драматургическое развитие в качестве важного смыслового фактора: они либо вводят слушателя в обстановку действия и привносят локальный колорит, либо резко противопоставляются психологической линии сюжета, либо органически сливаются с ней.

1-я картина оперы наиболее динамична. Она включает шесть сцен. Характерный для Фальи прием контрастных сопоставлений используется уже с самого начала оперы: в 1-й сцене прекрасный солнечный день противопоставляется бедному, мрачному жилищу цыган; радость и счастье Салюд при встрече с Пако (5-я сцена) полярна ненависти дядюшки Саваора, узнавшего об измене Пако и т.д.

В опере нет традиционного инструментального вступления. 1-я сцена становится своеобразной хоровой интродукцией. Действие начинается хором кузнецов-оружейников. Из скорбных возгласов мужского хора рождается песня:

[Andante]

170 T. I, II

V. I, II

Ah - Ah

Ah - Ah

Frap- pe sans ro- la- che.

В ней рассказывается о доле бедняка, удел которого — тяжелая работа, счастье же выпадает на долю избранных. Содержание песни, ее смысл в полной мере выявляется лишь в процессе развития сюжета, в ней как бы предсказывается судьба Салюд. Мелодическая фраза хора (соло тенора, см. пример 171) — «Скорблю о бедняках, кому несчастье звезды возвещают» — повторена Салюд в конце

1-й картины II действия, в момент драматической кульминации оперы.

171 [Largamente]
(tenor)

Mal-heur aux hom-mes qui nais-sent, sous
u-ne mau-vai-se tol-le!

Так устанавливается общность народного и индивидуально-личного, судьбы бедняков и судьбы Салюд.

Ощущение народности музыкального языка всей сцены рождается с первой фразой хора. Ее мелодический диапазон, как и в древних андалусийских песнях, не превышает сексты, повторение одной ноты «окутывается» вспомогательными звуками. Начальная мелодическая фраза хора играет важную формообразующую роль, объединяя собой все сцены 1-й картины. В последующих проведениях она обретает минорную ладовую окраску, ритмически сжимается, словно аккумулируя энергию для дальнейшего развития.

Стиль канте хондо явился основополагающим не только для хора кузнецов и других народных сцен в опере, но и для вокальной партии Салюд. На протяжении первых трех сцен оперы сохраняется скорбный тон повествования. В арии Салюд (3-я сцена) песенные обороты хора кузнецов наполняются большой экспрессией благодаря ритми-

ческому сжатию начальной фразы хора, стремительности восходящей в своем движении мелодии:

172 [Molto calmo ♩ = 90]

rit.

mf

tranquillo

Vi - vent ceux qui ri - ent!

p

По тематизму начало 1-й и 3-й сцен совпадают. Но если в 1-й за хоровым запевом следует песня кузнеца в духе «андалусского пения» (ремарка автора), то в 3-й сцене эта эстафета подхватывается Салюд. Свободно построенная ария Салюд напоминает народную песню (о чем свидетельствуют ремарки автора: «просто, как народная песня», «в характере андалусских песен»). Широкая распевная мелодия арии сменяется речитативно-декламационным эпизодом, вслед за которым прерванная мелодическая линия восстанавливается с еще большей эмоциональной силой. Как в старинных андалусских песнях, каждое слово, фраза наполняются душевной болью, что достигается особо выразительной ролью пауз, ритмической переменчивостью, акцентированием отдельных слов, резкой сменой динамики внутри музыкальной фразы.

Ария Салюд обрамляется хором. Создается стройная, завершенная композиция сцены. Строгая логика внутреннего развития сочетается в ней с импровизационностью,

свободным претворением ритмических, ладовых, мелодических приемов развития, берущих свое начало в народной музыке. В заключительный раздел арии введены возгласы, восклицания, которыми обычно сопровождается пение народных певцов. Ария — важный драматургический узел, раскрывающий и образ Салюд, и ситуацию, неизбежность будущей драмы.

В сцене бабушки и Салюд появляется впервые тема судьбы:

173

poco marc.

molto espr.

Старая цыганка сравнивает судьбу внучки с судьбой птицы, умирающей в тоскливом одиночестве в клетке. Ритмически преобразенный, лейтмотив судьбы звучит затем в оркестре в момент появления Салюд (2-я сцена) и в ее арии (3-я сцена). На развитии этой же темы строится и кульминация оперы — сцена, когда девушка узнает об измене своего возлюбленного. Эта же тема звучит и в сцене смерти Салюд, завершающей произведение. Самой теме, как всему сочинению в целом, присущ контраст двух начал: скорбного созерцания (*mesto e tranquillo*) и эмоционального «взрыва» (*molto espressivo*). Два мотива, составляющие структурную основу темы, активно взаимодействуют, то сближаясь, то как бы отдаляясь друг от друга, обретая самостоятельное значение. Так, например, первый мотив (см. пример 173, такты 1—3) в дальнейшем развитии вбирает в себя «тристановские» интонации. Сходство интонационного оборота с темой любовного томления из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда» — не просто совпадение, а целенаправленный художественный прием. «Тристановские» интонации появляются в драматически важных моментах и играют роль психологического подтекста, раскрывая внутреннее состояние героини.

Тема судьбы Салюд на протяжении всей оперы имеет своего постоянного «спутника» — тему любви:

174 *Largamente*

Салюд



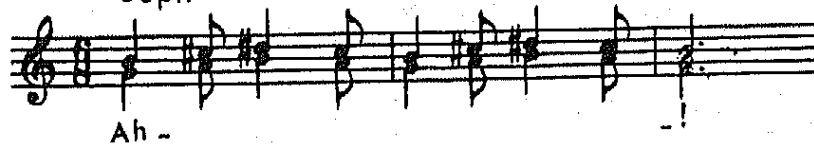
Так на уровне музыкальной драматургии в опере подчеркивается неразрывность этих двух понятий — любви и судьбы Салюд. Тема любви зарождается в начале оперы (во 2-й сцене 1-й картины) и получает интенсивное развитие в 5-й сцене (момент любовного свидания Пако и Салюд). Для Пако это последняя встреча, но для Салюд она еще больше укрепляет веру в искренность чувств любимого. Дуэтная сцена построена на развитии лейтмотива любви. Это лирическая кульминация оперы. Примечательно то, что в момент ничем не омраченного счастья молодой цыганки «тристановские» интонации обретают самостоятельное значение, проходя в оркестре наиболее широко, затем перерастая в тему любви:

176 [*Largamente*]

2-я картина оперы — хоровое интермеццо между I и II действиями, без сюжетного развития. Это музыкальный этюд, живописующий вечную красоту Гранады. Интонационно 2-я картина связана с 1-й. Основой ее становится небольшой хоровой эпизод из 1-й сцены оперы:

176a

Sopr.



1706

Sopr.

La, la la la la la la la la la

la la la la la la la la la la

Ощущение изменчивости, зыбкости рождается на основе широко используемого приема звуковых «светотеней», красочных переливов мажоро-минора, вкрапления в общий процесс развития целотоновых попевок, «цепочек» целотоновых терцовых последований.

Во II акте значительное место занимают песенно-танцевальные сцены. Здесь Фалья воссоздает жизненно достоверную картину национальных праздничных гуляний, широко используя прием, наблюдаемый у многих народов Востока, — сопровождение песен и танцев восклицаниями, выкриками и т. д. Слушатель-зритель своими возгласами воодушевляет исполнителей, выражая свой восторг. Именно так построена 1-я сцена II действия: хвалебная песня в честь жениха и невесты. Певец и гитарист демонстрируют свое мастерство импровизации³⁰:

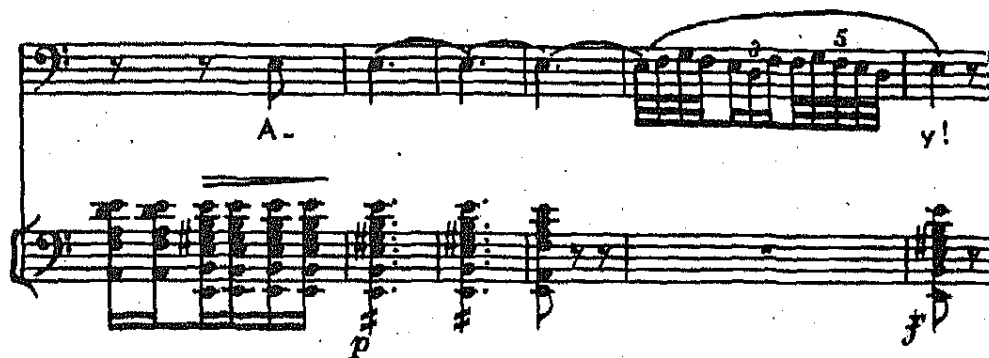
177 Allegamento

Canto

Gitar

f

³⁰ Фалья использовал здесь подлинное звучание гитары.



Эта песня — одно из совершенных воплощений в творчестве композитора стилистики старинной андалусийской песенной традиции. Импровизация сменяется танцем.

Центральной сценой 1-й картины II действия становится драматический монолог героини. Салюд в смятении, она не верит тому, что происходящее на ее глазах — правда. Если раньше в музыкальной характеристике Салюд преобладала песенность, то здесь главенствует речитативно-декламационное начало. В ее ариозо II действия менее ощутим национальный колорит: мелодия обретает большую степень обобщенности, нисходящие «молящие» секундовые задержания, ясно слышимый *d-moll* вместо ладовой переменности сближают ариозо с арией *lamento*:

178

В оркестре значительное изменение претерпевает лейтмотив судьбы, возникают ранее характерные для Салюд песенные интонации (в конце сцены они переходят в ее вокальную партию). Салюд, словно восстанавливая в памяти связь событий, вспоминает (буквально) песню кузнеца-оружейника. Поэтический смысл песни реально воплотился в судьбе Салюд. Драматизм сцены нарушается

мажорными «вторжениями» певца — кантаора и гитариста — токаора. Но Фалья, как бы снимая бытовое начало сцены, в заключение выводит ее музыкальное развитие на уровень симфонического обобщения. Инструментальный эпизод, завершающий картину, концентрирует основной тематизм оперы, а темы судьбы и любви достигают наибольшего напряжения и объединяются в единую линию мелодического развития. Это маленькое симфоническое интермеццо непосредственно переходит в заключительную картину оперы. Веселье гостей Пако и Кармелы возрастает. Основной музыкальный образ картины — динамическая пляска, нарастание танцевальной стихии. Появление Салюд, старой цыганки, дядюшки Саваора в разгар веселья и обличение Пако в измене вносят всеобщее замешательство. Заключительные реплики оркестра, сотканые из тем любви и судьбы, словно подтверждают пророческие слова ариозо Салюд: «Беда женщине, родившейся под несчастной звездой».

В раскрытии идейно-образного содержания оперы велика роль оркестра. Оркестр цементирует действие, чутко откликается на смену сценических ситуаций, эмоциональных состояний. Фалья тонко использует внешне декоративные живописные приемы письма. Он вводит в оркестр испанскую гитару, используя ее в качестве аккомпанирующего инструмента.

Драматизм оперы заключен не только в сюжетной канве, но и в общем эмоциональном тоне, характере звучания произведения, нарастании драматического напряжения в музыке. Фалья нашел жизненно правдивые средства раскрытия вечной темы любви и смерти. В этом и художественное, и социальное значение оперы.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей	3
Пути развития зарубежного музыкального искусства XX века	5
Музыкальная культура Австрии	29
ГУСТАВ МАЛЕР	32
Жизненный и творческий путь	33
Вокальное творчество. «Песни странствующего под- мастера»	42
Симфоническое творчество. Первая симфония	54
АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ	79
Жизненный и творческий путь	82
«Уцелевший из Варшавы»	96
АЛЬБАН БЕРГ	99
Жизненный и творческий путь	101
Музыкальная драма «Воцтек»	107
Концерт для скрипки с оркестром	126
АНТОН ВЕБЕРН	133
Жизненный и творческий путь	135
Музыкальная культура Германии	147
РИХАРД ШТРАУС	159
Жизненный и творческий путь	160
Симфоническое творчество. Симфонические поэмы «Дон- Жуан» и «Тиль Уленшпигель»	169
ПАУЛЬ ХИНДЕМИТ	192
Жизненный и творческий путь	197
Симфоническое творчество. Симфония «Художник Матис»	211
КАРЛ ОРФ	223
Жизненный и творческий путь	225
Основные жанры творчества Карла Орфа и их особен- ности	232

Опера «Умница»	234
«Кармина Бурана»	243
ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ	262
Жизненный и творческий путь	267
«Симфония псалмов»	280
Опера «Царь Эдип»	294
Музыкальная культура Франции	315
АРТУР ОНЕГГЕР	332
Жизненный и творческий путь	334
Театрально-ораториальное творчество. Оратория «Жанна д'Арк на костре»	347
Симфоническое творчество. Третья симфония («Литургическая»)	378
ДАРИУС МИЙО	395
Жизненный и творческий путь	396
Вокально-инструментальное творчество. «Огненный замок»	408
ФРАНСИС ПУЛЕНК	418
Жизненный и творческий путь	420
Опера «Человеческий голос»	431
Музыкальная культура Испании	445
МАНУЭЛЬ ДЕ ФАЛЬЯ	451
Жизненный и творческий путь	452
Балет «Любовь-волшебница»	459
Опера «Короткая жизнь»	466

М 91 Музыкальная литература зарубежных стран:
Учеб. пособие. Вып. 6/Сост. И.Гивенталь,
Л.Щукина, Б.Ионин. — М.: Музыка, 1994. —
478 с., нот.

ISBN 5-7140-0203-2

ISBN 5-7140-0202-4 (вып. 6)

Учебное пособие по курсу музыкальной литературы зарубежных стран посвящено музыкальной культуре Австрии, Германии, Франции, Испании конца XIX — первой половины XX века. В нем рассматривается творчество Г. Малера, А. Шенберга, А. Берга, Р. Штрауса, П. Хиндемита, К. Орфа, И. Стравинского (зарубежного периода), А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, М. де Фальи.

М $\frac{4905000000 - 151}{026(01) - 94}$ Без объявл.

ББК 85.313(3)

ISBN 5-7140-0203-2

ISBN 5-7140-0202-4 (вып. 6)

Лицензия на издательскую деятельность ЛР № 010153 от 03 января 1992 г.

Учебное пособие

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

Выпуск VI

Редактор *К. Кондахчан*. Худож. редактор *А. Головкина*.
Техн. редактор *С. Буданова*. Корректор *Г. Мартемьянова*.

ИБ № 3925

Подписано в набор 28.10.90. Подписано в печать 27.09.94. Формат 84x108 1/32.
Бумага офсетная. Гарнитура литературная. Печать офсетная.
Объем печ. л. 15,0. Усл. п. л. 25,2. Уч.-изд. л. 25,9. Тираж 5000 экз. Изд. № 14477.
Зак. № 699.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Комитета Российской Федерации по печати,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

В 1994 ГОДУ ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
МЕЖДУНАРОДНОГО ФОНДА
"КУЛЬТУРНАЯ ИНИЦИАТИВА"
ВЫХОДЯТ В СВЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ:

ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ:
В 10-ти т. Т. 7, 8, 9

Герасимова-Персидская
РУССКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Головинский Г. Л.
МУСОРГСКИЙ И ФОЛЬКЛОР

В 1994 ГОДУ ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
МЕЖДУНАРОДНОГО ФОНДА
"КУЛЬТУРНАЯ ИНИЦИАТИВА"
ВЫХОДЯТ В СВЕТ СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ:

Конен В. Дж.

**ТРЕТИЙ ПЛАСТ:
Новые массовые жанры в музыке
XX века**

Лобанова М. Н.

**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ БАРОККО
Проблемы эстетики и поэтики**

Окраинец И. А.

**ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ:
Через инструментализм к стилю**