

Л. КОКОРЕВА

Дариус

МИЙО





ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА
МАСТЕРА XX ВЕКА

Л. КОКОРЕВА

Дарюс **МИЙО**

ЖИЗНЬ
И ТВОРЧЕСТВО

Москва
• Советский композитор •
1986

ББК 85.313
К 59

Составитель серии
на общественных началах
И. Ф. ПРУДНИКОВА

Рецензент
А. Д. АЛЕКСЕЕВ
ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Кокорева Л.

К 59 Дариус Мийо: Жизнь и творчество.— М.: Сов. композитор, 1985.— 336 с., [8] л. ил., портр.— (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

Автор, кандидат искусствоведения, исследует творчество известного французского композитора, члена «Шестерки», дает в приложении к книге переводы статей композитора, помогающие читателю познакомиться с его критической деятельностью, список его сочинений и список литературы, использованной при написании книги. Иллюстрации дадут зрительное представление о постановках опер Мийо, о его творческом окружении.

К 4905000000—183 421—86
082(02)—86

ББК 85.313

© Издательство «Советский композитор», 1986 г.

ВВЕДЕНИЕ

Одно из важнейших мест в истории развития современной французской музыки принадлежит Дариусу Мийо. Его активность, новаторская устремленность особенно велики были в период между двумя войнами, когда он вместе с Онеггером, Пуленком, Ориком принял участие в движении за новую музыку — музыку последебюссистской эпохи во Франции.

Искусство Дариуса Мийо движимо прогрессивной мыслью, пронизано гуманистическими идеями, возвышающими человека, вселяющими безграничную веру в его созидательный труд, в его неисчерпаемые нравственные и духовные силы.

Мийо никогда не замыкался в узком кругу профессиональных интересов. Его музыка — яркий документ эпохи. В ней всегда можно найти живой и непосредственный отклик на события и факты, которые волнуют его родину, а порой и все человечество. Напряжение предвоенных лет, вторая мировая война, оккупация Франции находят своеобразное отражение в творчестве Мийо. В произведениях тех лет звучит открытый протест против зла и насилия, утверждается идея свободы.

Множеством нитей связано творчество Мийо с прогрессивным искусством современности, множество новых и плодотворных тенденций породило оно, и это дает все основания причислить французского композитора к крупнейшим новаторам XX в.

Вместе с тем вне французских национальных традиций его творчество нельзя ни воспринять, ни оценить, каким бы ниспровергателем этих традиций он ни казался поначалу. Мийо — явление ярко национальное и принадлежит французской культуре так же, как Барток — венгерской, Хинде-

мит — немецкой, Фалья — испанской. Правда, вопрос о национальной природе его искусства до сих пор дебатруется в печати.

«Если Куперен и Дебюсси самые истинные французские музыканты, тогда музыка Мийо — явление отнюдь не французское», — читаем мы в одной из статей¹. Оценка западно-германского критика Г. Штуккеншмидта полностью противоположна: «Никто, кроме него, не имеет больше прав на титул французского музыканта... потому что никто не несет в себе так отчетливо печать обитателя Средиземноморья, как Мийо» (73, с. 144). И хотя Штуккеншмидт, вероятно в пылу полемики, явно преувеличивает, полагая, что право на звание французского музыканта Мийо имеет даже большее, чем Дебюсси (Бизе, Берлиоза он, видимо, вообще не принимает во внимание), все же нам кажется неопровержимым фактом глубоко национальный характер искусства Мийо.

Это обнаруживается на каждом шагу, в крупном и малом, в общем и частном: в образном строе его музыки, в стремлении к яркой театральности, картинности музыки даже в произведениях инструментальных; в сугубо мелодическом стиле, культивируемом Мийо, в безупречном чувстве формы, в господстве издавна бытующих во Франции танцевальных ритмов и во многом другом. Поэтому слова Мийо: «Я чувствую себя наследником линии Куперена, Рамо, Берлиоза, Бизе, Шабрие» (64, с. 14), — отнюдь не парадоксальны, как их можно было бы воспринять, а характеризуют его истинные творческие связи с предшественниками.

О Мийо часто говорят, что он противоречив, разностилен, что он «изменчив, как Протей». Такую оценку он заслужил из-за поразительного стилистического и жанрового многообразия творчества, содержащего такие, казалось бы, взаимоисключающие явления, как эксцентричный, имевший скандальный успех «Бык на крыше» и трагический, отражающий ужасы нацизма «Огненный замок»; «джазовый», стоящий на грани легкой музыки балет «Сотворение мира» и драматичная, с ярко выраженной социальной направленностью кантата «Смерть тирана»; непритязательная, в духе народной песни опера «Бедный матрос» и монументальная, новаторская по языку и драматургии античная трилогия «Орестея».

Объяснить это можно многогранным темпераментом

¹ Это мнение одного из критиков приводит К. Лаукс в статье, посвященной 70-летию Д. Мийо (см. 63, с. 547).

Мийо, неугасающей жаждой деятельности, желанием передать в музыке все, что затронуло или поразило воображение композитора (впрочем, такая широта интересов свойственна не только Мийо, а и некоторым другим композиторам XX в., как, например, Стравинскому и Хиндемиту, Пуленку и Бриттону. Эти композиторы в какой-то мере отражают и новое отношение к процессу творчества, в котором они видят свое ремесло, и творят часто по заказу, как это делали старые мастера).

При всем необычайном многообразии характерные черты стиля Мийо, его композиторского почерка легко обнаружить в любом сочинении, будь то грандиозная опера или камерная инструментальная сюита. И стиль этот совершенно самостоятелен и оригинален.

Выход Мийо на музыкальную арену сопровождался бурной полемикой в прессе, «...он же, взяв перо, бросился в рукопашную схватку, показав себя агрессивным борцом, представляющим свои, порой парадоксальные идеи в форме, зачастую раздражающей, как будто бы ему доставляло удовольствие дразнить людей» (74).

«В то время как одним он казался воплощением революционного духа, носителем идей большевизма (!) и они его радостно приветствовали, — пишет немецкий критик О. Фугман, — другие относились к нему с пренебрежением, представляя как шарлатана, халтурщика, фокусника» (55, с. 98).

Нечто подобное отмечает спустя 10 лет М. Бауер: «...Многие награждали его титулом гения, а многие считали шарлатаном, чья главная цель была „эпатировать буржуа“» (44, с. 143).

Сам композитор в автобиографической книге «Notes sans musique» («Заметки без музыки») указывает на враждебное отношение к нему критики и публики: «...критика разносила каждое мое произведение, — пишет Мийо. — Меня воспринимали как мистификатора и «шута», неспособного мыслить» (67, с. 165).

Сен-Санс в письме из Алжира с возмущением отозвался о музыке Мийо, назвав ее «извращением», «кошачьим концертом» (67, с. 112). Первое признание Мийо, как отмечают некоторые критики, пришло из России: «Только в России, куда он был приглашен в 1921 г. (в действительности в 1926 г. — Л. К.), его революционные идеи попали на плодородную почву» (55, с. 95).

Одним из первых, кто дал проницательную и тонкую оценку творчества Мийо в связи с особенностями французской музыки, ее новейшими течениями, плодом которых

является искусство Мийо, с традициями Куперена, Рамо, Бизе, был Б. Асафьев (см. 28).

Спустя несколько лет отношение к композитору изменилось, и, как это часто бывает в истории музыки, те его произведения, которые вызвали поначалу наибольший протест, оказались самыми популярными и высоко ценимыми в музыкальных кругах.

Так, например, постановка оперы «Максимилиан» в 1932 г. вызвала крайне отрицательное отношение. Оперу и ее автора, по словам Мийо, «поносили с рвением, граничащим с садизмом». Исполнение же в 1962 г. по Французскому радио было принято с энтузиазмом, и композитору говорили: «Это же одна из лучших ваших партитур... Как могло случиться... и т. д.» (67, с. 336). То же произошло с балетами «Бык на крыше», «Сотворение мира», с оперой «Бедный матрос»...

С конца 20-х гг. Мийо становится истинным представителем новой французской музыки за рубежом. Его произведения — в программах международных фестивалей в Зальцбурге, Баден-Бадене. Его музыка начинает постоянно исполняться, помимо Франции, в Германии, Бельгии, а также в Англии, Швейцарии, США, Бразилии, Австрии, Италии. Он первый французский музыкант, посетивший после революции Советскую Россию.

В 1930 г. в Берлине была осуществлена грандиозная постановка оперы «Христофор Колумб», вызвавшая широкий общественный резонанс. Мийо и его произведению посвящают десятки статей немецкие и австрийские журналы (среди них «Die Musik», «Anbruch», «Melos»). Мийо выдвигается в число крупнейших композиторов мирового масштаба, а его оперу причисляют к эпохальным произведениям.

После второй мировой войны в различных городах Европы и Америки звучат многие сочинения Мийо. Западно-берлинская опера в 1963 г. осуществила первую постановку трилогии «Орестея». Миланская «La Scala» ставит «Давида», в театрах Дармштадта, Штутгарта идет «Salade», в Мюльхаузене — «Медея», в Бразилии — «Хоэфоры». Камерная музыка Мийо — в центре фестиваля в Брауншвейге.

Вновь пробуждается интерес к музыке Мийо у нас, в Советском Союзе. В 1967 г. прозвучали два концерта из его камерных произведений. В том же году по Всесоюзному радио были исполнены две оперы Мийо: «Бедный матрос» и «Хоэфоры». В 1972 г. Большой симфонический оркестр радио под управлением Г. Рождественского познакомил

наших слушателей с партитурой балета «Сотворение мира», а Штутгартский театр во время гастролей в Советском Союзе показал балет «Salade».

Сейчас Мийо считается признанным классиком французской музыки, одним из виднейших современных композиторов в мировом музыкальном искусстве. В западноевропейском музыкознании создана литература о Мийо, которая свидетельствует о значительном интересе к его творчеству. Уже в 1925 г. в одном из номеров «La revue musicale» была помещена статья критика Б. Шлёцера, которая явилась первым серьезным исследованием о Мийо (см. 75).

Преодолевая предвзятые идеи, окружавшие творчество композитора, Б. Шлёцер ставит многие кардинальные вопросы стиля Мийо, утверждая, что стиль этот — явление ярко индивидуальное и новое. В частности, Шлёцер первый проницательно оценил результаты, к которым композитор пришел в обновлении гармонии средствами политональности. «Когда прошел первый момент страха или энтузиазма, — пишет он, — все вскоре поняли, что политональный стиль не стремился полностью заменить и исключить однотональное письмо. Мийо это ясно показал в своих последних произведениях, уделяя большое место однотональной гармонии. Сегодня начинают отдавать отчет в том, что политональное письмо не содержит ничего страшного, ничего революционного, так как оно утверждает и развивает шире тональный принцип, который лежит в основе нашей мелодической и гармонической системы и который имеет, в сущности, одного врага — атональность» (75, с. 268).

Некоторые положения статьи сейчас, спустя полвека, представляются спорными, как, например, утверждение Шлёцера о субъективности искусства Мийо: «Весь мир, — пишет критик, — предстает сквозь призму его глубоких впечатлений, его природы, его темперамента» (75, с. 258). Может быть, это и верно, но недостаточно для того, чтобы считать наиболее типичной чертой Мийо субъективизм. Напротив, он тяготеет, как мы это покажем ниже, к отображению объективного мира, отображению не индивидуалистического, а коллективного сознания.

Ошибочная посылка дала основание Шлёцеру противопоставить Мийо Стравинскому и заставила его искать точки соприкосновения между Мийо и Шёнбергом¹. Между тем сейчас уже ясно, что нет ничего более противоположно-

¹ «Мийо — экспрессионист, и в этом плане, нам кажется, он ближе Шёнбергу» (75, с. 256).

го в современной музыке, чем искусство Мийо и Шёнберга. Это два полярных направления — и по содержанию, и по эмоциональной направленности, и по средствам музыкальной выразительности. Со Стравинским же Мийо связывает многое — и в эстетике, и в формах выражения.

Тем не менее ценность работы Шлёцера подтвердили последующие исследователи творчества Мийо, которые опирались на основные положения его статьи, включая, к сожалению, и ошибочные.

Заканчивая статью, Шлёцер определяет место Мийо в современной музыке и масштабы дарования композитора следующим образом: «По-моему, после Стравинского Мийо — самая богатая, самая значительная музыкальная личность нашей эпохи. Это музыкант великой расы творцов» (73, с. 274).

Через несколько лет после статьи Б. Шлёцера в западно-европейской прессе (главным образом немецкой, бельгийской и французской) появилось множество рецензий, откликов на премьеры опер и балетов Мийо. Это статьи А. Соге, Р. Пети, Э. Штейнхарда, Г. Мерсмана и многих других.

Среди них выделяется статья австрийского композитора Э. Кшенека (см. 60). В ней автор дал высокую оценку творчеству Мийо, анализируя его на примерах нескольких оперных произведений («Орестей», «Бедного матроса», «Христофора Колумба», триады античных «опер-минуток»: «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Избавление Тезея»), как самой значительной части наследия композитора. Не останавливаясь ни на одном из этих произведений подробно, Кшенек раскрывает особенности творчества Мийо в одном весьма существенном аспекте: Мийо — провансалец, и его искусство есть порождение общей средиземноморской культуры. Это ощущается во всем: и в выборе сюжетов, и в их трактовке, и в отражении южного ландшафта, южной природы, южного характера, и в особенностях музыкального языка, опирающегося на интонации и ритмы средиземноморского, и прежде всего провансальского, фольклора.

Новый поток статей был вызван 70-летним юбилеем композитора, а также многими постановками его старых и новых произведений в 1962 г. Отметим статьи К. Ростана, А. Голеа, К. Лаукса, Г. Штуккеншмидта. Интересным подходом выделяется статья К. Лаукса, где творчество Мийо оценивается с позиций его идейной значимости, тесной связи с жизнью общества, отражением которого оно является (см. 63). (Этот важный аспект западно-европейские кри-

тики обычно оставляют без внимания, а ценность искусства Мийо сводят к техническим находкам его музыкального языка.)

Отдельные главы, посвященные Мийо, имеются во многих французских и немецких книгах о современной музыке. Это прежде всего книги П. Ландорми (см. 61), Р. Дюмениля (см. 53), Э. Журдан-Моранж (см. 11), А. Голеа (см. 57), Ж. Фавра (см. 54), П. Коллара (см. 51).

В главах о Мийо собран значительный фактический материал, но в большинстве случаев он носит описательный характер (за исключением лишь книги П. Коллара). Среди работ немецких авторов отметим разделы в книгах Г. Штуккеншмидта (см. 74, 75), где Мийо, один из французской «Шестерки», удостоился чести войти в число «творцов новой музыки» и который высоко оценен критиком за глубоко национальный характер творчества, за обновление музыкального языка, расширение ладогармонических средств, за многие тембровые находки, а также за плодотворное использование фольклора, в том числе и неевропейского.

О Мийо написаны две монографии. Одна из них (1968) — популярный очерк Ж. Руа (см. 70). В ней автор старается затронуть абсолютно все жанры и дать им предельно краткую характеристику, выделив и описав очень сжато лучшие произведения. Книга подразделяется на два крупных раздела: I. Жизнь, II. Творчество. Вторая (1947) — серьезное исследование бельгийского музыковеда П. Коллара (см. 50). В ее главах (I — Экс-Прованс, II — Человек, III — Искусство, IV — Музыка, V — Язык) сосредоточены весьма важные наблюдения над происхождением искусства Мийо, его внутренней природой, особенностями его музыкального языка. В центре книги — главы, посвященные театральным произведениям Мийо. Завершает монографию краткий обзор вокальной и инструментальной музыки.

Эта книга, несмотря на ее несомненную ценность для нас, не лишена недостатков. Главный из них — идеалистический подход ко многим вопросам, касающимся внутренней сущности искусства Мийо, его содержания и предпосылок. Коллар, как это свойственно многим представителям западно-европейского музыкознания, акцентирует религиозную линию в музыке Мийо. Мийо действительно написал несколько культовых произведений («Service Sacre» — 1947, «Liturgie Comtadine» — 1933, Psaumes 126, 186, 129). Но не этими произведениями прославилось имя композитора, не они определяют его творческое лицо. И дело не

только в этом. Религиозность Мийо свободна и далека от узкого и реакционного клерикализма. Его культовые произведения перекликаются в этом с подобными произведениями других композиторов-гуманистов XX в.: с «Военным реквиемом» Б. Бриттена, с «Литургической симфонией» А. Онеггера, «Художником Матисом» П. Хиндемита.

Неоценимую услугу исследователям оказал сам композитор своими литературными и теоретическими работами. В «Notes sans musique» он в живой, остроумной манере рассказал о своем творческом пути¹. Эта книга — яркая панорама музыкальной жизни Франции на протяжении полувека. В ней прекрасно представлено окружение композитора: его друзья — музыканты, поэты, художники, артисты, критики, с которыми Мийо связывала общность творческих интересов. Среди них — Онеггер, Пуленк, Сати, Стравинский, Хиндемит, Шёнберг, Фалья, Вайль, Клодель, Кокто, Жамм, Пикассо, Леже, Брак, Дерен, Элюар. Через общение с ними раскрывается сам Мийо — человек, обладающий редкой душевной щедростью, доброжелательным отношением к людям, жизнелюбием, оптимизмом, который не могли сломить никакие физические страдания (Мийо много и тяжело болел, а с 30 лет почти потерял способность самостоятельно передвигаться и был прикован к креслу на колесах).

Существенным дополнением к мемуарам Мийо являются его письма. На русском языке в 1970 г. опубликована переписка Пуленка, в которой немало писем Мийо Пуленку и Пуленка — Мийо (см. 32). Большой интерес представляет «Переписка с П. Клоделем» (см. 64). Со знаменитым французским поэтом Мийо связывала долгая и большая дружба, которой он чрезвычайно дорожил и гордился. Клодель оказал на Мийо глубокое и плодотворное влияние, выступая как соавтор многих музыкально-сценических произведений. В «Переписке» содержится богатейший материал о совместной работе над «Хозфорами», «Христофором Колумбом» и другими произведениями.

В 1957 г. в Париже вышла книга Мийо «Беседы с Клодом Ростаном» (см. 65), в которой в форме беседы с критиком раскрываются важнейшие музыкально-эстетические взгляды Мийо, сущность его композиторских устремлений, его музыкальные симпатии и антипатии, отношение к ис-

¹ «Notes sans musique» существует в 3-х изданиях. Последнее (1973 г., дополненное) носит название «Ma vie heureuse».

куству авангарда, роль фольклора в музыкальном стиле Мийо.

Не менее ценной, чем «Беседы с Клодом Ростаном», представляется нам книга Мийо «Этюды» (см. 66), в которой собрано несколько его журнальных и газетных статей¹.

В первой статье, наиболее значительной — «Французская музыка после войны», — сосредоточены мысли Мийо о современном искусстве и о его необходимых и закономерных связях с искусством прошлого.

Поразительно, как мысли Мийо перекликаются с высказываниями А. Онеггера: «Мастера выковывают звенья одной цепи эволюции музыкального искусства, опираясь на традиции и в то же время открывая перспективы будущего» (29, с. 174).

В этой статье Мийо дает меткую и лаконичную характеристику особенностей французской музыки и указывает на важнейшие влияния, которые пришли из Германии (Вагнер), России (Мусоргский, Римский-Корсаков, Стравинский), Америки (негритянский джаз).

И наконец, небольшая теоретическая статья Мийо «Политональность и атональность» помогает понять специфику гармонического языка Мийо, его политональности².

На русском языке литература о Мийо ограничивается двумя переводными работами Р. Дюмениля (см. 9) и Э. Журдан-Моранж (см. 11); статьей Ю. Крейна, отразившего критическое отношение к Мийо в советском музыкознании в 40—50-е гг. (см. 19); главой из книги Г. Шнеерсона «Французская музыка XX века» (см. 40), где сосредоточен большой фактический материал о жизни и творческой деятельности композитора с аннотацией лучших сочинений; фрагментом из книги О. Леонтьевой (см. 21).

Мийо оставил огромное наследие (более 400 опусов). Каждый жанр выдвигает в нем свои весьма существенные проблемы. Решить их все в рамках одной работы не представляется возможным. В этом первом опыте монографии о Мийо мы ставим своей целью осветить основные этапы творческого пути композитора и познакомить с важнейшими сочинениями композитора в жанрах оперы, кантаты и инструментальной сюиты. При отборе сочинений мы ориентировались на те, которые представляют собой высшие художественные достижения Мийо, наиболее полно вы-

¹ В приложении к данной книге помещаем перевод «Этюд».

² Перевод этой статьи читатель также найдет в приложении.

явившие национальную сущность его мышления, а также его новаторские устремления. На примере этих сочинений мы попытались раскрыть важнейшие черты стиля композитора.

Поставленная задача нам кажется весьма актуальной, ибо масштаб дарования композитора, его вечно живая, не знавшая успокоенности творческая мысль, верность высоким гуманистическим идеалам, уверенное мастерство позволили ему расширить привычные горизонты музыки, обогатить ее рядом высокохудожественных произведений и оказать значительное влияние на последующее поколение композиторов.

Вопрос о периодизации творческого пути Мийо еще не разработан ни в западном, ни в нашем музыкознании, но первые шаги в этой области уже можно сделать. Хотя стилистически музыка Мийо представляет довольно цельное явление, тем не менее определенная эволюция в его творчестве заметна. Кроме того, крупные события в жизни общества, и в первую очередь две мировые войны, так или иначе влияли на направленность творчества Мийо, его тематику, выбор жанров и средств. В разное время жизнь выдвигала перед композитором различные задачи. Все это позволяет наметить основные вехи в его жизни и композиторской деятельности.

Уже на первом этапе (1910—1919) сформировались основные элементы стиля Мийо и были достигнуты им первые художественные вершины.

Второй период (1919—1930) включает бурную эпоху «Шести», интенсивные поиски и эксперименты в области музыкального театра, создание важнейших музыкально-сценических произведений.

Третий (1930—1940) — знаменует поворот от опер и балетов к инструментальному жанру, в котором полнее всего проявились неофольклористические и неоклассические тенденции в музыке Мийо. Большое место занимает кантата, чаще всего на злободневные темы, очень свободная и гибкая по форме.

Четвертый (1940—1947) — период американской эмиграции — выдвигает на первый план симфонию и концертный жанр.

Пятый (1947—1974) — включает последние годы жизни, которые композитор провел во Франции и США, активно занимаясь преподавательской деятельностью, ведя класс композиции в Парижской консерватории и в Миллз-колледже в США (штат Калифорния). Творчество этого пе-

риода богато, многообразно и включает произведения всех жанров, к которым композитор обращался на предыдущих этапах.

Наибольшими художественными достижениями отличаются все же первые три периода, где сконцентрированы самые ценные и значительные произведения Мийо, богатые новаторскими находками¹.

¹ Автор пользуется случаем, чтобы выразить признательность композитору, ныне покойному Дариусу Мийо, его супруге мадам Мийо за предоставление редких партитур и книг, необходимых в работе над рукописью; глубоко благодарит всех преподавателей кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории и в особенности зав. кафедрой проф. Т. Э. Цытович и проф. И. В. Нестьева за ценные советы, а также зав. кафедрой иностранных языков Г. Б. Рабиновича за консультацию при подготовке переводов с иностранных языков.

Часть первая

Жизнь Дариуса Мийо

ДЕТСТВО

Дариус Мийо родился 4 сентября 1892 г. в старинном провансальском городе Эксе в семье коммерсанта. Известно, что предки Мийо (евреи) еще с XV в. поселились в Провансе. Мийо — истинное дитя Юга, дитя Прованса, и провансальское происхождение сыграло в дальнейшем большую роль в формировании музыкального стиля и эстетики будущего композитора. «Прованс для меня — отнюдь не пустые слова, и такие понятия как латинский, средиземноморский находят во мне глубокий отклик» (65, с. 17).

Прованс — южная провинция Франции — интересная и колоритная страна, колыбель французского музыкального искусства, страна, имеющая свой язык, свой неповторимый фольклор. Культура Прованса развивалась в тесном взаимодействии с культурой средиземноморских стран: Греции, Италии, Испании, Португалии. Поэтому искусство античности, искусство итальянского Возрождения живет в плоти и крови провансальских художников.

«Как заяц окрашен под цвет полей, лев — под цвет пустыни и сухой травы, так и великий артист имеет цвет страны, которая его сформировала и выпестовала», — замечает по этому поводу биограф Мийо П. Коллар (50, с. 12).

Связь со средиземноморской культурой определила и глубоко внутреннее восприятие композитором античного мира, античного искусства. Отсюда и интерес к музыке трубадуров, к музыке провансальских композиторов XVII—XVIII вв. Мелодии их он использовал впоследствии в своих сочинениях. Отсюда его преклонение перед «гением Бизе», который, как выразился сам композитор, «принес к нам дыхание Средиземноморья» (66, с. 12). «Арлезиан-

ка» Бизе стала для Мийо отправной точкой в сочинении его многочисленных инструментальных сюит.

Но, пожалуй, наибольшее выражение средиземноморский дух находит в том широком и многообразном претворении фольклора Прованса, который питает музыку композитора. И мы целиком присоединяемся к Ж. Бекку, утверждавшему, что вклад, который внес народный элемент в музыку Мийо, возможно, «самое счастливое, наиболее глубокое и оригинальное в ней... ибо корнями уходит в народную почву» (45, с. 15).

Дариус рос единственным ребенком в семье. В старом доме «Gras d'ог»¹ Экса зимой и в загородной усадьбе летом счастливо и безоблачно проходило детство будущего композитора. С раннего возраста он был необычайно восприимчив к пейзажам Прованса: к широким просторам, выжженным солнцем степям, к далеким, окаймленным оливковыми рощами холмам. Его увлекал и завораживал окружающий шум: привычные крики торговцев, погонщиков мулов, музыка народных гуляний и празднеств; он с интересом наблюдал жизнь простых крестьян, пастухов, цыган, бродячих музыкантов.

Музыкальная одаренность Дариуса проявилась рано. Ему не было еще трех лет, когда мать застала его за инструментом: он самостоятельно разыгрывал модную уличную песенку, которую накануне услышал. Но слабое здоровье ребенка помешало родителям сразу же начать обучение музыке. Тем не менее с ранних лет Мийо играл в четыре руки со своим отцом, который был, как вспоминал композитор, «музыкантом в душе и был наделен очень верным музыкальным чутьем»... (67, с. 19). Мать обладала сильным контральто и до рождения Дариуса училась пению в Париже. Музыку ценили в доме Мийо.

С семи лет Дариус стал брать уроки по скрипке у Брюгье — вдумчивого и серьезного музыканта, лауреата Парижской консерватории, хорошо знавшего и понимавшего современную музыку, привившего к ней вкус своему маленькому ученику. У Брюгье Дариус делал быстрые успехи и к двенадцати годам он уже настолько хорошо овладел скрипкой, что стал участником струнного квартета, который собирался в доме Мийо два раза в неделю.

Играя в квартете, юный музыкант познакомился не только со всеми классическими, но и с современными ансамблями. Так, уже в 1905 г. был разучен еще неизвестный

¹ «Золотая рука» (фр.).

в Эксе квартет Дебюсси, что положило начало увлечению Мийо музыкой этого композитора. Мийо немедленно приобрел партитуру «Пеллеаса и Мелизанды», с которой более не расставался. Дебюсси стал кумиром его молодости. У него Мийо учился той глубоко внутренней выразительности, «где каждый аккорд, каждая нота идут от сердца» (67, с. 49). При этом следов чисто внешних влияний у Мийо мы не найдем (за исключением, может быть, лишь самых ранних опусов), ибо он слишком рано понял, что импрессионизм, который нашел в лице Дебюсси гениального выразителя, в сущности, себя исчерпал, и новое поколение композиторов должно искать для себя новые пути.

Решение посвятить себя музыке созрело у Мийо очень рано. Родители, поняв исключительную музыкальную одаренность Дариуса, не препятствовали его желанию. Отнесясь к его занятиям с большой серьезностью, они на каникулы специально возили его в Париж на уроки по элементарной теории музыки к профессору консерватории А. Брюну.

Помимо музыки, юного Мийо влекли современная поэзия и путешествия. То и другое останется его страстью на всю жизнь. Ближайшие друзья Л. Латиль и А. Люнель¹ полностью разделяли увлечения Мийо. Они с восторгом внимали первым опытам в сочинении юного композитора и в свою очередь читали ему свои первые поэмы, которые Мийо тут же перекладывал на музыку, импровизируя за роялем.

Все трое — страстные поклонники природы, пейзажей Экса — много времени проводили в длительных прогулках и путешествиях в окрестностях города. Часто целью своего путешествия они избирали усадьбу Сезанна, отразившего на своих полотнах солнечные пейзажи Прованса, так восхищавшие молодых друзей.

Любовь к искусству Сезанна осветила всю жизнь Мийо. Сезанн оказал значительное влияние не только на общее интеллектуальное развитие будущего композитора, но и на формирование его эстетики. Вероятно, существует внутренняя связь между полотнами Сезанна и музыкой Мийо,

¹ Лео Латиль — поэт, не известный широкой публике, погибший совсем молодым в начале первой мировой войны. На тексты его поэм Мийо написал несколько вокальных произведений, ему композитор посвятил Второй и Третий квартеты.

Арман Люнель — философ, поэт, драматург — создал несколько оперных либретто для Мийо: «Страдания Орфея», «Эсфирь из Карпантра», «Давид».

и эта связь определяется провансальским аспектом их творчества, их вниманием к жизни простых людей.

«Невозможно представить себе образ отца из «Бедного матроса», чтобы не вспомнить при этом «Fumeur de pipe» или «Viveur de vin» (50, с. 36), — это верное наблюдение П. Коллара дополняют слова Ж. Руа: «Линии и краски поют на полотнах Сезанна, и музыка этих картин вполне могла бы принадлежать Мийо» (69, с. 46).

В окружении друзей, чутких, добрых и самоотверженных родителей, прекрасного музыканта и педагога Брюгье, в городе древнейшей культуры произошло формирование Мийо как личности и музыканта. Возможно, эта благоприятная атмосфера наложила печать на всю жизнь Мийо, на его чисто человеческий характер.

ПАРИЖ. 1909—1916

Сдав экзамены на аттестат зрелости, Мийо поступил в Парижскую консерваторию в класс скрипки профессора Бертелье и в класс гармонии профессора Леру. Но занятия по гармонии проходили без видимых успехов. Задания ему казались антимузыкальными, а тексты, даваемые для сочинения баса и мелодии, — безвкусными. Кроме того, молодой музыкант не находил никакой связи между традиционными последовательностями аккордов, традиционным голосоведением, изучаемым в классе, и той музыкой, какую он сочинял сам. Однажды Мийо решился показать свою скрипичную сонату Леру. После первых тактов, как вспоминал Мийо, лицо профессора воодушевилось, и, прослушав только первую часть, он сказал: «Что вам здесь делать? Вы пытаетесь овладеть условным языком, в то время как у вас уже есть свой собственный. Отчисляйтесь из моего класса» (67, с. 36).

По совету Леру Мийо перешел в класс к А. Жедальжу — педагогу Равеля, Шмитта, Кеклена, Онеггера — большому мастеру контрапунктического письма, тонкому, свободомыслящему музыканту, не стесненному академическими нормами. Мийо брал у Жедальжа также уроки композиции и оркестровки, организованные специально для него и еще некоторых учеников. Впоследствии Мийо всегда с благодарностью вспоминал своего учителя за уверенное профессиональное мастерство, которое он приобрел в его классе, за то, что он привил ему вкус к мелодическому стилю, к полифонии, ставшими основой музыкального мышления композитора.

У Жедальжа Мийо познакомился с Ж. Ибером, А. Онеггером. С последним завязались дружеские отношения, которые оба композитора пронесли через всю жизнь несмотря на то, что в музыке их вкусы часто не совпадали. Онеггер признавал, что Мийо оказал на него большое влияние, что он приобрел его к художественной жизни столицы, ввел в литературно-музыкальные салоны, заинтересовал современной музыкой и современной поэзией.

Одновременно Мийо и Онеггер посещали также класс композиции у известного профессора консерватории Ш. Видора. «Этот очаровательный человек, остроумный рассказчик, испускал крики ужаса после каждого диссонанса, которые находил в моих композициях и восклицал: „Самое страшное, что к этому привыкаешь”», — писал Мийо (67, с. 56).

Так же как и Мийо, Онеггер занимался по классу скрипки, но вскоре композиция завладела вниманием друзей всецело, и в конце концов скрипка была ими дружно заброшена. Это произошло к большому огорчению матери Мийо, которая, будучи достаточно честолюбивой, мечтала видеть своего сына блистающим на концертной эстраде.

Художественная жизнь в Париже начала века была очень интенсивна, и Мийо с головой погрузился в нее, стараясь не пропустить ни одного интересного события, было ли то представление тетралогии Вагнера или исполнение песен Мусоргского.

Песни Мусоргского произвели столь сильное впечатление на молодого музыканта, что он тотчас же купил клавира «Бориса Годунова». С этого момента для него открылся новый мир — мир Мусоргского. После Дебюсси он становится вторым кумиром композитора, а «Борис» занял место рядом с «Пеллеасом». Позднее, в статье «Французская музыка после войны», помещенной в сборнике «Этюды», Мийо писал о благотворном влиянии Мусоргского на всю французскую школу, и прежде всего на творчество Дебюсси: «Кто не испытал восхищения в присутствии столь глубоко чувствующего сердца и перед лицом столь нового гармонического языка? Действительно, нужен был лишь такой человеческий гений, как у Дебюсси, чтобы воспринять его (Мусоргского. — Л. К.) влияние, не подвергаясь опасности» (66, с. 24).

Влияние Мусоргского, несомненно, испытал и сам Мийо, но при этом он позаимствовал у него то, что прошло мимо внимания Дебюсси, а именно — народный аспект драм русского композитора, а также многое в технике и

динамике хоровых сцен. Поэтому связь с Мусоргским у Мийо наиболее ошутима в монументальном хоровом оперно-ораториальном творчестве.

Отношение к Вагнеру было иным. Еще в провансальский период жизни Мийо познакомился с отрывками из отдельных опер немецкого композитора, для прослушивания которых он специально ездил в Марсель. Как вспоминал Мийо позднее, на него произвели впечатление и лиризм Вагнера, и экспрессивный оркестровый стиль, а также его репутация «революционера». Но в Париже на представлении «Кольца нибелунга» он отчаянно скучал, и среди взволнованной публики, неспособный разделить ее восторгов, он «чувствовал себя одиноко, как путник, покинутый всеми на дороге» (67, с. 31).

Безразличен Мийо остался также и к красотам «Тристана и Изольды», а «Парсифаль» вызвал откровенную неприязнь. Свою нелюбовь к Вагнеру, которую композитор излишне рекламировал и тем самым оттолкнул от себя многих, он объяснял следующим образом: «Я тогда не отдавал себе отчета в том, что мое латинское сердце не могло приспособиться к этой философско-музыкальной мешанине, к этому мистико-гармоническому, в сущности помпезному искусству, где лейтмотивы играют роль тематического гида и наполняют публику гордостью оттого, что она всегда знает „что к чему“» (67, с. 32).

Мийо глубоко сожалел о чуждом, по его мнению, влиянии германского духа на французскую музыку. Вместе с тем он был не настолько ограниченным, чтобы не понимать истинного значения Вагнера в истории музыки, и считал, что «Вагнер был и остается потрясающим музыкантом и его грандиозное творчество именно такое, каким ему и надлежит быть» (66, с. 12), а воздействие его на развитие музыкального искусства во всем мире огромно (об этом, к сожалению, часто забывают критики и поныне, когда третипуют Мийо за его нелюбовь к Вагнеру). И если позднее Мийо с полемическим задором и кричал «Долой Вагнера!» (чем наделал, разумеется, немало вреда для своей репутации), то только в стремлении избавиться французскую музыку от вагнеровского психоза и вагнеровских эпигонов, с целью возродить исконные национальные традиции.

Любознательность Мийо всегда была исключительно велика. Он не ограничивался уроками у своих профессоров, посещением концертных залов, театров, литературных салонов. Ежедневно по несколько часов в день он проводил в библиотеке консерватории, штудирова партитуры. Так он изучил всю классику, старинную и современную

музыку. Эрудиция Мийо была поистине безграничной, и этим он выделялся среди своих друзей-музыкантов. Привычка ежедневно знакомиться с новой музыкой сохранилась у него до последних дней, и поэтому он всегда знал, что нового появилось на музыкальной арене независимо от того, нравилась ему эта музыка или нет.

Как показал пример с Вагнером, вкусы Мийо были достаточно субъективны, хотя свою точку зрения он не считал единственно возможной. В австро-немецкой музыке он предпочитал венскую линию. У Моцарта, Шуберта его трогало прежде всего мелодическое вдохновение, которого он не нашел у Брамса, а потому остался к нему равнодушным. Мийо глубоко волновали «Песни об умерших детях», «Песнь о земле» и некоторые симфонии Г. Малера. «Какая это прекрасная и нежная музыка! — восклицал Мийо, — какое богатство и какая ясность инструментовки!» (64, с. 68).

Во французской музыке Мийо выделил тех композиторов, в творчестве которых наиболее полно выявился национальный дух: это Рамо и Куперен, Берлиоз и Бизе, Шабрие и Дебюсси.

Музыка Равеля заинтересовала его поначалу своим тонким изяществом, «элегантностью», но, не обнаружив в ней той глубины чувства, которая имела у Дебюсси, Мийо охладел к этому композитору и сохранил отрицательное отношение к нему, хотя и понимал, что оно не всегда справедливо.

Не принимая порой признанных авторитетов, Мийо вместе с тем открывал красоты в музыке или поэзии мало кому известной. Так, например, он очень любил искусство Маньяра (французский композитор, родившийся в 1865 г. и погибший во время войны в 1914-м), любил его за «чувство французской земли», которое находил у него, за «грубую жизненность его скерцо», за лирику, «полную поэзии и чувства природы», за «гармоническую простоту и скупость выражения» (65, с. 46). Искусство Маньяра представлялось Мийо контрастом к творчеству Дебюсси; во власти обаяния которого он тогда находился, влияние его испытывал и одновременно пытался преодолеть: «Я действительно обязан Маньяру, который помог мне выбрать свою дорогу. Это сильное искусство послужило мне настоящей опорой в эпоху, когда я искал свой собственный путь, и оттолкнуло меня подальше от дебюссизма, которому тем не менее мое сердце всегда оставалось верным» (65, с. 46).

Безраздельное восхищение вызвал у Мийо Стравин-

ский, оказавший значительное влияние на всех композиторов новой французской школы. Посещая все спектакли труппы Дягилева, начавшей тогда свои гастроли в Париже, Мийо познакомился с «Жар-птицей», «Петрушкой», а затем и «Весной священной». Наибольшее влияние на современников оказала «Весна священная». «Это было как выстрел, вспышка, внезапное и благотворное пробуждение, когда стихийная сила была вновь обретена: могучий удар кулаком и равновесие восстановлено. Все было здесь по-новому. И сложность была иной. Особенно потряс и заставил нас задуматься ее сильный динамизм» (65, с. 46). Действительно, динамизм «Весны священной», ее первозданная ритмическая энергия, смелость и новизна политональной гармонии послужили для Мийо мощным толчком в его собственной эволюции.

В консерваторские годы Мийо сочинял регулярно, очень много, и стиль его сложился быстро. Среди ранних произведений, впоследствии уничтоженных, выделим оперу «Les Saintes-Maries de-la-mer», в которой была отражена одна из излюбленных тем творчества композитора: провансальские празднества. Это был для композитора первый и наиболее тесный контакт с народным искусством, народной музыкой. Мийо остался страстным поклонником карнавалов на всю жизнь, специально выезжал даже из Парижа, чтобы присутствовать на этих празднествах, которые стали для него таким же источником вдохновения, как испанская коррида для Хемингуэя. Их атмосферу композитор воспел с большим искусством в своих многочисленных сюитах — оркестровых и камерных, многие из которых носят названия «карнавалов» («Карнавал в Эксе», «Карнавал в Новом Орлеане», «Карнавал в Лондоне» и др.). Заслуживает внимания также факт введения в первую оперу мелодий старинных провансальских гимнов (как это будет делать Мийо и впоследствии).

Первое сочинение, которое композитор считал возможным оставить, была неопубликованная соната для скрипки и фортепиано, написанная летом 1911 г. Затем последовали вокальные поэмы и Первый струнный квартет. Квартет впервые был исполнен в Эксе. «Мой дорогой учитель, — вспоминал Мийо, — был единственным, кто его понял; его жена не могла удержаться, чтобы не сказать: „Можно подумать, что это арабская музыка!“ А альтист-столяр воскликнул с сильным марсельским акцентом: „Много перца, черт возьми!“» (67, с. 39).

Первые произведения Мийо уже обладали той степенью новизны языка, которая приводила в замешательство

учителей молодого музыканта. Равель же, прослушав Первую скрипичную сонату, предложил подать ее на конкурс в SMI¹. Сонату приняли и исполнили в концертах общества в 1912 г. Вслед за ней публично прозвучал Первый квартет, а издатель Дюран, заключив первый контракт с Мийо, опубликовал его квартет. С этого момента Дюран стал постоянным издателем музыки Мийо.

В истории развития искусства Франции нередко новые идеи, новые течения формируются сначала в литературе, поэзии, драме, живописи, впоследствии оказывая влияние на музыкальную эстетику. Так, французский музыкальный театр 70-х гг. XIX в. опирался на достижения французской реалистической литературы, позднее музыкальный импрессионизм складывается под сильным воздействием живописного импрессионизма и поэтического символизма.

Мийо, с юных лет тянувшийся к новейшим течениям, новейшим идеям в искусстве, также через современную драматургию, поэзию, живопись приходит к новому стилю в музыке. В годы, предшествовавшие первой мировой войне, во Франции особенно влиятельными были поэты и драматурги П. Клодель, Ф. Жамм, А. Жид. На тексты их поэм писал Мийо свои первые вокальные сочинения. При всей идейной противоречивости, религиозности поэзия Клоделя, Жамма, Жиды знаменует новый этап в истории искусства Франции. Это был поворот от символизма Верлена, Малларме, Метерлинка к реальной жизни. Жамм об этом сказал так: «Мы опустили головы и взглянули на ноги. Взглянув на ноги, мы полюбили скромность и простоту. К простоте и скромности идет искусство... Мы идем к уничтожению в литературе всяких эффектов. Что касается меня, то я сяду на мягком лугу... закину удочку в голубые искры задремавшей воды, закурю трубку и буду слушать, как кричат бекасы, или смотреть, как реполов строит гнездо. Я опишу это без всякого красноречия. Я хочу искусства мирного, избегающего всякий треск, в котором моя душа раскрылась бы, как распускается цветок чистый, в слезах среди робких сумерек» (10, с. 8).

И. Эренбург, живший в те годы в Париже и сблизившийся с художественно-артистической молодежью, увлекался стихами и прозой Жамма, делал переводы на русский

¹ SMI — Société musicale internationale — Интернациональное общество музыки было организовано в 1909 г. Кёкленом, Обером, Дюкасом, председателем его был Форэ. Цель этой концертной организации — пропаганда музыки современных европейских композиторов, выражающей новые тенденции.

язык. «Он писал о деревенской жизни, — вспоминал Эренбург, — о деревьях, о маленьких пиренейских осликах, о теплоте человеческого тела. Его католицизм был свободен от аскетизма и ханжества; он хотел, например, войти в рай вместе с ослами» (41, с. 78).

Ф. Жамм был певцом природы, простой и бесхитростной человеческой жизни — к этому идеалу всю жизнь тянулся Мийо. Жамм вернул стиху его конкретность, реалистичность содержания, естественность лирики, которую, к сожалению, нередко отравлял слащавый религиозный дух. Позднее, в век царства сюрреализма и дадаизма, в век разложения и усложнения поэтической формы, Жамм оставался верен классическим принципам искусства. Мийо же всю жизнь оставался привязанным к поэзии Ф. Жамма.

В 1910 г. по совету своего друга Л. Латиля Мийо познакомился с пьесой Ф. Жамма «Заблудшая овца». Она привлекла композитора свежестью поэтических образов, их земным характером, глубиной переживания и той атмосферой юга, Средиземноморья, к которой он всегда был восприимчив. Получив согласие автора текста на создание оперы, Мийо принялся за первую большую и серьезную работу со всем пылом молодости.

Завершив I акт, композитор вместе с Л. Латилем предпринял путешествие по Испании, чтобы проникнуться атмосферой действия драмы. Кроме того, в Испании жил Ф. Жамм, которому Мийо намеревался показать написанную музыку, а Л. Латиль — свои стихи. В Испании молодые путешественники жадно впитывали все новые впечатления от природы, быта испанских городов и деревень (в частности, от знаменитой испанской корриды), на лету схватывая ритмы, краски, звуки, ароматы страны. Отголоски этих впечатлений мы находим не только на страницах оперы «Заблудшая овца», но и во всех произведениях, где наиболее ярко проступает средиземноморский дух Мийо, где композитор предстает верным наследником латинской культуры.

Описание путешествия в Испанию на страницах «Заметок» свидетельствует об острой восприимчивости молодого музыканта, наблюдательности, об умении схватывать и запоминать на многие годы характерные детали виденного, а также об умении видеть. Описания Мийо — это описания поэта, художника и музыканта сразу. Вся экзотическая атмосфера Испании, так напоминавшая ему родной Прованс, была для него одновременно живыми картинами, сошедшими с полотен Эль Греко. Но постичь истинный дух

Испании Мийо стремился через жизнь простых людей. Он путешествовал вместе с крестьянами в вагонах 3-го класса, разделяя их скромную и простую еду. Он подолгу беседовал с ними по вечерам у двери какой-нибудь дешевой таверны, пока Л. Латиль осматривал старинные церкви. Мийо наблюдал крестьян и во время праздника, и во время работы, всегда с любовью и искренним расположением к ним...

Ф. Жамм тепло принял молодых друзей. Не без юмора рассказывал композитор, как он знакомил знаменитого поэта со своей музыкой: «С энтузиазмом своих 18 лет я играл весь I акт не останавливаясь: он продолжался 1 час 20 минут! В полные легкие я распевал все роли и изо всех сил барабанил на фортепиано. Этот ураган звуков не смутил Жамма, и он, я надеюсь, почувствовал большие мелодические линии моего произведения, прекрасный текст которого нашел глубокий отклик в моей душе — душе молодого музыканта» (67, с. 44).

Опера была завершена в 1914 г. Эта лирическая драма в 3 актах и 20 картинах — произведение масштабное, продолжительностью в 2½ часа. Разумеется, следы влияния Дебюсси еще имеются в ней, и вместе с тем здесь уже складываются основные принципы оперной эстетики Мийо, в целом далекой от эстетики музыкального импрессионизма.

Влияние Дебюсси сказывается прежде всего в декламации. Никто из композиторов нового поколения в вокальной и оперной музыке не прошел мимо завоеваний Дебюсси, в том числе и Мийо. Декламация «Заблудшей овцы», подобно декламации «Пеллеаса», опирается на небольшие интервалы с частым повторением звука и заключена в ритмические группы из восьмых или шестнадцатых длительностей, в зависимости от количества слогов в фразе. В отличие от Дебюсси, декламация Мийо обладает большой ритмической энергией, опирается на отчетливую квадратную пульсацию, которая неустанно ведет мелодию вперед.

«Заблудшая овца» — произведение глубоко лирическое, хотя тип лиризма не похож на Дебюсси, так же как не похож на Дебюсси принцип связи музыки и текста. Мийо не склонен к детализации всех нюансов лирической прозы Жамма. Композитор отказывается от бесконечно изменчивой гаммы чувств, отказывается от аккордов, пятен, мазков, штрихов, несущих на себе в каждый миг психологическую нагрузку, подобно тому как это было в «Пеллеасе». Большие фрагменты текста Мийо объединяет и обоб-

щает при помощи музыки, длительные построения выдерживает в одном эмоциональном ключе. «В «Овце» нет ничего, кроме скорби. Ее нюансы — жалость, покорность, доброта и огромная нежность» (50, с. 87). В основе партитуры не гармония и колорит, а длительно развертывающаяся широкая мелодия.

Но, пожалуй, наиболее существенно отметить то, что драма и музыка в «Заблудшей овце» развиваются с некоторой долей самостоятельности, как бы в двух параллельных плоскостях. При этом музыка выступает моментом, остранивающим действие. Коллар музыку «Заблудшей овцы» назвал «лирическими комментариями к глубоко внутренней драме Франсиса Жамма» (50, с. 86). Рожденная текстом, эта музыка отделяется от него, приобретает самостоятельную жизнь и может исполняться в концертном виде.

В 1923 г. «Опера́ комик» Парижа поставила «Заблудшую овцу». Дирижировал А. Вольф. Несмотря на прекрасную постановку, прием, оказанный опере, был скандальным. Мийо же о своем первенце сказал следующее: «Это произведение я действительно писал от всего сердца, и важно ли, что гармония и оркестровое письмо ее далеки от того, что я делаю сейчас, что я люблю сейчас и что, быть может, возненавижу завтра» (50, с. 91).

Еще более важный этап в формировании оперного стиля Мийо связан с сочинением монументальной трилогии «Орестея» на текст Эсхила в переводе и обработке Поля Клоделя. Эта трилогия положила начало длительному и чрезвычайно плодотворному сотрудничеству двух художников, результатом которого, помимо «Орестеи», явился ряд совместно написанных произведений в разных жанрах.

Первая встреча знаменитого тогда уже поэта, драматурга, кумира французской молодежи Клоделя и 19-летнего Мийо произошла в 1911 г. в Париже. «Из Франкфурта-на-Майне, — вспоминал Мийо, — где Клодель тогда был консулом, я получил от него письмо, извещавшее меня о предстоящем визите. Эта новость поразила меня, как взрыв бомбы. Мысль видеть у себя писателя, которым я восхищался больше всех, привела меня в крайне возбужденное состояние. Может быть, я чувствовал, как важна будет эта встреча для моего творчества... Взаимопонимание было немедленным, доверие полным... Какой это был счастливый день! Он положил начало не только верному сотрудничеству, но и большой дружбе», которая, по словам Мийо, была «едва ли не самым ценным» в его жизни музыканта и художника (см. 50, с. 48—49).

Клодель был намного старше Мийо, человек высокой культуры, большой знаток древнего мира, в частности Древнего Востока. Будучи дипломатом, он объездил много стран, внимательно изучая все, что могло послужить ему как поэту и драматургу. В Японии он изучал театр в его различных формах: Но, Кабуки, Бунраку. В Швейцарии его привлекли интересные ритмико-пластические опыты Жака-Далькроза. Глубоко волновали его проблемы современного театра, театра нового, синтетического, обращенного к древним традициям античности, обогащенного всеми видами смежных искусств (музыкой, пластикой, хореографией, даже кино), поставленных на службу поэзии.

«Орестея» была первым экспериментом в этих поисках, к которым Клодель приобщил Мийо. Три части трилогии создавались на протяжении 12 лет (1913—1924) и отражают определенную эволюцию композитора в начале его творческого пути. Роль музыки в трех частях неодинакова, так же как неодинаковы и жанры их. Если в «Агамемноне» (I часть) и «Хоэфорах» (II часть) музыка включается лишь в отдельных сценах, образуя своего рода синтез драматического и оперного спектакля, то «Эвмениды» (III часть), текст которых целиком положен на музыку, представляют собой оперу, хотя и далекую от традиционной. Помимо сценической постановки, которая предусматривает особый род переклечения драматического спектакля в оперный, а в связи с этим предусматривает участие драматических актеров и дублеров певцов, значительно большее распространение получило концертное исполнение музыки «Агамемнона» и «Хоэфор». Это можно объяснить художественной целостностью, законченностью этих музыкальных партитур, которые приобрели право на самостоятельную жизнь уже в новом качестве, в новом жанре, приближающемся к ораториальному.

В «Агамемноне» и еще больше в «Хоэфорах» сложилось оригинальное музыкальное мышление композитора, в котором уже невозможно найти следов чисто внешних влияний.

Здесь впервые композитор последовательно использовал принцип политональной гармонии в сложных многоэтажных гармонических комплексах и гармонико-полифоническом или контрапунктическом развитии, здесь сложился основной тип вокальной мелодии, обладающей необычайной ритмической энергией и неуклонным динамическим развитием, здесь же, наконец, Мийо впервые ввел ритмико-шумовые сонористические фрагменты, основанные на использовании особого рода хоровой ритмизованной

декламации в сопровождении оркестра ударных инструментов, открыв дорогу дальнейшим экспериментам в этой области.

«Хоэфоры» знамениты также и тем, что из всех произведений композитора этих лет в них наиболее ярко утверждается новая эстетика, характерная для французской музыки последебюссистской эпохи, о которой провозгласили уже и «Весна священная» Стравинского, и ранние опыты Бартока и Прокофьева. Характерные черты этого направления чутко подметил и точно определил Каратыгин после одного из концертов Прокофьева (а через некоторое время почти в тех же словах, не подозревая об этом, повторил Ж. Кокто в своей брошюре-манифесте «Петух и Арлекин»). «Долой всякую утонченность и изысканность, — писал Каратыгин, — импрессионистическую зыбкость и хрупкость, вкусное изящество и деликатность рисунка и колорита, и да здравствует полновесная сила, мощная энергия выражения, крупные линии, плотные веские формы, насыщенные краски... На наших глазах формируется некая новая эстетика лапидарности, монументальности, стихийной первозданности» (13, с. 200).

Эти черты, проявившиеся в «Хоэфорах» в такой неожиданной и яркой художественной форме, несомненно, позволяють причислить произведение к эпохальным явлениям во французской музыке XX в. и к вершинным достижениям в творчестве Мийо. Столь необычайно раннее созревание стиля композитора свидетельствует о его стихийной творческой силе, рано прорвавшейся наружу. В формировании новой французской музыки Мийо оказывается в числе лидеров. Позднее с ним рядом пойдут Онеггер, Пуленк, Орик, но они пока еще переживают период формирования самостоятельного творческого стиля.

Между «Агамемноном» и «Хоэфорами» Мийо создал еще одно произведение на текст П. Клоделя — музыку к сатирической драме «Протей». В ней предстает Клодель-сатирик, Клодель, высмеивающий пошлость и мещанство, глупость и самодовольство. В основу драмы положен старый античный миф о Протее¹, причем Клодель обратился к тому варианту мифа, согласно которому в Трое была не настоящая Елена, а только призрак ее. Елена же все

¹ Протей — один из морских богов древнегреческой мифологии, который мог превращаться во льва, огонь, воду, дракона, осьминога и фруктовое дерево. Его имя сделалось нарицательным для всякого, кто способен принимать различные облики.

10 лет, пока Менелай осаждал Троию, провела в Египте, где Менелай и нашел ее на пути в Спарту.

Боги и герои в драме Клоделя трактуются в резко сатирическом аспекте, миф дан в гротескном преломлении с бурлескным смешением плана античного и современного, подчеркнутого сочным, живым языком, а также средствами условного театра и музыки. Так, море на сцене изображается по ремарке драматурга куском линолеума. Посередине на этом куске — ванна. В ней, как на троне, восседает Протей в автомобильных очках на глазах, окруженный нимфами и сатирами. Одна из нимф ведет с Еленой вполне современный разговор о моде, о крепдешиновых платьях, о их длине на данный сезон, о модных кнопках и целлулоидных браслетах, которыми она и соблазняет самодовольную и недалекую Елену, чтобы занять ее место рядом с Менелаем. Менелай же позволяет одурчить себя нимфе с рогами, заставляющей его поверить, что она и есть настоящая Елена. Настоящую Елену он оставляет Протею¹.

Ремарки Клоделя раскрывают, какова роль музыки в драме. Картину моря должна воссоздать увертюра. Этот фрагмент, как бы заменяющий собой декорации, представляет в весьма своеобразном аспекте картину моря. Фактура довольно скупа. Синкопированная ритмическая формула, напоминающая ритм хабанеры, сопровождает меланхолический напев гобоя в лидийском строе *a*. Тема гобоя неустанно возвращается как рефрен рондо, где в эпизодах линии и пласты, развивающие тему, скрещиваются в политональности, чтобы в заключении неожиданно разрешиться в чистый и сверкающий *D-dur*. В этой увертюре, как пишет Коллар, «фантазия может по желанию сотворить веселое и радостное движение солнца, воды и облаков» (50, с. 93).

Второй музыкальный фрагмент рисует «Кормежку тюленей»: «Свалка, драка, пена, прыжки тюленей со скал в снежную и бирюзовую воду, рев, трубный глас, удары хвоста и плавников» (см. 14). По ремарке Клоделя, все это на сцене может быть предоставлено фантазии зрителей и музыке. Бурная прелюдия, полностью построенная на триольном движении пассажей в политональности, сменяется «дикой» фугой, где трубы, тромбоны, наполняющие

¹ Это сатирическое преломление античного мифа с выходом в современность превосходит значительно более поздние формы интеллектуального театра, получившие развитие во время второй мировой войны и после нее в драмах Ануя, Сартра, Жироу.

воздух своими воплями, заставляют слушателей представить прыжки и игры несуществующих тюленей.

После нежной «Пасторали» следует «Ночная вакханалия», сопровождающая сон Менелая. Старший сатир, обращаясь к оркестру, просит: «Легче, господа! тише, тише! Тише. Если бы нам нужен был шум, мы бы обошлись без вас. Надо, чтобы звучала тишина! Сссс».

(Ремарка: музыка и так уже тихая становится еле слышной.)

«...Еще тише. Какого черта! Вы играете не для котельщиков, а для полубогов...»

(Ремарка: оркестр играет впустую, перевернув скрипки, закупорив медные.)

«Превосходно, такая музыка нравится мне!» (см. 14) ¹.

Последний фрагмент — Сипёта — живой и остроумный финал в форме рондо, изображающий метаморфозы Протея и проецируемый на экран в виде кино. По мнению Б. Асафьева, это наиболее интересный музыкальный раздел — «одно из первых приближений композитора-симфониста к кинематографическим заданиям — дать звукопись в движении, связать музыкальный ритм и интонацию с механически вращающейся лентой» (7, с. 120).

Композитор создал три редакции музыки к «Протею»: первую в 1913 г. для хора с большим оркестром, вторую в 1916-м для хора и камерного оркестра, третью в 1919 г. Третья редакция для хора и большого симфонического оркестра оказалась наиболее развитой. На ее материале в 1919 г. Мийо построил Вторую симфоническую сюиту, в которую вошли Увертюра, Прелюдия и fuga, Пастораль, Ночная вакханалия и Финал. В таком виде произведение стало фигурировать в концертных программах и записано на пластинку.

Помимо опер, Мийо продолжает интенсивную работу в области малых вокальных жанров, в которых нашла выражение его любовь к современной поэзии (почти все произведения написаны на тексты современных поэтов: Ф. Жамма, П. Клоделя, Л. Латилля, Р. Тагора).

Рядом с вокальным жанром успешно развивался инструментальный. К этому времени Мийо написал Второй струнный квартет, посвященный Л. Латиллю, Первую симфоническую сюиту, Сонату для двух скрипок и фортепиано, за которую получил в консерватории премию.

¹ На месте старшего сатира легко представить себе современного авангардиста Кейджа, который изобрел «музыку тишины», провозгласив, что лучшая музыка — музыка молчания.

На войну Мийо не был призван из-за слабого здоровья. Стараясь принести хоть какую-нибудь пользу родине, он некоторое время работал в так называемом «Франко-бельгийском обществе», оказывавшем посильную помощь беженцам.

Большим ударом для композитора явилась гибель его друга Л. Латилля, ушедшего на фронт добровольцем. В его память Мийо сочинил Третий струнный квартет. В этот квартет, состоящий из двух медленных частей, композитор ввел солирующее сопрано, которому поручил слова из дневника поэта. Сугубо личная музыка квартета, связанная с тяжелыми переживаниями, побудила Мийо наложить запрет на ее исполнение и публикацию при жизни. Только в 1951 г., когда Французское радио организовало исполнение всех 18 квартетов композитора к его 60-летию, запрет был снят.

БРАЗИЛИЯ. 1916—1919

В 1916 г. в жизни Мийо наступили большие перемены. На два года он покинул родину и отправился вместе с Клоделем (в качестве его личного секретаря) в Бразилию, куда поэта назначили послом Франции. Эта страна оставила глубочайший след в душе молодого музыканта. Его покорила роскошная природа, густые девственные леса, красота королевских пальм. Но главные впечатления были связаны с своеобразным фольклором Бразилии, с которым Мийо тесно соприкоснулся во время карнавалов, столь типичных для быта бразильской столицы. Бразильская музыка вошла в искусство композитора как неотъемлемая часть, обогатив его образно-эмоциональную и темброво-ритмическую сторону. Тем самым он, можно сказать, предвосхитил увлечение экзотическим фольклором, характерное для европейской культуры XX в., которое привело к значительному расширению средств музыкальной выразительности.

Помимо карнавалов, на Мийо особое впечатление произвели культовые обряды бразильцев с их дикими танцами «одержимых», введением присутствующих в состояние транса. Отзвуки этих впечатлений ощущаются в самых драматичных страницах «Эвменид» из «Орестей», над которыми он работал в Бразилии. Подобные мысли в какой-то мере подкрепляет замечание, сделанное значительно позднее французским режиссером и другом композитора Ж. Л. Барро, который для постановки «Орестей» Эсхила

также вдохновлялся обрядами бразильцев, через них как бы познавал истинную красоту варварски дикой Греции. Возможно, в этом на режиссера вольно или невольно повлиял Мийо, побывавший в Бразилии ранее.

Необычайная общительность Мийо позволила ему завязать дружеские отношения со всеми видными музыкантами в Рио-де-Жанейро. Чаше других он посещал директора консерватории Г. Освальда — композитора, связанного с французской школой. В его семье за тысячи верст от Парижа Мийо ближе познакомился с творчеством Сати, которого до этого знал недостаточно и который впоследствии стал его близким другом и оказал весьма существенное влияние на формирование музыкальной эстетики.

Просветительский темперамент Мийо побуждал его организовывать камерные концерты современной музыки (большинство из них для нужд войны), на которых он знакомил публику с малоизвестными сочинениями Маньяра, Дебюсси, а также со своими собственными.

Творческая активность Мийо в Рио-де-Жанейро была чрезвычайно велика. Плодотворное влияние Клоделя, его непосредственная близость способствовали работе над III частью «Орестей» — «Эвменидами», где композитор использовал технику письма, найденную в двух первых частях трилогии: «Агамемноне» и «Хоэфорах».

Новые тенденции в музыке Мийо открывает кантата «Возвращение блудного сына» (1917) на текст А. Жида. Они заключены в переходе от массивного, монументального стиля «Орестей» к камерному (21 инструмент сопровождает 5 певцов-солистов).

Вместо сложных «многоэтажных» гармонических комплексов и их полифонического развития здесь выступил на первый план мелодико-полифонический стиль, в котором композитор стремился к полной независимости отдельных мелодических линий, порученных разным инструментам в разных тональностях. «Политональность здесь существовала теперь не в аккордах, а в наложениях мелодических линий, — констатировал перемены в своем стиле сам Мийо. — Написав эту музыку, я нашел звучание, о котором мечтал с детства, когда, засыпая, с закрытыми глазами, я воображал музыку, которую не знал как выразить» (67, с. 83).

Стиль «Блудного сына» отражает общую для XX в. тенденцию, связанную с обращением к камерным составам с тонкой дифференциацией оркестровых тембров. Эта тенденция восходит еще к «Фавну» Дебюсси, с одной стороны, и к Камерной симфонии Шёнберга — с другой. Инди-

видуальное преломление этой тенденции у Мийо заключено прежде всего в использовании протяженных мелодических линий, лежащих в основе произведения, в их ясном структурном и метроритмическом оформлении, интонационной простоте отдельно взятых мелодий. Накладываемые друг на друга в разных тональностях, они образуют довольно сложное, трудное для восприятия в целом объемное, многоплановое звучание, которое один из критиков верно окрестил как своего рода «музыкальный кубизм».

Самого композитора настолько привлекли новые, найденные им звучания, что он тотчас же принялся за сочинение серии Маленьких симфоний для «оркестра» из 7 или 10 инструментов, которая была завершена через несколько лет в Париже. Этот цикл из шести Маленьких симфоний свидетельствует об эволюции композитора в линейно-полифоническом и политональном стиле, который привел к значительной усложненности музыкального языка, особенно в последних трех симфониях. Но даже Первая симфония, самая простая и ясная, исполненная в Рио-де-Жанейро, вызвала недоумение публики. Ей, не привыкшей к диссонантному языку, требующему особого восприятия, умения охватывать множество мелодических линий в их индивидуальном своеобразии, казалось, что все звучит как сплошная фальшь. Эти неудобные «фальшивые» звучания стали главным тормозом на пути Мийо к публике, пока к ним не привыкло ухо.

Под сильным впечатлением от танца Нижинского, гастролировавшего вместе с труппой Дягилева в столице Бразилии, его нового хореографического стиля и, собственно, специально для Нижинского у Клоделя и Мийо возник план балета «L' Homme et son Désir» («Человек и его желание»). Правда, вскоре после того, как балет был задуман, Нижинский тяжело заболел и выступления свои прекратил, но балет все же был написан. «Немного было произведений, — вспоминал композитор, — работа над которыми нам доставила такое удовольствие, как это» (см. 50, с. 97).

Первый балет Клоделя и Мийо — произведение новое; необычное, лишенное конкретного содержания, сюжетной линии, которую заменила сложная символика образов. Клодель в предисловии к партитуре кратко определил ее так: «Человек и Лес, драма ночи, мечты, воспоминаний и любви» (см. 50, с. 97).

Балет дает возможность многозначной трактовки образов и, по существу, призван стать пластическим выра-

жением музыки, где все сконцентрировано преимущественно на эмоциональной стороне. Этот новый жанр хореографического искусства, безусловно, переключался с пластическими опытами Айседоры Дункан и Жака-Далькроза, которые были хорошо известны и Нижинскому и Клоделю, и Мийо. Мийо специально, по совету Клоделя, еще до войны посетил экспериментальный театр Жака-Далькроза в Хеллерау. Сам Клодель там поставил свою знаменитую драму «Благовещение» и очень увлекался театральными идеями Далькроза.

Мийо написал партитуру для оригинального камерного оркестра, который включал как тембровую краску вокальный квартет, поющий без слов, 12 солирующих инструментов (струнных и духовых) и 15 ударных. Композитор сделал следующий шаг на пути дифференциации музыкальной ткани, обособив мелодические линии партитуры не только при помощи последовательной полифонии, политональности, но еще и полиритмии, или — лучше сказать — полифонии ритма. Добиваясь внутреннего расщепления ткани, стереофонического характера звучания, композитор разместил отдельные группы на разных площадках¹.

Тембровые находки балета, обусловленные широким применением оркестра ударных в сочетании с тембрами человеческих голосов, поющих без слов, высоко оценили музыкальные критики нашего времени, находя в этой партитуре зарождение шумовой и сонористической музыки.

ПАРИЖ. ЭПОХА «ШЕСТИ»

В Париж Мийо возвратился в начале 1919 г. Некоторое время он не мог избавиться от воспоминаний о Бразилии: «Я был счастлив, — писал он в «Заметках», — увидеть вновь моих родителей и друзей, но моя радость несла на себе печать некоторой ностальгии: я глубоко любил Бразилию» (67, с. 91).

Впрочем, оживленная художественная жизнь Парижа, новые впечатления, встречи с друзьями поглотили его полностью. Возобновились творческие связи с музыкантами — Сати, Онеггером, Пуленком, Ориком, а также с поэтами, художниками, исполнителями, и вскоре квартира Мийо на

¹ Напомним, что до Мийо к стереофоническому звучанию стремился Берлиоз, предписав в Реквиеме располагать группы медных духовых в разных углах зала.

бульваре Клиши стала местом встреч артистической молодежи.

Дух обновления царил в послевоенном Париже. В литературе, поэзии, живописи, музыке возникали новые течения, направления, школы. Теории, манифесты, декларации сменялись одни другими с калейдоскопической быстротой.

«Художественная молодежь, задававшая тон уже с конца первого десятилетия, увлеченная поисками нового, с большой самоуверенностью наступала на старое и на все, чем она была по тем или иным причинам недовольна. Она искала выхода из окружающей ее духовной среды, отвергаемой ею как отсталая» (23, с. 7). Хлынула мощная волна антибуржуазного бунта, бунта против устоявшихся канонов искусства, привычных форм, против современного буржуазного уклада. Наступило бурное время скандалов, потасовок в зале во время концертов, спектаклей, дерзкого эпатажа буржуа. Единым фронтом выступали поэты, художники, музыканты, стремясь к многообразным формам синтеза искусства. Исчезла цеховая замкнутость, возросла тенденция пренебрежения спецификой отдельных видов искусств.

В 1917 г. в Париже состоялась шумная и скандальная премьера балета «Парад» по сценарию Ж. Кокто, с декорациями П. Пикассо и музыкой Э. Сати. Это был своеобразный парад новых направлений в искусстве: кубизма, сюрреализма, футуризма, неопримитивизма, мюзик-холльной эстетики и конструктивизма. Г. Аполлинер, вождь сюрреалистов, написал пояснительную статью к премьере под названием «Парад, или Дух нового», подчеркнув значение «впервые достигнутого синтеза искусств», в котором он видел отправную точку развития современного искусства.

Все необычно в этом спектакле: его содержание, вернее отсутствие оно, кубистические декорации, кубистические жесты актеров, примитивная музыка в духе музыки цирка, балагана, мюзик-холла, где мелькают банальные мотивчики, ритмы эстрадных танцев при все объединяющем, подчеркнуто унылом механистическом движении. Непривычным было также включение в партитуру шумовых эффектов: стука пишущей машинки, гудков, трещоток, которые должны были воссоздать картину современного города. Этот опыт более чем за 30 лет предвосхитил появление «конкретной музыки». «Парад» взрывал привычные формы романтического балетного спектакля как пышного и роскошного зрелища. Мятежный дух отрицания царил в нем. Мощный бунтарский заряд, содержащийся в этом балете,

заставил композиторскую молодежь поднять его как знамя нового искусства, а Сати признать своим духовным вождем. Его влияние было достаточно сильным на Мийо и его друзей — Пуленка и Орика.

«Сати был нашим идеалом,— писал позднее Мийо,— и пользовался среди нас большой популярностью... Чистота его искусства, отвращение к компромиссам, пренебрежение к деньгам и безразличие к критике — все это было замечательным примером для нас» (65, с. 53).

Ж. Кокто, выступивший со столь шумной рекламой, как «Парад», сблизился с музыкальным кружком Мийо и стал в нем весьма влиятельной фигурой. Человек необычно одаренный бурной фантазией, чуткий ко всему новому, Кокто выступал сразу во многих ликах — как поэт, драматург, примыкавший то к дадаистам, то к сюрреалистам, то к последователям реалистического метода, художник, либреттист, киносценарист — и это, вероятно, не все, что успевал делать Кокто, участвуя в движении за новое искусство. «Никто,— писал о нем А. Моруа,— не проявил такой изобретательности в создании новых форм, как Кокто» (26, с. 548). А сам поэт горделиво заявлял: «Я не следовал моде, я ее создавал» (см. 26, с. 546).

В 1919 г. Кокто выпустил в свет небольшую книжечку-манифест «Петух и Арлекин», в которой в ярко заостренной форме обобщил новые музыкальные идеи, носившиеся в воздухе и выраженные уже в искусстве Стравинского, Сати и молодых французских композиторов: «Берегитесь музыки! В словаре поэта слишком много слов, в палитре художника слишком много красок, в клавише музыканта слишком много нот» (см. 26, с. 549). Кокто ратовал за возвращение французской музыке ее исконно национальных черт: ясности, простоты, мелодичности. Он протестовал против германской тяжеловесности, многословия, сложного развития. Удар Кокто, с одной стороны, был направлен против вагнеровских эпигонов, с другой — против туманностей импрессионизма и символизма.

«Всегда склонная к обобщениям критика причислила Кокто к теоретикам, пророкам и вдохновителям послевоенной музыки», — вспоминал Мийо (67, с. 102). Сами же композиторы считали его лишь рупором своих идей.

Может быть, поначалу антибуржуазный бунт молодежи носил чисто эстетский характер, и простота, к которой призывал Кокто, была сложна, но бунтарство не пропало даром, зерна его дали положительные всходы во французском искусстве 30-х годов, когда над Францией нависла угроза фашизма и весь народ, вся прогрессивная художе-

ственная интеллигенция встали единым фронтом на защиту демократических свобод, прав человека. Бывшие сюрреалисты Арагон, Элюар, Деснос вступают в Коммунистическую партию Франции, их творчество существенно меняет свой характер; Пикассо под воздействием испанской трагедии пишет знаменитое антифашистское полотно «Герника»; изменяется тематика музыкального искусства Мийо, Онеггера, Пуленка, Орика. Но об этом ниже.

Тогда же, в 20-е годы, молодые композиторы были очень активны в пропаганде новой музыки. Они устраивали многочисленные концерты в залах, плохо приспособленных для этих целей, — душных, насквозь прокуренных, без вентиляции, но в которых, по словам Мийо, собирался «весь Париж».

После одного из таких концертов в зале Нуген на Монмартре (вместе с пьесами Орика, Пуленка, Онеггера, Дюрера и Тайефер исполнялся Четвертый квартет Мийо) критик А. Колле выпустил статью под названием «Пять русских, шесть французов и Эрик Сати».

«Совершенно произвольно, — как пишет Мийо, — он выбрал шесть имен — Орика, Дюрера, Онеггера, Пуленка, Тайефер и мое только потому, что мы знали друг друга, потому, что мы были товарищами и фигурировали в одних и тех же программах несмотря на все различие наших натур. Орик и Пуленк были увлечены идеями Кокто, Онеггер — немецким романтизмом, а я — средиземноморским лиризмом. Я ненавижу общие эстетические теории, так как они ограничивают и сдерживают воображение артиста, который должен найти для каждого нового произведения различные и часто противоположные средства выразительности, но было бесполезно протестовать! Статья А. Колле имела такой резонанс в мире, что группа «Шести» была создана и я стал ее участником независимо от того, хотел я этого или нет» (67, с. 103).

Подобные мысли позднее высказывали все участники «Шестерки», отстаивая свою музыкальную независимость и самостоятельность эстетических позиций. Но их объединяли, конечно, не только дружеские чувства, но и принадлежность к одному поколению, одной последебюссистской эпохе, общие художественные устремления, связанные с воскрешением национальных традиций, упрощением и динамизацией музыкального языка — словом, с обновлением и, может быть, оздоровлением музыки, если так можно выразиться. Они вместе участвовали в антибуржуазном бунте, в эпатаже буржуа. Асафьев, давая характеристику новому объединению французских музыкантов, еще в 1926 г. от-

метил: «„Шесть“ инстинктивно чувствовали, что надо писать новое по-новому... Что могли новые композиторы противопоставить импрессионизму с его ограниченным художественным горизонтом и его изысканностью в отношении средств и приемов выражения и изображения. Простоту и терпкость, волевою инициативу, ощущение живой, конкретной действительности, примитивность конструкций и возможно более объективное обращение с материалом (будь то родная народная песня или экзотическая мелодия)... Они хотят ближе стоять к улице и площади, чем комнате, ближе к природе как источнику здоровых чувств, чем как к объекту любования и описания, ближе к предметности и вещиности...» (7, с. 116—117).

Однако специфика дарования каждого, личные симпатии и антипатии, различное образование, школы, пройденные ими, делают творческую личность каждого ярко индивидуальной. Так, Пуленк и Орик в начале творческого пути находились под особым влиянием Сати, они тяготели к неопрIMITИВИЗМУ, к простейшему двухголосию. Позднее, уже после второй мировой войны, Пуленк раскрылся как талантливый оперный композитор, близкий реалистической оперной школе, Орик много и успешно работал в области прикладной музыки — для спектаклей, кино и телевидения. Онеггер с самого начала творческого пути подчеркивал свои связи с австро-немецким симфонизмом, а позднее сам достойно представлял современный французский симфонизм, развивающий традиции Франка на новом современном уровне.

Мийо в первые годы совместных творческих выступлений был, пожалуй, наиболее смелым, активным, изобретательным в поисках новых выразительных средств, новых путей развития музыкального искусства. Он был безусловным и признанным лидером «Шестерки». Знаменательно, что Онеггер среди композиторов, которые оказали влияние на формирование его стиля, называет имя своего ровесника Мийо...

Невольное объединение в союз «Шести» сблизило музыкантов еще больше. Если ранее они подчас случайно оказывались участниками одних и тех же концертов, то теперь они специально устраивали совместные концерты.

Регулярно по субботам в течение двух лет все собирались у Мийо на бульваре Клиши. Там, как вспоминает Мийо, бывали не только композиторы, но и исполнители: Ж. Батори, Э. Журдан-Моранж, М. Мейер, Ж. Меерович, А. Ворабур, русский певец Кубицкий; художники: П. Пикассо, Ф. Леже, Ж. Брак, М. Лорансен, И. Лагю, В. Гросс,

Ж. Гюго, Г. Факконе; писатели: Л. Доде, Ж. Кокто, Б. Сандрар, М. Жакоб...

После обеда друзья отирались на Монмартр, где забавлялись самым легкомысленным образом — тем, чем забавляется простой парижанин: цирк, ярмарка, карусель, мюзик-холл, ревю. Особенно привлекал их цирк «Медрано», где тогда выступали знаменитые братья Фрателлини, которых Мийо считал «достойными преемниками итальянской комедии масок» (67, с. 104).

Было ли это просто ребячеством? Или что-то крылось за этой любовью к массовому развлекательному искусству? Безусловно, движение «дадаистов» с их культом детскости, а также призывами ко «всемирному веселью» не могли не коснуться музыкантов, контактирующих с дадаистами, в частности с Кокто, который исповедовал в то время их идеи. Но для Мийо это не было лишь данью моде. Ярмарочный шум, карнавалы, народные гулянья он любил с детства. Как ребенок, он умел извлекать из этих зрелищ искреннюю радость и удовольствие и умел передавать эту радость жизни в музыке.

Веселые сборища по субботам у Мийо чем-то напоминали традиционные гогетт — веселые пирушки артистического Парижа, где поэты читали свои стихи, композиторы показывали сочиненные накануне произведения.

«На этих собраниях, — писал Мийо, — проходивших в атмосфере веселья и безмятежности, зародились многие творческие связи; кроме того, здесь определился характер произведений, возникших под влиянием эстетики мюзик-холла» (67, с. 104).

Первым из них был балет Мийо «Бык на крыше», имевший скандальную репутацию отчасти из-за экстравагантного сценария и постановки Ж. Кокто, отчасти из-за банальных мелодий танго и машишей, услышанных Мийо на карнавале в Рио-де-Жанейро и включенных в партитуру, отчасти даже из-за названия, заимствованного композитором из одной модной уличной бразильской песенки¹.

Работая над партитурой, Мийо предполагал, что эта музыка может быть использована в фильме, вернее в одном из фильмов Чаплина, в то время весьма популярных. Кокто же предложил поставить спектакль. Он написал к готовой музыке сценарий пантомимы балета.

¹ В этом «эпатировании» названием Мийо, возможно, шел по стопам Сати, удивлявшего слушателей «Прелюдиями в форме груши», «Бюрократической сонатиной», «Сушеными эмбрионами» и другими не менее экстравагантными названиями.

На сцене этого короткого одноактного балета — американский бар в период сухого закона. С нашествием полицейских он превращается в кафе-молочную. В балете множество акробатических трюков, введенных специально для братьев Фрателлини, которые принимали в спектакле участие.

Музыка развивается стремительно, на одном дыхании, без всяких цезур, почти в одном, порой слегка варьированном ритме. Мелодии танцев, как в калейдоскопе, сменяют одна другую, напоминая в какой-то мере Вальс Равеля, созданный почти в это же время. Контрастом к стремительной музыке — движения актеров, как в замедленной съемке кино. Так было задумано сценаристом. Это должно было придать всему действию нереальный характер, сделать похожим его на сновидение.

Костюмы и декорации готовил художник Г. Факконе, но в самый разгар приготовлений к спектаклю он неожиданно умер. По его эскизам закончил работу Р. Дюфи. В программе, помимо «Быка на крыше», были «Три маленькие пьесы» Сати, написанные специально для этого представления, Фокстрот Орика и «Кокарды» Пуленка, которые пел русский певец Кубицкий.

«Это случайное представление было принято публикой и критикой как профессиональное эстетическое кредо. Веселый спектакль под эгидой Сати, которого журналисты называли «шарлатаном», символизировал манифестацию эстетики мюзик-холла-цирка для публики, а для критики был образцом послевоенной музыки. Забыв, что я был уже автором «Хозфор», публика и критика окрестили меня музыкантом-фокусником и шутником... меня, который ненавидел комическое в музыке и стремился только, сочиняя «Быка на крыше», создать веселый, невзыскательный дивертисмент в память о бразильских ритмах, которые меня так покорили. И великий бог! совсем я не собирался насмеяться» (67, с. 109).

Скандалная репутация не помешала балету «Бык на крыше» стать одним из популярнейших произведений Мийо. Записанное на пластинку, оно обошло весь мир. Правда, популярность через грамзаписи подобных произведений Мийо сослужила ему недобрую службу. Многие лучшие «серьезные» произведения Мийо неизвестны из-за сложности постановки, из-за того, что их не исполняют, и создается неправильное впечатление о Мийо, как о композиторе только развлекательного жанра.

Вслед за балетом «Бык на крыше» Мийо вновь обратился к столь любимым ему ритмам латиноамерикан-

ских танцев в фортепианной сюите «Saudades do Brazil» («Бразильские танцы») ¹.

Так же как и «Бык на крыше», цикл пронизан ритмами танго и машиншей, но характер их совсем иной. Подлинно народных тем нет, все мелодии сочинены Мийо. Музыка по-французски изысканна, утонченна, мелодии ясно очерчены, фактура прозрачна (преобладает двух- и трехголосие), гармония политональна, что придает музыке особую остроту и терпкость. Сюита сразу завоевала большую популярность, и Мийо позднее сделал три ее переложения: для оркестра, для скрипки и для виолончели с фортепиано.

Значительно сложнее стиль «Каталогов» («Каталога сельскохозяйственных машин», 1919 и «Каталога цветов», 1920), которые цитируют каждый раз, когда хотят подчеркнуть урбанистические тенденции Мийо в эпоху «Шести». Подобно тому, как Онеггер воспел новейший локомотив, поразивший его своеобразной красотой, в произведении «Пасифик 231», так Мийо воспел современные сельскохозяйственные машины в сюите для голоса и 7 инструментов. Сам замысел — написать музыку на сугубо прозаический текст каталога, описывающий технические достоинства машин, — бесспорно, вызывающий. Но в отличие от «Пасифика» Онеггера, в котором действительно слышишь звуки современного города, современной цивилизации, ощущаешь ритм и движение новой мощной и тяжелой машины, в сюите Мийо — 6 весьма изысканных миниатюр пасторального характера, которые, как пишет Коллар, «рассказывают о широких хлебных полях в середине лета». Конечно, сам текст лишен поэтичности. Вот почему П. Коллар советует: «Не нужно, чтобы певец непременно давал понять каждое слово. Пусть он станет над ним, выше него, парит, как в мечте, на нежной симфонии, которую играют 7 инструментов, пусть он думает о большом плодородии и пусть прославит в своем пении весь мир» (50, с. 212).

Каждая пьеса носит название одной из машин: «Сенокосилка», «Сноповязалка», «Плуг для запашки», «Жатка», «Почвоуглубитель», «Сеноворошилка». Стиль музыки — лиnearно-полифонический и политональный, как в Маленьких симфониях.

В «Каталоге цветов» (подобно «Сельскохозяйственным машинам») Мийо использовал текст каталога, но в поэтическом претворении Л. Доде ². Крошечные миниатюры

¹ Saudades — специфически бразильское слово, не переводимое на другой язык, означающее тоску по несбыточному, ностальгию.

² Люсьен Доде, французский поэт, сын А. Доде.

(иногда в 2—3 строчки) для голоса и 7 инструментов утонченно выразительны и полны поэзии. Мелодический стиль этих маленьких музыкальных афоризмов изыскан, фактура прозрачна и образуется из сплетения нескольких линий, обособленных тонально. В подобных произведениях средством эпатажа был скорее замысел, а не музыка. В музыке непривычным было лишь сложное линейно-полифоническое и политональное письмо. «Никто из критиков не понял, что натолкнуло меня на мысль написать эти произведения и что идея, вдохновившая их, была подобна той, которой руководствовались композиторы, воспевающие иногда жатву, сбор винограда, «доброе пахаря»... Каждый раз, когда хотят доказать мой экстравагантный вкус и страсть к мистификациям, цитируют „Сельскохозяйственные машины“». И далее композитор с недоумением заметил: «Я никогда не мог понять, как здравомыслящие люди могут представить себе, что артист проводит свое время в работе, сопровождаемой часто невероятными муками, с единственной целью — посмеяться над некоторыми из них» (67, с. 129).

Почти все премьеры Мийо проходят в атмосфере скандалов. Особенно много шума вызвало исполнение Второй симфонической сюиты (по «Протею») в Концертах Колонна под управлением Г. Пьерне 24 октября 1920 г. «Я никогда не думал, — писал Мийо, — что моя музыка столь провокационна. Тем не менее публика начала волноваться уже перед концом увертюры и выражать свои чувства криками «довольно», которым противостояли аплодисменты и «браво». Но это не облегчило исполнение увертюры. Я начал опасаться за фугу, где звучание меди могло показаться несколько странным. Написанная для трех труб и трех тромбонов, она разворачивалась на *basso continuo*, как на педали контрабасов и 4 фаготов. Я не ошибся: фуга вызвала неописуемую бурю, настоящую потасовку, во время которой органист собора Победы, господин Франк, получил пощечину от Дюрея. Оркестра не слышно было более. Шум все увеличивался; вмешалась полиция. Муниципальные гвардейцы стали выводить публику с кресел балкона. Я был удовлетворен тем, что увидел, как два полицейских «выдворили» критика газеты „Менестрели“» (67, с. 111).

В этом концерте, помимо сюиты Мийо, исполнялась «Интерлюдия» Онеггера, написанная по пьесе М. Жакоба «Смерть св. Альмеена». Оба произведения дирижер объединил под названием «Политональность», что Мийо считал большой ошибкой. «Для публики, всегда скептически относящейся к исполнению нового произведения, это опреде-

ление мало чем помогло, ибо звучало примерно так: „Вы увидите сейчас то, что вы сейчас увидите“» (67, с. 110).

Газеты не без удовольствия расписывали «скандалы на концертах Колонна». Газета «Менестрели» поместила письмо Сей-Санса из Алжира, адресованное дирижеру Пьерне: «Я с грустью смотрю, что вы открываете двери извращениям и что вы это преподносите публике несмотря на то, что она протестует. Если многие инструменты играют в разных тональностях, то получается не музыка, а кошачий концерт» (см. 67, с. 112).

И действительно, прошло немало времени, прежде чем музыку Мийо стали воспринимать как музыку, привыкнув к ее специфическому гармоническому языку — политональности.

Столь же шумной и скандальной была премьера Пяти этюдов для фортепиано с оркестром, написанных в 1920 г., исполненных в 1921-м пианистом М. Мейером и оркестром под управлением В. Гольцмана. В этом произведении композитор использовал сложную полифоническую технику в сочетании с политональностью. Так, Третий этюд представляет собой 4 фуги, наложенные друг на друга в разных тональностях: fuga духовых — *in a*, fuga медных — *in des*, fuga струнных *in f* и фортепиано излагает тему и ответ на общих звуках трех тональностей оркестровых фуг. В Четвертом этюде используется полифонический прием: ракоходное движение. Весь этюд делится на две части, где 2-я является ракоходом 1-й. Подобные приемы и в дальнейшем Мийо будет использовать часто. Фуга, состоящая из двух разделов с ракоходным обращением во 2-м, имеется, в частности, в «Христофоре Колумбе».

Не лучший прием был оказан балету «Человек и его желание» (поставлен труппой Дягилева в 1921 г. и в том же году Шведским балетом в Театре Елисейских полей) и опере «Заблудшая овца», где более шокировал прозаический текст, «бытовизмы» этого текста, костюмы 1912 г., чем сама музыка. Опера выдержала 4 представления в «Опера́ комик» и сошла со сцены.

Прием, оказываемый публикой музыке Мийо, волновал его друзей-артистов, волновал родителей Мийо, которые начали опасаться за будущее сына, но самого композитора не обескураживал: «Эта непосредственная реакция, искренняя и яростная, мне доставляла огромное удовлетворение. Безразличие публики угнетает, энтузиазм или протест свидетельствует о том, что произведение волнует» (67, с. 112).

К этой бурной и скандально-задиристой эпохе «Шести» относится сочинение композиторами коллективного спек-

такля «Новобрачные с Эйфелевой башни» на сюжет Кокто. Постановщик — Р. де Маре, декорации И. Лагю, костюмы — Ж. Гюго. Текст читали Ж. Кокто и П. Бертен через громкоговорители, размещенные с каждой стороны сцены, комментарии сопровождали балет между фрагментами музыки. Сюжет простой, забавный и фантастический, как «ярмарочные игры», по замечанию Мийо. Молодые празднуют свадьбу на первом этаже Эйфелевой башни в присутствии родителей, старого друга, генерала, фотографа. Во время свадьбы происходит множество невероятных событий. Каждый раз, когда фотограф говорил: сейчас вылетит отсюда птичка, неожиданно появлялось какое-нибудь существо: «Купальщица из Трувиля» или «Телеграмма» (так как Эйфелева башня была мадемуазель Телеграфом), или лев, проглатывающий генерала. Заканчивалась же свадьба всеобщей потасовкой.

Композиторы забавлялись, сочиняя музыку этой фантазии, возникшей явно не без влияния дадаизма. Орик написал Увертюру и серию ригурнелей, Пуленк — Танец купальщицы из Трувиля и Речь генерала, Тайефер — Вальс телеграмм, Онеггер — Траурный марш генерала, Мийо — Свадебный марш и фугу свадебной потасовки.

Не без юмора Мийо отмечал, что «фрагмент, написанный Онеггером, был единственным, принятым публикой «всерьез», и когда его начали исполнять, один критик воскликнул: «Наконец-то мы услышим музыку», не узнав Вальса из «Фауста», тему которого использовал Артур в басу, чтобы придать сатирический характер всей композиции...» (67, с. 117). В целом же произведение, по мнению Мийо, получилось слабым и эклектичным.

В начале 20-х гг. начинаются гастроли Мийо за границей — в странах Европы и Америки, что вскоре приносит ему мировую известность. Первая страна, в которой состоялся концерт молодых французских композиторов, в том числе и Мийо, была Бельгия. На одном из концертов произошла памятная встреча Мийо с молодым бельгийским музыкантом, большим знатоком современной музыки, будущим биографом Мийо и его верным другом П. Колларом. Он был сразу покорен стихийной силой музыки Мийо, своеобразием ее языка и отныне стал ее самым активным пропагандистом.

В 1922 г. Мийо был приглашен на гастроли в США, где он выступал как дирижер и пианист с исполнением собственных произведений, произведений своих друзей: Сати, Орика, Онеггера, Пуленка, а также классических программ.

Концерты прошли в Филадельфии, Нью-Йорке, Бостоне с лучшими американскими оркестрами. Мийо очень волновался за классический репертуар, так как не считал себя дирижером. Каково же было его удивление, когда в одной из газет он прочитал о себе, как о блестящем дирижере, но плохом композиторе.

Во время пребывания в Нью-Йорке Мийо удалось познакомиться с настоящим новоорлеанским джазом в негритянском квартале Гарлеме. «Снобы и эстеты еще не открыли тогда Гарлема,— писал Мийо,— и мы были там единственными белыми. Музыка, услышанная мною там, совершенно непохожая на знакомый мне ранее джаз, стала настоящим откровением для меня. Мелодические линии накладывались друг на друга в контрапункте в прерывистом дыхании изломанного и неравномерного ритма. Негритянка, чей голос, казалось, выходил из глубины веков, пела перед каждым столиком. С драматизмом и отчаянием она неустанно повторяла один и тот же мотив, сопровождаемый джазом, мелодические линии которого непрерывно обновлялись. Это подлинное искусство брало свое начало в мрачных глубинах негритянской души. Вернувшись во Францию, я беспрестанно проигрывал пластинку, купленную в Гарлеме. Больше чем когда-либо, я думал об использовании джаза» (67, с. 142).

Свою мысль композитор осуществил в 1923 г., создав оригинальную партитуру балета-концерта «Сотворение мира». Сценарий написал Б. Сандрар, основываясь на негритянских легендах о сотворении мира. Декорации и костюмы были подготовлены по эскизам Ф. Леже.

«Я составил свой оркестр, по примеру оркестра Гарлема, из 17 солирующих инструментов и свободно претворил джазовый стиль, соединив его с элементами классицизма» (67, с. 141). Однако в музыке «Сотворения мира» Мийо запечатлел не только специфический оркестр, технические приемы, тембровое своеобразие джаза, но и глубину лирического чувства, которую несут негритянские мелодии. Пожалуй, именно этим «джазовый» балет Мийо выделяется среди подобных опытов других композиторов, отразивших главным образом ритмическую стихию джаза: «Прощание с Нью-Йорком» Орика, Регтайм из «Парада» Сати, «Негритянская рапсодия» Пуленка.

При первом исполнении произведение Мийо тем не менее было встречено с пренебрежением. Как вспоминал сам композитор, «критика провозгласила, что, мол, музыка не серьезна и больше подходит для исполнения в ресторане или дансинге, чем в театре... Но спустя 10 лет те же кри-

тики, исследуя философию джаза, искусно показали, что «Сотворение мира» — моя лучшая партитура» (67, с. 156).

После США, в том же году Мийо вместе с Пуленком и певицей М. Фройнд посетили Австрию, чтобы ближе познакомиться с творчеством венских композиторов: Шёнберга, Берга, Веберна. Знакомство состоялось в доме А. Малера, вдовы великого австрийского композитора. По ее инициативе был организован интересный концерт, в котором «Лунный Пьеро» Шёнберга прозвучал дважды. В сопровождении одного и того же инструментального ансамбля сначала пела немецкая певица Э. Вагнер, дирижировал Шёнберг, а затем исполнила польская певица М. Фройнд, дирижировал Мийо. «Это был,— вспоминает Мийо,— впечатляющий эксперимент. В интерпретации Шёнберга драматизм был выявлен очень интенсивно, неистово, яростно, я же больше подчеркнул нежную чувствительность музыки, тонкость и прозрачность ткани. Эрика Вагнер произносила немецкий текст голосом резким, не очень придерживаясь написанных нот, Мария Фройнд их отмечала, может быть, слишком сильно. Тогда я понял, что проблема декламации, в сущности, еще не разрешена» (67, с. 144).

После концерта в доме Шёнберга состоялась интересная дискуссия о путях развития музыкального искусства. Мийо показал Шёнбергу свою Сюиту № 2 для оркестра, Пуленк — «Прогулки». Шёнберг долго рассказывал о сочинении опер «Ожидание» и «Счастливая рука».

Мийо проникся глубоким уважением к этому человеку и музыканту, столь самоотверженно, бескомпромиссно шедшему по избранному пути. Ему он посвятил Пятый струнный квартет. Но Шёнбергу не удалось обратить Мийо в свою веру ни тогда, когда сам Шёнберг стал на путь атональности, ни позднее, когда он пришел к додекафонии. Французскому композитору, который ценил превыше всего непосредственность вдохновения, творческую фантазию и изобретательность, теории Шёнберга показались надуманными и ограничивающими воображение артиста. Мийо остался верен себе, но это не мешало ему восхищаться многим в музыке нововенцев — Шёнберга, Веберна и особенно Берга.

После Австрии последовали концерты в Польше, а в сентябре 1922 г. Мийо впервые пригласили принять участие в фестивале французской музыки, организованном Менгельбергом в Амстердаме. Симфоническая сюита Мийо исполнялась в концерте вместе с Вальсом Равеля, «Праздником весны» Русселя, Реквиемом Форе и «Фантазией» Дебюсси.

Картину сценических произведений начала 20-х гг. довершают два балета: «Салат» и «Голубой экспресс». Написаны они были почти в одно время, в 1924 г. «Мои близнецы» — называет их поэтому Мийо. «Салат» заказал Мясин, «Голубой экспресс» — Дягилев¹.

Оба балета находились в русле всеобщего увлечения балетным жанром во Франции. Интерес к балету — в традициях французского искусства, но он во многом подогревался блестящими гастрольями труппы Дягилева, кроме того — смелыми поисками и экспериментами в этой области Стравинского, продолжавшего оказывать значительное влияние на молодых французских композиторов.

В начале 20-х гг., почти одновременно с балетами Мийо по заказу Дягилева появляется балет Пуленка «Лани» и два балета Орика «Докучные» и «Матросы». (Онеггер с Дягилевым не сотрудничает.) В этих балетах много общего и весьма характерного для того времени: в частности, комедийное преломление жанра, широкое привлечение ритмоинтонаций современной городской культуры. Регтайм или рег-мазурка могут самым непринужденным образом соседствовать с гавотом и менуэтом. В хореографии классические элементы танца вытесняются спортивно-акробатическими, а также элементами эстрадных танцев. Господствующим в построении партитур становится номерной принцип, тот, от которого совсем недавно отказались Дебюсси («Игры») и Равель («Дафнис и Хлоя»), заменив дивертисмент симфонизированной хореографической поэмой.

Из двух балетов Мийо «Салат» особенно привлекателен. Композитора вдохновил старинный итальянский сюжет комедии масок «Insalata» (сценарий Фламана) с веселыми похождениями Полишинеля, с ревнивыми опекунами, невообразимой путаницей в сюжете, с обязательными переодеваниями и всевозможными мистификациями. Мийо использовал старинную итальянскую музыку из сборника, который принес ему Мясин, и несколько мелодий сардинских серенад, записанных самим Мийо во время путешествия в Сардинию. Подобно «Пульчинелле» Стравинского, «Ланям» Пуленка и многим другим балетам этого времени, Мийо написал «Салат» в виде танцевальной сюиты с пением. Веселая, живая, темпераментная музыка «Салата», яркие, сочные краски юга, мелодическая щедрость и изобретательность, народный дух, которым веет от него, — все это делает партитуру балета одной из самых привлекательных у Мийо.

¹ К этому времени Мясин покинул «Русские балеты» и организовал новую труппу, которая начала конкурировать с дягилевской.

Первое исполнение состоялось в театре «Старой голубятни» на бульваре Рошешуар в серии спектаклей, шедших под названием «Парижские вечера».

Здесь царила совершенно особая атмосфера, которая во многом и определяла характер произведений, написанных для «Вечеров». Граф Бомон, организовавший «Вечера», «не боялся показывать «мешанину», как назвал это Коллар, из балетов, трагедий, номеров мюзик-холла, публицистики, поэзии. Рядом соседствовали Кокто, Шекспир, Т. Тзара, Ж.-В. Гюго, Пикассо, Дерен, Брак, Мийо, Соге, И. Штраус, Сати... Сколько талантов, красоты, очаровательной непринужденности! Пьют, курят, болтают. Эта легкая атмосфера мюзик-холла, эта непосредственность отношения к произведениям искусства доставляли большое удовольствие» (50, с. 111).

Балет Мийо был показан вместе с «Меркурием» Сати. Дирижировал молодой музыкант Р. Дезормьер, впоследствии постоянный исполнитель музыки Мийо. Эскизы декораций и костюмов к «Меркурию» подготовил Пикассо. Во время представления начался обычный скандал, сопровождаемый криками: «Да здравствует Пикассо, долой Сати!». «Салат» же прошел вполне благополучно. Прекрасные красочные декорации Брака, интересная хореография и постановка Мясина, великолепный Мясин в роли Полишинеля обеспечили спектаклю успех и полностью удовлетворили композитора.

В дальнейшем балет был поставлен на многих сценах Европы, в том числе и на сцене «Гранд-Опера» (1935) с новой хореографией С. Лифаря и декорациями Дерена. Труппа Штутгартского балета включила «Салат» в концертную программу во время гастролей в Москве в 60-х гг. Для концертного исполнения на материале «Салата» Мийо создал сюиту для фортепиано с оркестром под названием «Карнавал в Эксе» с нетрудной, но очень эффектной фортепианной партией, которую сам композитор, не являясь пианистом-виртуозом, мог исполнять во время гастролей.

Одновременно написанный балет «Голубой экспресс» для Дягилева по сценарию Кокто лишен достоинств «Салата». Легкий и фривольный сюжет в стиле Оффенбаха, вероятно, не очень вдохновлял композитора. Кроме того, его сковывала нелюбовь к подобного рода жанрам Дягилева. Творческого контакта у них не получилось, что во многом определило неудачу «Голубого экспресса». Музыка этого балета оказалась довольно поверхностной, легкой.

Этими балетами завершилась эпоха, которая прошла, условно говоря, под знаком мюзик-холльной эстетики, бравады, шутки, эксцентриады. Но легкие, развлекательные произведения в духе общедоступного искусства («Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат») пережили свое время благодаря подлинному мастерству и художественному вкусу, выделившим их среди произведений подобного жанра. В дальнейшем значительно большее распространение получили они как концертные произведения, лишившись важных компонентов синтетических спектаклей (участие в них виднейших поэтов, художников, хореографов придавало им неповторимое очарование). Осталась музыка в чистом виде. Ее же популярность — лишь свидетельство самостоятельной художественной ценности этих произведений.

Следует отметить, что в увлечении «низкими» жанрами Мийо был не одинок. Развлекательной, общедоступной музыке в духе лозунгов «Петуха и Арлекина» в 20-х гг. отдали дань все представители группы «Шести», а также многие композиторы других стран: П. Хиндемит, К. Вайль, Д. Гершвин, А. Хачатурян, Д. Шостакович.

В балетах Мийо впервые отчетливо проявилась еще одна характерная тенденция: связь с фольклором, который обеспечил этим произведениям подлинную жизненность. Много путешествуя по разным странам, композитор внимательно прислушивался к характерным интонациям и ритмам народного творчества, ассимилируя и трансформируя их в своих произведениях. Как чуткий и дальновидный художник он предчувствовал, какую роль сыграет в развитии европейской профессиональной культуры неевропейский фольклор, и смело вводил его элементы в свою музыку. Этот принцип — черпать новое в глубинах народного творчества — в дальнейшем станет основополагающим у Мийо.

В 1925 г. в жизни Мийо произошли радостные перемены: он женился на своей кузине Мадлене Мийо, которая стала верным другом композитора и помощником в работе в течение всей его долгой творческой жизни. Чрезвычайно одаренная, Мадлен с детства занималась музыкой, актерским мастерством, дикцией, выступая позднее в различных оперных и кантатных произведениях Мийо в роли *Recitante* (чтицы). Прекрасно зная литературу, она с успехом справлялась также с ролью либреттиста Мийо: это ее перу принадлежит либретто трех опер: «Медея», «Боливар», «Преступная мать»...

Церемония бракосочетания состоялась в родном городе Мийо — Эксе. В качестве свидетеля был приглашен П. Кло-

дель. На свадьбе присутствовал ближайший друг Мийо Ф. Пуленк. Сразу после свадьбы молодые супруги предприняли путешествие в Грецию, Палестину, Турцию и Египет, из которого они вынесли богатые впечатления о древнейшей культуре этих стран.

По возвращении в Париж Мийо сразу начал подготовку к новой, очень увлекательной для него поездке в Советский Союз с целью дать несколько концертов новой французской музыки в Ленинграде и Москве. Это было в 1926 г., когда возобновились культурные связи между СССР и Францией.

К поездке в СССР Мийо относился очень серьезно, понимая, как важна миссия, возложенная на него. «Отчеты о поездке в СССР были настолько противоречивы, что я был рад составить собственное мнение» (67, с. 190). С особой гордостью композитор отмечал, что он был первым французским композитором, которому надлежало возобновить музыкальные связи между двумя странами.

Ленинградская публика, благодаря предшествующим гастролям французских артистов (скрипачей Сигетти, Марто, Астюрк, пианиста Жиль-Марше, дирижера П. Монте), была уже отчасти знакома с музыкой новой французской школы, в том числе и Мийо. Кроме того, Кружок новой музыки, возглавляемый в то время Асафьевым, немало сделал для пропаганды творчества «Шести».

Первый концерт состоялся в Большом зале филармонии. В программу вошли Третья симфония (из цикла «Маленькие симфонии»), концертная сюита «Сотворение мира» и Пять этюдов для фортепиано с оркестром. Дирижировал сам Мийо, партию фортепиано исполнял приехавший вместе с композитором пианист Ж. Вьенер. Об этом вечере Мийо вспоминал: «Наш концерт в Ленинграде прошел с большим успехом. Музыканты были понятливы и очень восприимчивы. Но что за необыкновенная публика! Какая любовь к музыке!» (67, с. 192).

Программа второго концерта состояла из камерной музыки: Сонаты для фортепиано, флейты, гобоя и кларнета, Сонатины для флейты и фортепиано, трех пьес из цикла «Весна», пьесы из сюиты «Бразильские танцы», Рег-каприза для фортепиано и нескольких камерных сочинений Сати, Орика, Пуленка и Вьенера.

По воспоминаниям Ю. Вайнкопа, «реакция широкой музыкальной общественности была различной. Одни возмущались, другие недоумевали, третьи относились положительно, а молодежь — даже восторженно» (5, с. 137). Неоднородной была реакция и прессы. Наиболее дальновид-

ная оценка выступлений Мийо и Бьенера содержалась в рецензии на концерт И. Глебова (Б. Асафьева): «Непривычность звучаний обычно приводит к заблуждению, будто бы композитор ломается и измышляет пугающие ухо сочетания. Пройдет несколько лет, и даже те, кто были напуганы своими же предрассудками, начинают понимать, что перед ними было простое явление, искренняя и непосредственная музыка, несложная по форме. Так в недавнее время произошло с творчеством Прокофьева, так теперь повторяется с опытами политональной музыки, в особенности у Мийо» (см. 5, с. 137).

Волнующими для Мийо были встречи с советскими музыкантами: В. Богдановым-Березовским, В. Дешевовым, В. Дранишниковым, А. Каменским, Ю. Тюлиным, Ю. Вайнкопом и Б. Асафьевым. Юный Д. Шостакович показал ему свою Первую симфонию, и огромный талант ее автора французский композитор почувствовал сразу.

С энтузиазмом посещал Мийо театральные постановки: «Бориса Годунова», почитаемого им с юных лет, опер «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева, «Руслан», о котором написал позднее, что это «изумительное творение великого Глинки», и выразил сожаление, что его нигде не ставят за пределами России.

Советскую фортепианную школу Мийо нашел великолепной, а студенческие спектакли в консерваторской оперной студии, «вдохновенные, по его словам, энтузиазмом молодости», доставили ему огромное удовольствие.

О теплом взаимном контакте советских и французских музыкантов Ю. Вайнкоп написал следующее: «Трудно передать всю прелесть мгновенно установившейся непосредственности общения с французскими гостями, теплоту, дружелюбие, искренность высказываний, радостное настроение, царившее при встрече... Оба композитора за две с небольшим недели пребывания в Ленинграде завоевали расположение даже той части музыкальной общности, которая отрицательно относилась к их сочинениям. Особенно вызывал симпатию Мийо. Его неизменное добродушие, доброжелательное внимание к окружающим, очевидная и искренняя симпатия ко всему советскому, неторопливость в движениях и при этом живость и остроумие в беседе... — все располагало к нему» (5, с. 139, 142).

Интересны заключительные слова воспоминаний Мийо о России, свидетельствующие о широте и демократизме взглядов этого человека, о гуманизме, который у него в крови, об умении глубоко проникать в сущность новых явлений (в частности, связанных с теми огромными и слож-

ными преобразованиями в нашей стране, свидетелем которых он стал): «Русские люди вели нелегкий образ жизни, жили в тесноте, их меха и одежды были изношены, ели они мало, но желание перестроить свою страну сквозило во всех их поступках... Не без чувства печали расставались мы с нашими молодыми ленинградскими друзьями... Первый контакт был таким искренним и непосредственным, у нас было столько общих интересов, что мы хотели бы сохранить дружбу с этими молодыми музыкантами. Несмотря на то, что царившая здесь атмосфера коренным образом отличается от европейской, ее чары действовали быстро, и, сделав остановку в Ревеле, мы испытали чувство беспокойства, настолько эти несколько недель оказали на нас влияние. Комфортабельная жизнь, роскошные витрины казались нам анахронизмом» (67, с. 194—195).

Вернувшись из Советского Союза, Мийо получил новое приглашение на гастроли в США. Выступления прошли в Чикаго, Монреале, Денвере, Новом Орлеане, Лос-Анджелесе и других городах Америки. Многочисленные концертные поездки не мешали композитору живо интересоваться культурой этой большой страны, ее природой, но больше всего — жизнью простых людей, и особенно негритянского народа. Он присутствовал при культовых обрядах негров, посещал их церковные службы, театр, куда как белый попал не без труда, прислушивался к своеобразному негритянскому фольклору.

Глубоко взволновала композитора дискриминация негров в Америке, особенно на юге страны. Не без удивления он заметил, что черные имеют отведенные для них специально места в поездах и других видах транспорта, что белый доктор не может лечить черных, не скомпрометировав себя в глазах своих белых клиентов, что черные не могут пойти вместе с белыми в театр или ресторан, и сам Мийо попал однажды в затруднительное положение, пригласив одного негритянского меломана на завтрак: ни один ресторан не пожелал их обслужить. Эти нравы показались Мийо чудовищными. Но тем большую симпатию и сострадание испытывал он к поработанному негритянскому народу.

20-е гг. — второй творческий период в жизни Мийо — были особенно плодотворными. Здесь сконцентрировано большинство важнейших театральнo-сценических произведений, которые позволяют нам говорить о Мийо как о крупнейшем театральном композиторе. Помимо балетов,

преобладающих в первую половину этого периода, выдвинулась опера. Сформировались основные направления в этом жанре, ставшем ведущим.

1922 г. ознаменовался окончанием трилогии «Орестея», заложившей основы монументального оперно-ораториального стиля Мийо. Это важная веха в жизни композитора. Над трилогией он работал 12 лет, но потребуются еще 40, прежде чем «Орестея» впервые увидит свет рампы. Постановку эту осуществит к 70-летию (!) композитора Берлинская государственная опера.

Еще не закончив «Орестею», Мийо увлекся новым замыслом: написать оперу на сюжет античного мифа об Орфее. В течение нескольких лет зрел общий композиционный план оперы, рождались основные музыкальные идеи. Когда вся музыка оформилась в голове композитора, он обратился к своему другу — поэту и философу А. Люнелю с просьбой по разработанному самим композитором плану написать либретто. Люнель принял все требования композитора и в очень короткий срок создал прекрасный текст «Орфея», полностью удовлетворивший Мийо. Музыка, которая долго вынашивалась в голове композитора, была написана в течение нескольких недель: в период с 22 сентября по 2 ноября 1924 г.

Окончательным толчком послужил заказ принцессы Полиньяк — известной пианистки и органистки, в салоне которой впервые прозвучали многие сочинения Форте, Пуленка, Равеля, Фальи, Сати, Стравинского. Первое исполнение оперы Мийо, которой он дал название «Страдания Орфея», произошло в королевском театре «Де ла Монне» в Брюсселе.

Это произведение занимает особое место в творчестве композитора, положив начало новому жанру — камерной опере. Будучи первой камерной оперой у Мийо, она вместе с тем оказалась непревзойденным шедевром по глубине лиризма, тонкой поэтичности и благородству выражения.

Ее мелодико-полифонический стиль, в сущности своей глубоко отличающийся от стиля «Орестеи» с ее массивными и многоэтажными аккордовыми комплексами, был подготовлен ранее некоторыми вокальными поэмами, кантатой «Блудный сын», также рядом камерных инструментальных пьес, типа Маленьких симфоний. Но определенная стилистическая эволюция сказалась в заметном прояснении мелодических контуров сочинения, упрощении фактуры и гармонии. Здесь композитор достигает редкого лаконизма и концентрации выразительности. Вся опера — это своего рода сюита коротких вокально-инструментальных сцен,

сюита лирических состояний, которые скорее комментируют драму, чем служат ее выражением.

«Страдания Орфея» вдохновили Мийо на создание еще одной камерной оперы — «Бедный матрос». Либретто нового произведения написал Ж. Кокто, позаимствовав сюжет из газетной хроники о случайном, роковом убийстве по ошибке. Подобный сюжет мог бы вызвать к жизни «оперу ужаса» веристского или экспрессионистского типа, но Мийо пришел к оригинальному творческому решению, создав оперу в стиле народной песни *complainte*. Музыка в ней не выражает в каждый миг происходящего, а остраненно, как песня, повествует о случившемся, в то время как действие как бы иллюстрирует слова песни.

«Бедный матрос» был поставлен в «Оперá комик» Парижа, но постановка не удалась. Оркестр, недостаточно отретелировав партитуру, играл плохо. Немного позднее, тщательной подготовленная и поставленная театром «Де ла Монне» в Брюсселе, она имела большой успех и с тех пор прошла по многим сценам европейских театров и театров США, вызывая неизменный интерес, став самой популярной оперой Мийо.

Лаконизм камерного стиля Мийо достигает своей кульминации в трех так называемых «операх-минутках» (1927). Первая из них «Похищение Европы» («L'enlevement d'Europe») на античный сюжет была написана по заказу П. Хиндемита для фестиваля камерных опер в Баден-Бадене, причем по условию заказа произведение должно было быть как можно более коротким. Мийо превзошел все ожидания, написав оперу, идущую 9 минут. Она была исполнена в один вечер с «Махагони» К. Вайля и «Туда и обратно» П. Хиндемита.

И все же такая краткость для оперы показалась чрезмерной. Возникла идея дополнить ее двумя частями. А. Оппено¹ — автор либретто «Похищения Европы», создал тексты еще двух: «Покинутой Ариадны» («L'abandon d'Ariadne») и «Освобождения Тезея» («La délivrance de Thésés»).

Легкий сюжет, иронические акценты в тексте, живой юмор удалось воплотить в музыке простой, но в то же время полной мелодической изобретательности и фантазии, близкой во многом «Орфею», но решенной в плане более декоративном, чем психологическом. Построенные на чередовании замкнутых номеров, они, как и «Орфей», приближаются к старинным итальянским камерным операм, от-

¹ Анри Оппено (Henri Oprenot) — французский поэт, драматург, дипломат.

части к старинным кантатам. Этот триптих был с успехом исполнен в 1928 г. в Висбадене.

Склонность Мийо к юмору, шутке получает блестящее выражение в опере-buffa «Эсфирь из Карпантра» («*Esther de Carpentras*»), написанной в том же 1927 г. на текст комедии А. Люнеля. На первый взгляд она ближе традиционным операм, получившим распространение в конце XIX в., где сквозное развитие сцен сочетается с использованием арий, ариозо, ансамблей и хоров. Но, в сущности, здесь, как и в большинстве сценических произведений Мийо, музыка обладает большей самостоятельностью и обобщенностью развития, приближаясь к формам чисто инструментального искусства. Опера достаточно лаконична (в двух актах) и развитие ее стремительно. Партитура изобилует живыми ритмами народных танцев (польки, гавота, бурре, машиша), а ее неисчерпаемое мелодическое богатство, опирающееся на фольклор Средиземноморья, придает ей особое очарование. Гармонический язык довольно острый, «приперченный» политональностью, сохраняет все характерные черты гармонического стиля Мийо этого времени.

Кульминацией в развитии монументального оперно-ораториального жанра у композитора стал «Христофор Колумб» (1928), который явился и продолжением линии «Орестей», и в то же время синтезом всех поисков Мийо в области музыкального театра.

Написанный на текст исторической драмы Клоделя в тесном сотрудничестве с ним, «Христофор Колумб» отличается сложным и глубоко философским содержанием. Но, как во всех драмах Клоделя, в нем противоречиво переплетаются героические, бунтарские идеи с элементами религиозной мистики, сложной символикой образов, иносказательно воплощающей актуальные проблемы, созвучные современной жизни.

Многоплановое действие потребовало синтеза музыкально-театральных жанров — оперы, оратории, драмы, мистерии, мессы¹. Главным действующим лицом здесь выступает

¹ Опыт «Христофора Колумба» в создании многопланового синтеза жанров не прошел даром для Онеггера, который позднее в сотрудничестве с П. Клоделем создал свою знаменитую «Жанну д'Арк на костре» — произведение высокой художественной ценности, полностью самостоятельное, но имеющее много точек соприкосновения с «Колумбом» Мийо и в плане чисто музыкальном (хоровые сцены, хоровая декламация), и в плане идейно-эстетическом, идущем от Клоделя (философский аспект драмы, сходные аллегорические сцены, ретроспективная композиция). См. об этом в разделе о «Христофоре Колумбе».

народ. Это обусловило широкое использование хора, непрерывно участвующего в действии в самых разнообразных формах, включая хоровую ритмизованную декламацию, на которой построены кульминационные драматические сцены.

Постановку «Христофора Колумба» осуществила Берлинская государственная опера в 1930 г. Дирижировал Клайбер. Премьера вызвала множество откликов в прессе, большинство критиков трактовали это произведение не только как вершину творчества Мийо, но и как знаменательное событие в истории развития современной оперы.

Два года «Христофор Колумб» удерживался в репертуаре берлинского театра, пока надвигающиеся политические события не заставили снять его с репертуара. В дальнейшем он был исполнен Французским радио в форме оратории под управлением М. Розенталя. После войны сценическую постановку «Колумба» осуществил миланский театр «Ла Скала».

Только после столь явного признания Мийо за границей дирекция «Гранд-Опера», наконец, решилась поставить новое произведение Мийо. Это была опера на исторический сюжет «Максимилиан», написанная в широкой декоративной манере с преобладанием хоровых сцен. В качестве сюжетной основы композитор использовал драму австрийского писателя Ф. Верфеля «Хуарес и Максимилиан» о борьбе мексиканского народа за свою независимость. Либретто оперы написал С. Гофман. А. Люнель переложил его на стихи. Поставленный в 1932 г. «Максимилиан» успеха не имел, хотя исполнение было прекрасным. Не без горечи композитор писал позднее, что «пресса как будто бы сорвалась с цепи. Меня рвали на части, поносили, смешивали с грязью» (67, с. 217). Опера взяла реванш спустя 30 лет, когда ее поставил на Французском радио М. Розенталь к 70-летию композитора.

«Максимилиан» завершает второй период в творческой эволюции Мийо. Это был период большого подъема, необычайно интенсивного и плодотворного труда, пора смелых поисков и экспериментов, особенно активных в области театра. Закончена «Орестея», создано 7 новых опер, среди которых настоящие шедевры: «Страдания Орфея» и «Христофор Колумб». Намечился поворот от эпохи «бури и натиска» к постепенному прояснению, упрощению музыкального языка, к экономии средств.

Больших успехов достигает Мийо в области камерной и концертной музыки, о чем свидетельствуют прекрасные Шестой и Седьмой квартеты, Первый концерт для скрипки

ки с оркестром, Первый концерт для альта с оркестром и оригинальный по жанру Концерт для ударных инструментов с оркестром.

В эти годы напряженный труд композитора все чаще прерывался тяжелой, неизлечимой болезнью. Приступы ревматизма надолго приковывали композитора к постели, доставляли большие физические страдания. Многочисленные консультации и лечение у медицинских светил не приносили ощутимых результатов, болезнь быстро прогрессировала — настолько, что встала даже проблема ампутации ног. Этого, в конце концов, удалось избежать, но ноги часто отказывались повиноваться, и композитору приходилось тогда прибегать к креслу на колесах и проводить репетиции и концерты сидя. Однако жизнелюбивый и жизнелюбивый на натуре Мийо не склонен был подчинять свою жизнь болезни, противостоял ей всеми силами и, как только пальцы начинали двигаться, брал в руки перо, а как только мог встать с постели, отправлялся в концертное турне или на новую постановку своего произведения — словом, туда, куда его звали неотложные дела.

Начало 1930 г. ознаменовалось для супругов Мийо радостным событием: у них родился сын Даниэль. Первые цветы Мадлен получила от Пикассо.

«Не было ли это добрым знаком Феи Живописи, которой она отметила судьбу Даниэля?», — написал Мийо много лет спустя, ибо сын композитора стал художником (67, с. 227).

ПЕРЕД ВОЙНОЙ. 1930—1939.
МУЗЫКА ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ,
ДЕТЕЙ, КИНО И ТЕАТРА.
КАНТАТЫ.

30-е гг. (третий период творчества) — годы растущей мировой известности Мийо. Его произведения начали постоянно фигурировать в программах международных конгрессов, фестивалей современной музыки, проводимых в то время в городах Германии, Италии, Австрии, Португалии. Если композитор был здоров, он с удовольствием посещал эти музыкальные празднества, тем самым удовлетворяя свою страсть к путешествиям и радуясь встречам с музыкантами, композиторами разных стран, знакомству с их творчеством. Со многими из них его связывала не толь-

ко общность творческих интересов, но и порожденная ими большая личная дружба. Среди его друзей — Хиндемит, Вайль, Берг, Фалья, Малипьеро, Казелла, Рieti и многие другие.

Посещая разные страны, Мийо стремился узнать быт их народов, остро реагируя на все музыкальные впечатления, особенно связанные с народной музыкой. В этот период интерес к ней значительно возрос и стал более осознанным. Его усиливает и подогревает творчество Б. Бартока, которое вызывало неизменное восхищение французского композитора. Мийо предпринял даже специальную поездку, чтобы познакомиться лично с Бартоком и с его записями народных песен и танцев (1927).

Эта встреча оставила глубокий след в жизни и творчестве Мийо. Позднее в «Беседах с Клодом Ростаном» среди композиторов, к которым он стоит ближе всего в методах претворения фольклорных элементов, Мийо назвал имя великого венгерского музыканта.

Дружба с П. Хиндемитом и постоянный творческий контакт с ним на фестивалях побудили Мийо обратиться к жанру, пропагандируемому немецким композитором — жанру музыки для любителей и детей. В сущности, для Мийо, который уже раньше отдал дань искусству развлекательному, общедоступному, это не было чем-то абсолютно новым. И все же нельзя не подчеркнуть осознанный поворот к массовому слушателю, к детской аудитории, свидетельствующий о высоких и благородных воспитательных целях, которые начал ставить перед собой композитор.

Мийо задумал серию под названием «Музыка в семье и школе». На тексты А. Люнеля он написал три произведения в виде детских игр: «Немного музыки» («Un petit peu de musique», 1932), «Немного упражнений» («Un petit peu d'exercice», 1933) и «По поводу сапог» («A propos de bottes», 1933). Музыкальные игры-пьесы Мийо были вдохновлены хиндемитовской оперой-игрой «Мы строим город» и исполнены вместе с нею парижскими школьниками от 8 до 10 лет, которые без труда справились со всеми порученными им ролями, включая и инструментальное сопровождение.

Музыка для детей и любителей — это лишь первые знаки тех изменений, которые произошли в сознании и мировоззрении композитора в десятилетие, предшествовавшее второй мировой войне. Рост политической напряженности в Европе, предчувствие надвигающихся трагических событий, угроза современной цивилизации, которую нес фашизм, желание противостоять, противоборствовать ему заставили

всех прогрессивно мыслящих художников, в том числе и Мийо, глубже осознать свои художественные задачи, заставили почувствовать гражданскую ответственность перед обществом за свое искусство и его воспитательную миссию. В музыке Мийо, которому всегда была чужда ремесленническая замкнутость, эти идейные сдвиги стали особенно заметны. Изменились жанры творчества, темы, направленность, заметна стала и стилистическая эволюция. Отныне массовая, демократическая аудитория определяла характер искусства композитора.

Помимо музыки для детей и любителей, Мийо много и с удовольствием писал для кино, чем вызвал к себе наибольшее недоверие тех, кто считал несовместимым этот жанр с деятельностью композитора-симфониста. Увлекал его и жанр театральной музыки. Музыка для кино и для спектаклей, не будучи иллюстративной и фрагментарной, отличалась той степенью свободы и самостоятельности, которая позволяла Мийо объединять отдельные фрагменты в сюиты или издавать в виде отдельных пьес. Среди этих сюит и инструментальных пьес есть замечательные, высокохудожественные образцы, несущие на себе печать подлинного искусства. Может быть, даже лучшее, что было создано Мийо в инструментальном творчестве тех лет, родилось из кино- и театральной музыки. Так, патриотический фильм «Надежда» («Espoir») о гражданской войне в Испании вдохновил Мийо на создание сильной и впечатляющей оркестровой пьесы, сопровождающей похоронную процессию с телами погибших летчиков, и изданной впоследствии под названием «Траурный кортеж» («Cortège funèbre»). Позднее, во время войны, эмигрировав в США, Мийо дирижировал этим произведением в концерте, посвященном памяти жертв войны.

На материале кино- и театральной музыки возникли инструментальные сюиты не только для оркестра, но и для самых разнообразных ансамблей. «Прогулка короля Рене» («La cheminée du Roi René») — квинтет для духовых инструментов. Он построен на материале фильма «Кавалькада любви» (музыка к нему создавалась совместно с Онеггером и Дезормьером). Записанный на пластинку, этот квинтет получил широкую известность. Один из самых первых фильмов, в котором участвовал Мийо, «Мадам Бовари», породил фортепианную сюиту «Альбом мадам Бовари». Для постановки драмы Шекспира «Ромео и Джульетта» Мийо написал партитуру для гобоя, кларнета и фагота, используя темы малоизвестного композитора XVIII в. Корретта. Эта музыка легла в основу «Suite d'après Corrette».

Из музыкальных фрагментов к пьесе Ж. Ануйя «Путешественник без багажа» композитор составил Сюиту для фортепиано, скрипки и кларнета. «Скарамуш», постоянно фигурирующий в программах фортепианных дуэтов, возник из музыки к пьесе Мольера «Летающий лекарь». Вершина инструментального творчества этого периода «Провансальская сюита» также построена на фрагментах, сочиненных Мийо к двум спектаклям: «Обманщик из Севильи» А. Обе и «Бертран де Борн» Вальми-Бесса.

Инструментальная музыка 30-х гг., многочисленная и богатая, разнообразная по тематике, написанная по заказу или по случаю, стилистически представляет собой довольно цельное явление и наиболее полно отражает две характернейшие тенденции искусства Мийо этого времени. Одна связана с более широким и последовательным использованием национальных фольклорных элементов, вторая — заключена в особом интересе композитора к старинному французскому искусству, профессиональной музыке XVII—XVIII вв., а подчас и более отдаленного прошлого. Мийо возродил основные принципы старинной танцевальной сюиты, ее жанров, опирающихся на определенные ритмические формулы, ее структуры. Кроме того, он заимствовал и обрабатывал темы композиторов того времени (подчас малоизвестных — Кампра, Корретта и других). При этом принцип обработки старинных тем оставался таким же, как и при обработке фольклорных: композитор свободно трансформировал их, подчинял своему полифоническому гармоническому языку, полифонической (полимелодической) фактуре, употребляя при этом протяженные мелодии, структурно оформленные в традициях народного искусства.

Этот повышенный интерес к национальному фольклору (вспомним, что в 20-е гг. Мийо чаще обращался к бразильскому, негритянскому, испанскому, итальянскому), к национальным традициям профессионального искусства был вызван той ответственностью за судьбу Франции, которую ощущали художники-патриоты в опасный для родины час¹. Интересно, что сходный поворот наметился, в частности, в искусстве Дебюсси в годы первой мировой войны.

Патриотическая направленность творчества Мийо еще больше возросла в период массового антифашистского движения, охватившего всех прогрессивно мыслящих людей Франции. С первых дней организации Народной музыкаль-

¹ Подобно Мийо, к старинному национальному жанру сюиты в 30-х гг. обращается Ф. Пуленк. Широко известна его «Французская сюита», созданная в 1935 г.

ной федерации Мийо активно включился в ее работу вместе с другими деятелями культуры и искусства: Р. Ролланом, Л. Арагоном, А. Онеггером, Ш. Кёкленом, Л. Дюреем, Ж. Ориком и другими.

Главной целью этого общества стало распространение идей Народного фронта, воспитание широких народных масс, организация самодеятельных творческих коллективов, в исполнении которых оживали традиции музыки Великой революции 1789 г. Мийо вместе со своими друзьями и коллегами обрабатывал народные песни и писал новые, пополняя репертуар народных хоров. Эти песни, хоры, кантаты издавала и записывала на пластинки специально созданная фирма «Le Chant du monde». В рамках этого издательства появились песни А. Онеггера на стихи поэтов коммунистов П. Вайяна-Кутюрье «Юность» и Л. Муссинака «Тревога», посвященные антифашистской борьбе испанского народа; «Свободу Тельману» Ш. Кёклена, «Рука, протянутая всем» Мийо. Эту песню в 1937 г. на Всемирном конгрессе Ассамблеи против расизма и антисемитизма впервые исполнил Парижский народный хор.

В 1936 г. в парижском театре «Альгамбра» была поставлена историческая хроника Р. Роллана «14 июля», задуманная как грандиозная народно-историческая драма в традициях старых революционных празднеств. Оформлению спектакля придавалось большое значение. Декорации написал П. Пикассо, музыку — коллектив композиторов, в который входили А. Онеггер, Ж. Ибер, А. Руссель, Ж. Орик, Ш. Кёклен, П. Лазарюс и Д. Мийо. Лучшие страницы партитуры принадлежат Мийо и Онеггеру. Фрагмент Мийо позднее был издан фирмой «Le Chant du monde» под названием «Вступление и похоронный марш».

Через несколько месяцев Мийо еще раз принял участие в создании коллективного спектакля «Свобода», предназначенного для исполнения на открытом воздухе в дни Всемирной Парижской выставки 1937 г. Вместе с Мийо над музыкальной работой: А. Онеггер, Ж. Ибер, А. Ролан-Манюэль, Ж. Тайефер и другие. «Идея была прекрасной и благородной, — писал позднее Мийо, — но спектакль получился эклектичным» (67, с. 249).

На этой же выставке исполнялся заказанный правительством Франции «Праздник музыки» Мийо — «спектакль de lumière et d'eau» для вокального квартета и оркестра на стихи П. Клоделя.

Большое развитие в творчестве Мийо тех лет получила кантата, почти всегда актуальная по содержанию как от-

клик на самые злободневные темы. Ее форма очень многообразна, но преобладал тип малой кантаты для камерного состава участников.

Одним из самых сильных произведений в этом жанре явилась кантата «Смерть тирана» (1932) для хора, 3 духовых инструментов (флейты-пикколо, кларнета, трубы) и оркестра ударных на текст древнеримского писателя Ламприда в переводе Д. Дидро. Она написана в лапидарной броской манере ранних оперно-ораториальных сочинений («Хоэфоры») с преобладанием хоровой ритмизованной декламации и тембров ударных инструментов. Ее гневно бичующий стиль, большая драматическая сила обращены не в прошлое, а в настоящее, предостерегая против современных тиранов человечества.

Высокие гуманистические темы — Мир, Человек, Материнство, в предвоенные годы полные особой значимости, вдохновили Мийо на создание 3 последующих кантат: «На открытие музея Человека» (1937), «Кантаты о Мире» (1937, позднее появится «Кантата о войне») и «Кантаты Сына и Матери» (1938).

Во всех трех произведениях композитор был очень свободен в выборе средств и форм. Кантата «На открытие музея Человека» (сл. Р. Десноса) предназначена для чтеца, вокального квартета и 6 инструментов; «Кантата о Мире» (сл. П. Клоделя) — для мужского и детского хора а саррелла; «Кантата Сына и Матери» (сл. М. Карема) — для чтеца, фортепиано и струнного квартета. «Кантата Сына и Матери» отличается наибольшими поэтическими и музыкальными достоинствами — это нежное, проникновенное, глубокое по чувству произведение принадлежит к числу самых популярных кантат Мийо¹.

Новые жанры в творчестве Мийо отодвинули на второй план или почти полностью вытеснили оперы и балеты. По отдельным высказываниям композитора можно почувствовать некоторое разочарование, связанное, видимо, с неудовлетворявшей его сценической судьбой его театральных опусов. Тем не менее в 30-е гг. были созданы два крупных произведения для музыкального театра: это оратория-балет «Мудрость» и опера «Медея».

¹ Знаменательно, что в эти же годы к жанру кантаты обратились и друзья Мийо — Пуленк и Онеггер. «Засуха» Пуленка (на текст Э. Джеймса) и его же «Лик человеческий» (на стихи П. Элюара) в аллегорической форме отражают трагедию человечества, поработенного фашизмом. Столь же символичны и кантаты Онеггера: «Пляска мертвых» (1938) и «Песнь освобождения» (1943).

«Мудрость» композитор написал по заказу знаменитой актрисы И. Рубинштейн на текст П. Клоделя. Для либретто поэт использовал библейскую притчу о пире. В аллегорическую картину пира, на которую Мудрость плетью заставила прийти безумцев, слепых и нечестивых, безусловно, вложен скрытый смысл, обличающий фашизм, военную истерию, которой подчинились «слепцы, безумцы, нечестивые», в то время как «ясновидцев, мудрецов, праведных» никакие плети не заставили присутствовать на пире. Авторы придали спектаклю оригинальную форму оратории-балета для оркестра, хора, солистов и чтицы. Написанная в 1935 г., «Мудрость» была исполнена только после войны (ноябрь 1945) по Французскому и Бельгийскому радио в двух различных интерпретациях: М. Розенталя и П. Коллара. Об этом Мийо с радостью узнал, находясь в эмиграции в США. Исполнение «Мудрости» стало знаменательной датой возрождения музыки композитора на родине, где она была долгие годы запрещена.

Единственную оперу предвоенного периода «Медею» Мийо написал по государственному заказу в 1939 г. Прекрасное либретто на основе драм Эврипида и Корнелия принадлежит М. Мийо. Оно вдохновило композитора на создание произведения, полного драматической силы и ярких контрастов. Опера лаконична и концентрирована по выразительности и, возможно, самая совершенная по архитектонике. Поставлена она была сначала в Антверпене (1939), а затем в «Гранд-Оперá» 8 мая 1940 г. Это были уже тяжелые дни начала войны в Европе, дни первых бомбардировок немецкой авиацией французских городов. Больной композитор, в течение долгого времени прикованный в Эксе к постели, с трудом поднялся и приехал в Париж, чтобы присутствовать на первом представлении «Медеи».

Мийо, который не был избалован парижскими театрами, навсегда остался признателен этому театру за прекрасную, тщательно подготовленную постановку «Медеи».

На следующий день после премьеры оперы стало известно о вторжении германских войск в Голландию. Мийо возвратился в Экс. Далее события развернулись стремительно. Немцы, обойдя линию Мажино, вторглись во Францию. Предательское правительство Петена объявило Париж открытым городом, враги оккупировали Францию. По позорному для Франции соглашению Эльзас и Лотарингию присоединили к Германии: 200 тысяч французов изгнали со своих земель. Хотя юг Франции считался свободной территорией, но и там оккупанты установили свои порядки...

С невероятными трудностями, воспользовавшись контрактом, ранее заключенным с Чикагским оркестром¹, композитор с женой и сыном выехали в США.

СОЕДИНЕННЫЕ ШТАТЫ АМЕРИКИ. 1940—1947

Началась новая полоса в жизни композитора — нелегкие годы эмиграции. Оторванный от друзей и близких, в глубокой тревоге за судьбу Франции, страдающий от бессилия помочь родине и своим соотечественникам, Мийо, не предаваясь долго унынию и скорби, сразу же включился в работу. Его пригласили на должность профессора композиции в Миллз-колледж (штат Калифорния) близ Лос-Анджелеса. Никогда не преподававший, Мийо с радостью принял приглашение на работу, которая стала здесь главным и постоянным источником его заработков.

Активность, общительность композитора позволили ему установить вскоре контакты с издателями, исполнителями, театральными и концертными организациями, которые помогли устроить ему первые концерты и сделали первые заказы. Не раз гастролировавший в США до войны, Мийо пользовался там большим авторитетом, и это в какой-то мере облегчило его судьбу.

Творческий процесс при всех организационных сложностях новой жизни не прекращался ни на минуту. Уже по пути в США, едва вырвавшись с территории оккупированной Франции, Мийо писал свой Десятый квартет. И через несколько недель после приезда в Америку квартет был исполнен в Вашингтоне и Нью-Йорке по радио. По дороге из Нью-Йорка в Калифорнию, где композитор должен был приступить к своим обязанностям профессора Миллз-колледжа, он обдумывал замысел балета, заказанного ему Нью-Йоркским театром балета, и, прибыв на новое место, сразу завершил его. Этот балет никогда не был поставлен на сцене, но на его основе Мийо составил сюиту, опубликованную и исполнявшуюся под названием «Opus americanus № 2» (так композитор назвал это сочинение, считая первым американским опусом Десятый квартет).

Преподавательская работа в колледже отнимала много времени, но он никогда не сетовал на это. Напротив, Мийо вскоре увлекся новым для себя родом деятельности. Его

¹ По контракту к 50-летию юбилею оркестра Мийо написал симфонию.

живо заинтересовала система музыкального образования в США, отличающаяся от французской. Там музыка является необходимой частью общего среднего образования. Все дети играют в школьных оркестрах или поют в хоре, изучают теорию, по записям знакомятся с музыкой (в большинстве школ хорошие фонотеки).

Мийо, искренне любивший молодежь, с радостью передавал ей свои знания и настолько привязался к новой работе, что даже после войны, по возвращении во Францию не порывал контактов с колледжем и через год приезжал в Миллз, чтобы вести там курс композиции.

Годы изгнания скрашивали многочисленные друзья — композиторы, исполнители, писатели, художники, так же как и Мийо оказавшиеся в эмиграции в США. Во время поездок в Нью-Йорк, Вашингтон, Сан-Франциско или Лос-Анджелес Мийо встречался с К. Вайлем, П. Хиндемитом, И. Стравинским, А. Шёнбергом, П. Монте, А. Моруа, Ж.-П. Сартром, Ф. Леже и многими другими. Они же, в свою очередь, часто навещали композитора, и для них дом в Миллзе всегда был гостеприимно открыт.

Свободное время Мийо посвящал творчеству, и список сочинений, относящихся к 7 американским годам, велик, и разнообразен. Композитор работал во многих жанрах (в том числе в оперном, балетном, вокальной и инструментальной музыки). Но особое место заняла симфония.

Вторая симфония написана по заказу С. Кусевичко по случаю смерти его жены (подобный же заказ одновременно выполнил Б. Барток, создав одно из лучших своих произведений — Концерт для оркестра). В симфонии Мийо выделяется замечательная II часть, где выражение скорби достигает огромной силы выразительности.

Третья симфония для большого оркестра, хора и солистов с грандиозным финалом «Te Deum» посвящена радостной дате окончания войны и освобождению Франции от немецких оккупантов. Мийо сочинил ее по заказу Французского радио в 1946 г.

Заказ на Четвертую симфонию также исходил из Франции и был приурочен к волнующему событию — 100-летию Французской революции 1848 г. Части симфонии имеют программные названия: «Восстание», «Памяти погибших за республику», «Народное ликование по поводу вновь обретенной свободы», «Великая годовщина». Симфония проникнута большим эпическим дыханием и полна радостного возбуждения и энергии.

Народные песни родины композитора, о которой он не переставал думать в эмиграции, вдохновили его на созда-

ние «Французской сюиты». В ней Мийо использовал фольклорные темы Нормандии, Бретани, Иль-де-Франса, Эльзаса, Лотарингии и Прованса. Написав сюиту по заказу издателя для школьных оркестров (band), Мийо преследовал воспитательные цели, желая познакомить учащихся с фольклором районов, где дрались за освобождение его родины (см. 67, с. 229).

Позднее Мийо сделал новую редакцию для симфонического оркестра, и она вошла в число лучших инструментальных произведений Мийо, не менее популярных, чем «Провансальская сюита».

Фольклорные темы как материал для сочинения по-прежнему привлекали композитора. На народные французские темы, которые бытуют в штате Луизиана, Мийо написал «Карнавал в Нью-Орлеане» для двух фортепиано; на креольские темы — «Бал на Мартинике» также для двух фортепиано. Последнее произведение существует и в редакции для оркестра. Креольские песни легли в основу вокального произведения «Освобождение Антильских островов», сочиненного по случаю освобождения Антильских островов, в котором участвовал друг Мийо А. Оппено.

Почетное место в музыке этого периода заняла опера «Боливар» (1943). Либретто принадлежит М. Мийо, которая создала его на основе одноименной пьесы Ж. Сюпервьеля, посвященной историческим событиям — борьбе латиноамериканского народа за независимость (ранее, в Париже, Мийо написал музыку к спектаклю, но в опере этот материал не использовал).

«Сюжет „Боливара“ мне показался прекрасным,— писал позднее композитор,— так как я мечтал о действенном либретто и о мужественном главном герое; кроме того, эта пьеса, будучи вдохновлена идеей Освобождения и Свободы, отвечала тогда, в 1943 году, всем моим помыслам» (67, с. 297).

«Боливара» композитор воплотил в излюбленной форме оперы-оратории, с большими и динамичными хоровыми сценами, отражающими народное движение. Народ здесь является главным действующим лицом, что дало П. Коллару основание назвать это произведение Мийо подлинно «народной драмой» (50, с. 201) ¹.

¹ Постановку осуществила в 1950 г. «Гранд-Оперá». Пресса была несправедливо резкой. Публика же тепло приняла новое произведение, которое удерживалось в репертуаре в течение 2 лет. Для современной оперы это немало.

Театральные опусы Мийо американского периода дополняют 3 балета, среди которых лучшим можно считать «Весенние игры» для камерного оркестра.

Сочинения камерно-инструментального и концертного жанра многочисленны: 4 квартета (с Десятого по Тринадцатый), Второй и Третий фортепианные концерты, Концерт для двух фортепиано с оркестром, Второй концерт для скрипки и Второй концерт для виолончели с оркестром, Концерт для кларнета. Концерт для маримбы и для губной гармоники с оркестром. К этому следует добавить несколько сонат для различных инструментов и ряд программных инструментальных пьес, среди которых чаще других играют «Четыре портрета» для альты и «Мысли» (фортепианная сюита).

В вокальной музыке преобладают малые жанры — песни, поэмы, религиозные произведения (псалмы, молитвы). Среди них следует выделить «Песни бедности» на тексты К. Пальяра и «Шесть сонетов, написанных тайно» на стихи участника Сопротивления Ж. Кассу (для хора а сарпелла).

«Из всех поэм эпохи Сопротивления,— писал о них Мийо,— эти сонеты тронули меня особенно глубоко, так как, рожденные определенными обстоятельствами, они тем не менее обладают непреходящей художественной ценностью, как самые прекрасные страницы классической поэзии» (67, с. 299).

Преподавательскую и композиторскую деятельность в США Мийо совмещал с концертной, выезжая на гастроли во время каникул в колледже. Его приглашали в качестве дирижера крупнейшие оркестры Чикаго, Бостона, Вашингтона, Нью-Йорка. Кроме того, он гастролитировал и как пианист — исполнитель собственных произведений...

Радостные вести о капитуляции Германии, о возможности вернуться на родину глубоко взволновали Мийо. Еще раньше, как только Франция была освобождена, контакты с ней постепенно восстанавливались, и композитор не чувствовал себя уже таким одиноким в своем изгнании. Состоялись волнующие встречи со многими свидетелями и участниками Сопротивления (с Ж.-П. Сартром, П. Элюаром, А. Опнено), от которых композитор узнавал о жизни на родине в период оккупации и о ее борьбе за освобождение.

Немало горестных минут пришлось пережить Мийо, когда он узнал о смерти родителей, о гибели своего племянника Ж. Мийо и многих родственников в фашистских концлагерях.

Тяжелая болезнь (ревматизм), мучившая его уже давно, неспособность к передвижению отсрочили возвращение во Францию на 2 года. Летом 1947 г. композитор с семьей, наконец, отбыл на родину.

«Позади остались 7 американских лет, и я сохранию бесконечную благодарность этой огромной стране, приютившей меня. Я буду возвращаться туда, чтобы не бросать работу, которая кормила меня там. Но я представлял себе уже свои чувства, когда появятся на горизонте берега вновь обретенной родины», — писал он позднее (67, с. 300).

ПАРИЖ — КАЛИФОРНИЯ — КОЛОРАДО. 1947—1974

Возвращение на родину было волнующим и радостным. Так как теплоход по дороге в Гавр заехал в Антверпен, Мийо во время остановки по приглашению Бельгийского радио дал свой первый в Европе послевоенный концерт.

Франция встретила композитора тепло. Один за другим последовали концерты из его произведений. Балетные и театральные труппы начали готовить к постановкам его новые сочинения. Прозвучали Вторая, Третья и Четвертая симфонии. Четвертая исполнялась на праздничном юбилейном концерте, посвященном 100-летию революции 1848 г. вместе с «Траурно-триумфальной симфонией» Берлиоза и Фантазией для фортепиано с оркестром Бетховена. Дирижировал Р. Дезормьер.

«Новые балеты» Р. Пети осуществили прекрасную постановку написанного специально для них балета «Адам Мируар» (1948), несколько позднее — «Розы ветров». «Опера комйк» поставила созданный еще в США балет «Весенние игры» и с большим успехом возобновила «Бедного матроса». «Гранд-Опера» начала репетиции «Боливара». Декорации подготовил Ф. Леже. Фламандское радио в Брюсселе осуществило первое исполнение оперы «Эвмениды» под управлением Р. Дезормьера.

Сразу по возвращении из США Мийо был приглашен профессором в Парижскую консерваторию, и этой деятельности он отдавал много сил и любви. Свою работу он не прекращал даже тяжело больной, принимая студентов у себя дома, сидя в кресле или лежа в постели.

В методах преподавания Мийо отличался необыкновенной широтой взглядов. Это всегда влекло к нему моло-

дежь. Опираясь на глубокое изучение классики, на знание в совершенстве контрапункта, Мийо вместе с тем позволял своим ученикам экспериментировать в области любой техники, понимая важность владения всеми ресурсами современной музыки, включая додекафонию, сериальность, алеаторику, сонористику, шумовую и конкретную музыку. Но при этом Мийо требовал, чтобы техника была поставлена на службу высоким художественным задачам. Содержательность, искренность, богатство фантазии и свежесть вдохновения при сочинении Мийо ценил превыше всего. Работа его на поприще профессора композиции была плодотворной: из его класса вышло немало видных композиторов.

Преподавательская работа в США также продолжалась весьма успешно. Популярность его там как педагога была чрезвычайно велика. Летом он вел класс композиции в Танглевуде (там же преподавал некоторое время А. Онегер), затем вел курс композиции во время летней сессии в Западной академии музыки (Music Academy of the West), где был почетным директором. С сентября он приступал к своей работе в Миллз-колледже.

Широкая преподавательская деятельность, которую Мийо совмещал с постоянными концертными выступлениями, была ему по вкусу. Он находил, что такая работа не только не мешает творчеству, но даже вдохновляет его. Это подтверждает огромный список сочинений Мийо, созданных в последний период. Кажется, что композитор неистощим. Богатейшая, виртуознейшая композиторская техника, избыток музыкальных идей позволяли ему писать очень быстро, в любом месте, в любой обстановке — в Миллзе или в Аспене, в Париже или в Женеве, а также по пути в любой город: в поезде или на пароходе.

Произведения последних лет соединяют в себе все жанры, к которым композитор обращался на протяжении жизни, и разнообразие их неисчерпаемо: 4 оперы — монументальные и камерные, балеты (их 5), 8 симфоний (с Пятой по Двенадцатую), 5 квартетов, инструментальные сюиты, концерты. Вновь обратился композитор к жанру кантаты, театральной музыки и к жанру музыки в кино.

Среди значительнейших опусов этих лет — опера «Давид», написанная по заказу С. Кусевицкого к 3000-летию юбилею Иерусалима. Текст оперы создал старый друг Мийо А. Люнель. «Погрузись в Библию,— писал ему Мийо,— проникнись лиризмом псалмов, чтобы я мог затрубить в свою самую звонкую трубу» (9, с. 94).

Об этом последнем сотрудничестве с Люнелем Мийо

вспоминал: «Я начал сочинять „Давида“ летом 1952 г. в Аспене (США) и закончил это длинное произведение в Миллзе спустя несколько месяцев. Сочинение партитуры шло быстрее, чем сочинение либретто, и я заставлял моего бедного соавтора присылать мне самолетом сцену за сценой. Это мне напомнило нашу молодость, когда я точно так же требовал от него каждый день по сцене „Страданий Орфея“» (67, с. 314).

В 1954 г. «Давид» был исполнен в Иерусалиме в форме оратории. Большой успех, которым сопровождалось исполнение, вдохновил дирекцию Миланской оперы показать его в театре в виде оперы-оратории. Прекрасную постановку миланцы осуществили год спустя. Мийо был тронут тем энтузиазмом, которым встретили оперу артисты. (Надо отметить, что в Италии после войны к его музыке проявляют большое внимание. Опера Рима поставила «Мудрость», Неаполитанский театр — «Боливара», театр Венеции — «Страдания Орфея», «La Scala» осуществила постановку «Давида» и «Бедного матроса». Итальянское радио заказало Мийо Пятую симфонию, которая была впервые исполнена в Турине.)

После «Давида» спустя почти 20 лет в этом же жанре оперы-оратории Мийо создал еще одно произведение: «Св. Людовик — король Франции», завершившее важнейшую в творчестве Мийо линию монументального оперно-ораториального искусства. Вновь композитор применил здесь контраст сцен, в которых поют в сопровождении оркестра, и сцен с ритмизованной декламацией в сопровождении одних ударных инструментов. Знаменательно, что в последней опере-оратории Мийо обратился к текстам П. Клоделя — своего верного друга и соавтора, используя на этот раз фрагменты его поэмы «Св. Людовик». Клоделевский текст лег в основу всех «лирических», как их называет Мийо (предназначенных для пения), разделов оперы. Для драматического действия и сцен декламационных композитор воспользовался исторической хроникой XIII в., обработанной Дублинэ, министром культуры Франции, от которого Мийо получил заказ на сочинение оперы.

Все действие, доверенное четырем солистам и мадригалу из 16 певцов, разыгрывается в сопровождении камерного оркестра. Большой оркестр и большой хор, расположенные в яме, включаются только в интермедиях между картинами и в конце актов. В 1972 г., спустя два года после окончания «Св. Людовик» прозвучал по радио Рима. Позднее оперный театр Рио-де-Жанейро осуществил его сценическую постановку.

Помимо двух больших эпических опер в последний период Мийо создал 2 оперы в иных жанрах: камерную одноактную «Фиесту» (1958) на текст Виана, представляющую собой бытовую драму, близкую «Бедному матросу», и комедию «Преступная мать» по П. Бомарше. Либретто последней написала М. Мийо, воспользовавшись текстом пьесы великого драматурга. В 1965 г. эта опера шла в Женеве под управлением С. Бодо.

Из 5 балетов Мийо, написанных после возвращения во Францию, силами «Новых балетов» Р. Пети были поставлены «Адам Мируар» и «Роза ветров». Театр Ниццы показал «Сбор винограда». Музыка двух балетов «Ветвь птиц» и «Сбор лимонов» прозвучала в концертном исполнении.

Значительное место в творчестве Мийо последнего периода заняла симфония. 8 симфоний (с Пятой по Двенадцатую) относятся к этому времени. Все они были созданы по заказу и сразу же исполнены. «С симфониями,— говорит по этому поводу композитор,— мне повезло», имея в виду, что далеко не все егоopus прозвучали сразу и некоторым приходилось ждать по несколько десятков лет своего первого исполнения.

После Двенадцатой симфонии (1961) Мийо не отказался от этого жанра, хотя ни одно из циклических произведений для оркестра не назвал более симфониями, а давал им наименование городов или стран, откуда был получен заказ.

Так появились следующие циклы: «Музыка для Бостона», «Музыка для Нью-Орлеана», «Музыка для Праги» и другие. Названия эти чисто абстрактны и не связаны с какими бы то ни было воспоминаниями. Ряд оркестровых пьес Мийо написал специально для фестивалей: «Музыка для Праги» была создана для фестиваля «Пражская весна» (1965), «Музыка для Лисабона» предназначалась для фестиваля Мийо и Пёрселла в Лисабоне (1966).

После длительного перерыва (американский период) Мийо возобновил работу над жанром кантаты. Как и в предвоенные годы, кантата 50—70-х гг. выступает как наиболее актуальный, социально направленный жанр с политической окраской, для которого Мийо применял самую свободную, гибкую и разнообразную форму.

В 1954 г. к десятилетию освобождения Франции он сочинил «Огненный замок» на тексты поэта Ж. Кассу. Кантата посвящена памяти жертв концентрационных лагерей. Решена она в условно-аллегорической форме.

«Ни малейшего намека на частные обстоятельства: поэт обобщает драмы всех страдальцев, из которых слагается чудовищный коллективный ужас зловещего лагеря, и аллегорически выражает скорбный путь, который через муки и пытки доводит жертвы до того, что от них остается один дух, обреченный страдать и далее». Так пишет об «Огненном замке» Р. Дюмениль (9, с. 94).

В 1963 г. по совету одного из своих друзей Мийо познакомился с текстом Энциклики папы Иоанна XXIII. Этот текст захватил композитора своими прогрессивными идеями. Энциклика обнажала несправедливость современного буржуазного общества, критиковала дискриминацию, расизм, подавление свобод, распространение атомного оружия, выражала страстное желание мира. Мийо, вдохновившись ее идеями, безусловно, ему близкими, получив разрешение папы на частичное использование фрагментов Энциклики, написал глубоко проникновенную хоральную симфонию «Мир на земле». Эта симфония прозвучала впервые в очень торжественной обстановке в Notre Dame в 1963 г. Дирижировал Ш. Мюнш.

Антивоенная тема нашла отражение еще в нескольких произведениях композитора, среди которых выделяется кантата «Человеческая трагедия», исполненная в 1953 г. на Всемирной выставке в Брюсселе, и оркестровое сочинение «Ода жертвам войн» (1963). Содержание «Оды» раскрывается в трех частях: «Плач о мирных жителях, искалеченных бойней», «Молитва о жертвах плена и концентрационных лагерей», «Траурный гимн в честь павших на полях сражений».

70-летие композитора (1962) было торжественно и празднично отмечено постановками, концертами, фестивалями в разных городах Европы и Америки. Ему оказали внимание Французское, Бельгийское радио, организовавшие серию концертов. В родном Эксе прошел фестиваль, во время которого была поставлена опера «Страдания Орфея».

В Мюнхене впервые после войны Мийо продирижировал программой, составленной из ранних произведений: «Человека и его желания», «Сотворения мира», «Сюиты по „Протею“» и музыки к «Агамемнону». «Критика придавала особое значение балету «Человек и его желание», — писал композитор по поводу этого концерта, — так как там я использовал разъединенный на 6 независимых групп оркестр, где преобладали ударные, и она (критика. — Л. К.) увидела в этом произведении, датированном 1918 г.,

опыт пространственной музыки, столь предпочитаемой сегодня» (67, с. 335).

Большим событием в жизни композитора стала первая постановка монументальной трилогии «Орестея» в Западно-берлинской опере. 40 лет пришлось ждать Мийо, чтобы увидеть одну из своих самых значительных работ, воплощенных на сцене. Успех был большой, и премьера вызвала множество откликов в прессе, как всегда противоречивых и дискуссионных. «Гранд-Оперá» возобновила «Боливара», а по Гамбургскому радио прозвучал «Давид».

Дети и внуки П. Клоделя в память дружбы Клоделя и Мийо организовали концерт из произведений Мийо — Клоделя в резиденции бельгийской королевы Елизаветы.

В последующие годы, не прекращая своей преподавательской деятельности в США¹ и во Франции, композитор с редкой для столь преклонного возраста активностью сочинял, гастролировал по странам Европы и Америки, дирижируя собственными сочинениями, выезжал на все премьеры и постановки своих театрално-сценических произведений, не придавая никакого значения сложностям собственного передвижения из-за больных, давно уже парализованных ног. Кресло на колесах отнюдь не было препятствием для общения с внешним миром. Контакты композитора с музыкантами, артистами, художниками и литераторами по-прежнему оставались широкими. Он живо интересовался новейшими течениями в музыке и не спешил отвергнуть то, что ему самому лично было чуждо.

Мийо считал, что развитие музыки электронной и конкретной открывает новые возможности и вполне естественно, что она привлекает молодежь. С большой симпатией он приветствовал талантливых композиторов, способных с пониманием использовать новые средства, в частности итальянца Л. Берлио, у которого он нашел и глубину мысли, и подлинное вдохновение, и — главное — настоящий лиризм, редко у кого встречаемый сегодня.

Но Мийо осуждал ту радикально настроенную композиторскую молодежь, которая безоговорочно отрицает все, что было написано до нее, он был нетерпим к посредственности и к трюкачеству, к тем, кто использует новейшие находки в музыке ради моды, скрывая при этом бедность мысли.

В сочинениях последних лет Мийо не заметны сколько-нибудь существенные стилистические сдвиги. «Много-

¹ Работу в Миллз-колледже и Колорадо Мийо оставил лишь в 1971 г.

численные новшества, которые появились в технике и музыкальном стиле послевоенного периода меня не затронули, — утверждал композитор. — Если бы я был соблазнен додекафонией, это случилось бы 40 лет назад, когда Шёнберг изобрел свою систему» (67, с. 330).

При этом в некоторых сочинениях последних лет Мийо возвратился, по его собственным словам, к эпохе радикальной политональности 20-х гг., к стилю Маленьких симфоний. Это относится, например к «Аспен-серенаде», написанной для исполнения на фестивале в Аспене.

Весь полимелодический, политональный и полиритмический стиль с дифференцированной тканью и полной независимостью голосов привел его к опытам в алеаторике. Композитор сочинил «Каденции для 4 кларнетов и голоса», где каждый кларнет имеет свою мелодическую линию, повторяющуюся неограниченное количество раз со свободным вступлением каждого кларнета и голоса.

Примерами использования так называемой ограниченной алеаторики (сочетание элементов фиксированных со свободными) могут служить, помимо этого, также струнный септет (1964), «Музыка для Граца», «Музыка для Ars nova» (1969) и «Suite de Quatrains» на стихи Ф. Жамма (1962).

Интересные эксперименты, относящиеся к 10—20-м гг. в области использования ударных инструментов и декламирующих хоров, создающие яркие сонористические эффекты, привели композитора в последние годы творчества к конкретной музыке, которую он частично применил в фантазии в легком духе под названием «Свадьба Листа и Клишэ» для пения, оркестра и конкретной музыки.

Подобные опыты свидетельствуют о живой, всегда пылкой ко всему новому мысли автора, но эти опыты имели частный характер и не затрагивали сущности стиля Мийо, до конца дней оставшегося верным себе и избранной дороге в искусстве. Позиции Мийо как художника в послевоенной музыке Франции выражены в крупных монументальных формах оперной и симфонической музыки, в глубокой идейной и социальной их значимости, в развитии национальных традиций. Все это сближает творчество Мийо с творчеством его старых друзей и единомышленников: Пуленка, ярко проявившего себя в послевоенные годы в области оперы, и Онеггера, достигшего высот своего искусства в симфониях. Сейчас, более чем когда бы то ни было, ясно, что композиторы группы «Шести» при всей индивидуальности их стиля были близки друг другу в своих эстетических позициях и в годы после первой миро-

вой войны, когда их объединяла жажда искусства нового, объединял антиромантический бунт, и после второй мировой войны, когда они продемонстрировали и высокую гражданственность своих позиций, и концепционность творчества, и его гуманистическую направленность в противовес авангардистским течениям, где господствует элитарность, голый расчет, сенсационность, далекая от подлинного искусства.

80-летний Мийо присутствовал на большинстве торжеств в честь своего юбилея. В Риме, в академии «Санта Чечилия» он сам дирижировал программой из собственных сочинений. Радио Рима подготовило исполнение оперы «Св. Людовик». Опера Ниццы показала «Бедного матроса», «Фиесту» и «Сбор винограда». В Эксе организовали фестиваль музыки Мийо. В Карпантра М. Констан (ученик Мийо, а ныне известный композитор) продирижировал программой, составленной из произведений своего учителя. Королевская академия музыки Брюсселя посвятила французскому композитору целую неделю, а родина отметила его заслуги, наградив Большой премией музыки.

Только накануне своего 80-летия Мийо прекратил преподавательскую деятельность в США. Чтобы возместить недостающую ему спокойную, располагающую к творчеству обстановку Миллза, он снял небольшую квартиру в Женеве, где уединился в последние годы жизни для сосредоточенной творческой работы. Там были созданы Квартет для струнных, Квинтет для духовых инструментов и несколько хоровых опусов. В Женеве Мийо завершил свою автобиографическую книгу. Как уже говорилось, в последнем дополненном издании она получила новое название: «Моя счастливая жизнь». Таков жизненный итог художника... Оптимизм его неиссякаем и рождено он необычайной творческой активностью, огромной верой в силу искусства, в свой народ, в молодежь, для которой он всегда был мудрым наставником.

Умер Мийо в 1974 г. в Женеве. Похоронен в семейном склепе в Эксе. На траурной церемонии присутствовали только жена, сын и внуки. Никаких торжественных речей, по желанию композитора, не было произнесено.

На следующий день после смерти композитора газета «L'Humanité» напечатала прощальные слова его друзей. *Л. Дюрей*: «Я плачу о верном друге нашей молодости, о друге всей моей жизни, о музыканте, чье огромное творчество отражает средиземноморский свет и исключительным образом представляет французскую школу»; *Ж. Тайе*

фер: «Его жизнь была прекрасна. Все, кто был с ним близок, кто сталкивался с ним, обнаруживали его редкую доброту, ум, благожелательность и терпимость... Дариус был великим новатором. Можно сказать, что он дал толчок современной французской музыке. Все пошло от него, от его первых композиций, где он продемонстрировал уверенность, индивидуальность, которой обычно не бывает у молодого человека в 18 лет»; *Ж. Вьенер*: «Его огромное творчество еще при жизни композитора породило как живую симпатию, так и яростные нападки. Я полагаю, что он закончил свой путь, чтобы быть единодушно признанным одним из великих классиков нашей музыкальной литературы»; *Л. Ноно*: «Я отношусь с огромным уважением к творчеству музыканта, с огромным восхищением к человеку свободному, активному, участвовавшему в великом движении в истории музыки».

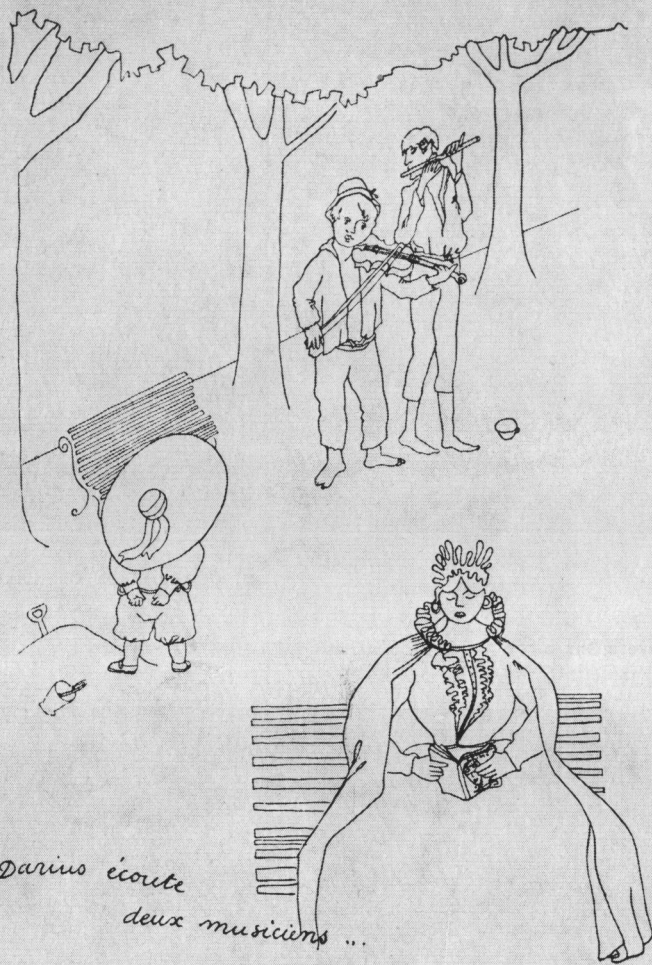


П. Сезанн. Гора Св. Виктория

В парке в Энкло



une rencontre décisive



*Darius écoute
deux musiciens ...*

Маленький Дариус
слушает бродячих музыкантов

Дариусу 11 лет

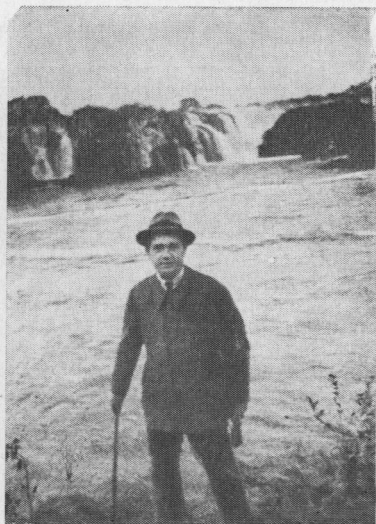


Д. Мийо со скрипкой. 1909.





Д. Мийо работает над партитурой «Заблудшей овцы». 1910

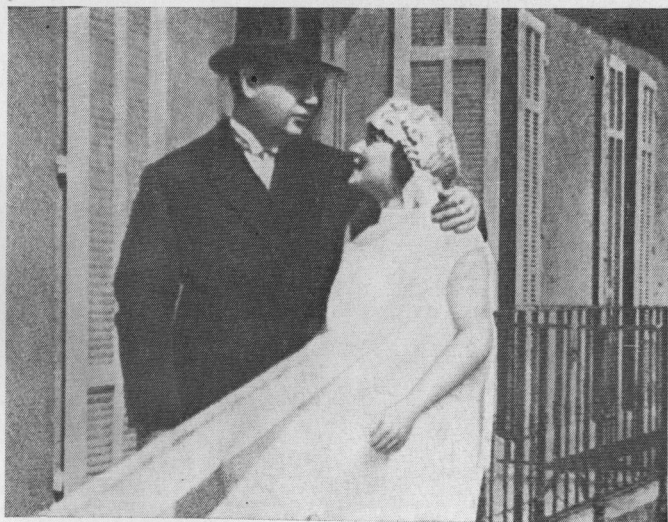


В Бразилии. 1917



С Ф. Пуленком. 1921.

Дарнус и Мадлен Мийо. 1926





С ленинградскими музыкантами. 1926



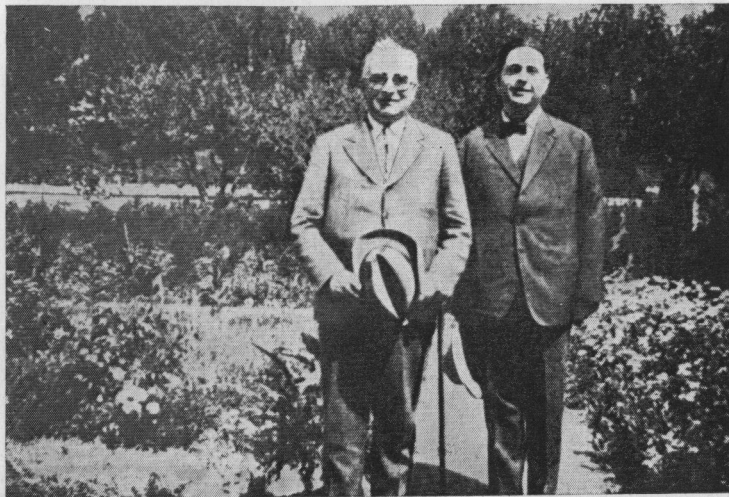
Дариус и Мадлен Мийо
с их маленьким сыном.
1930



С Э. Клайбером на репетиции «Христофора Колумба»



С А. Core. 1930



Д. Мийо и П. Клодель.
1930

Мадлен и Дариус Мийо
с Игорем Стравинским
и Надей Буланже. 1944





С ученицами
Милз-колледжа





С сыном Даниэлем. 1945

Рисунки Ж. Гюго
костюмов Лисы и Кабана
к опере «Страдания Орфея»

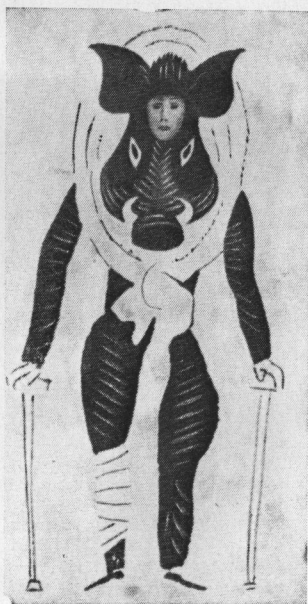
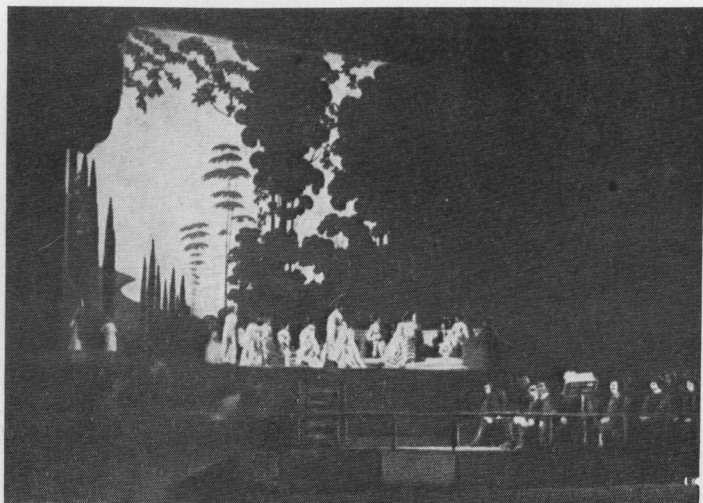


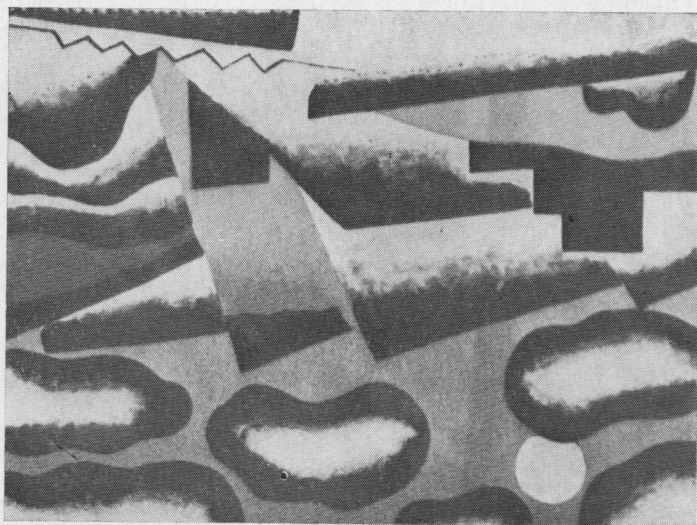


Рисунок Р. Дюфи
к балету «Бык на крыше»



Сцена «Сад Изабеллы» из «Христофора Колумба»

Декорация Ф. Леже к «Сотворению мира»





Декорация Ф. Леже к «Сотворению мира»

Занавес П. Пикассо к
«Голубому экспрессу»





Члены «Шестерки» и Ж. Кокто, 1922



«Шестерка» и Ж. Кокто, 1952



С Д. Шостаковичем и Ж. Вьенером. 1962

Часть вторая

Оперы

ТРИЛОГИЯ «ОРЕСТЕЯ». 1913—1922

Оперный театр для Мийо — важнейшая сфера его деятельности, и этот особый интерес к театру отражает в какой-то мере направленность художественной мысли целой эпохи.

Б. Асафьев в «Книге о Стравинском» утверждает, что «театр по общественной своей роли в нашу эпоху достигает значения греческого театра и что он стоит впереди концертной эстрады (5, с. 218—219).

Мийо в этом жанре работал всю жизнь, оставив огромное оперное наследие¹. Но наиболее активные поиски в области музыкального театра относятся к 10-м и 20-м гг., когда и были созданы самые значительные произведения.

В довольно пестрой картине тем, сюжетов, которыми вдохновлялся композитор, преобладают те, которые несут некую «вечную» истину, общезначимую и одновременно способную отражать острые проблемы современности. Вот почему так велика роль античных, библейских и исторических тем в операх Мийо. Эта тенденция, с одной стороны, выступает как проявление национальных традиций (Люлли, Глюк, Берлиоз), с другой стороны, указывает на чуткое ощущение композитором новых веяний эпохи (в какой-то мере он их даже предвосхищает). Многие

¹ «Заблудшая овца» (Ф. Жамм, 1914), «Орестея» (Эсхил — Клодель, 1913—1924), «Страдания Орфея» (Люнель, 1924), «Бедный матрос» (Кокто, 1926), «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Избавление Тезея» (А. Оплено, 1927), «Эсфирь из Карпантра», (Люнель, 1925), «Христофор Колумб» (Клодель, 1928), «Максимилиан» (Р. Гофман — А. Люнель, 1930), «Медея» (М. Мийо, 1939), «Боливар» (Сюпервьель — М. Мийо, 1943), «Давид» (Люнель, 1952), «Фиеста» (Виан, 1957), «Преступная мать» (М. Мийо, 1965), «Святой Людовик — король Франции» (Клодель, 1972).

художники XX в., творящие в разных областях искусства, стремятся к возрождению тем и образов античности, далекой истории, отражая тяготение к устойчивым идеям, значимость которых не поколебало время, очищенным от всего случайного и независимым от повседневной жизни.

В наибольшей степени новое преломление тем античности характерно для так называемого интеллектуального театра, получившего распространение в 30—50-х гг. В операх же Мийо близкие интеллектуальному театру идеи зарождаются значительно ранее. Бытовая тематика реже привлекала Мийо, но и ей он стремился придать вневременной оттенок: события, которые разыгрываются в его драмах, могли произойти в любое время, в любую эпоху. Так трактуется сюжет в операх «Бедный матрос», «Фиеста», «Заблудшая овца».

В центре внимания Мийо в оперном жанре — поиски новых связей между музыкой и словом. Особое внимание к слову заставило композитора обращаться к самостоятельным драматическим произведениям, как это сделал К. Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде», Р. Штраус в «Электре», «Саломее», М. Равель в «Испанском часе», а значительно раньше — Мусоргский в «Женитьбе». Мийо пишет оперы на тексты известных поэтов и прозаиков современной Франции: Ф. Жамма, Ж. Кокто, А. Люнеля, А. Оппено. Самое значительное, что было создано Мийо, родилось в тесном сотрудничестве с П. Клоделем. «Поэзия Поля Клоделя — потрясающий трамплин для музыканта, — утверждал Мийо. — Его чеканный язык ведет за собой музыканта» (56, с. 117).

В трактовке поэтического текста Мийо далек от романтического театра, театра иллюзий, театра психологических переживаний. Театр Мийо — интеллектуальный, это театр идей, где сами идеи получают чисто музыкальную, притом обобщенную трактовку. В основе — противопоставление контрастных образных сфер, характеризующих неизменные психологические состояния (но не движения чувств). Во всех образных пластах Мийо раскрывает не характер отдельной личности, ее внутренний мир, а чувства, которые объединяют людей, отражают всеобщее, коллективное сознание. Вот почему искусство Мийо воспринимается как объективное, обращенное не внутрь себя, своего «я», а вовне, к людям.

Стремление отражать общечеловеческие идеи и чувства заставляет Мийо использовать особые формы, средства, способные раскрыть этот круг идей. Он их находит прежде всего в жанрах музыки доромантической и даже

доклассической эпохи (в мессах, страстях, ораториях), то есть в тех формах, которые своим зарождением и господством на протяжении многих десятилетий обязаны были особым комплексам идей, далеких от выражения индивидуального, неповторимого внутреннего мира человека.

Специфические средства музыкальной выразительности, которые преобладают у Мийо, и та последовательность, с которой он их применяет, свидетельствуют о полной связи этих средств с его музыкальной эстетикой: это полифонический стиль (без интонационно индивидуализированных мелодий), взаимодействующая с полимелодикой полифональность, преобладание хорового пения над сольным, господство танцевальных ритмов для выражения коллективного начала, коллективного действия. Вот почему главным героем монументальных опер Мийо выступает народ, в то время как отдельные персонажи отодвигаются на второй план и не имеют ярко очерченных индивидуальных характеристик. Народ же у Мийо — живая действенная сила, протестующая или сочувствующая, активно вмешивающаяся в действие, как в драмах Мусоргского, дающая объективную оценку событиям и действиям героев, подобно хору в античной трагедии.

Это обстоятельство объясняет широкое и многообразное применение хора. Он используется и в давно забытых традициях, и порой совершенно по-новому, открывая неизвестные ранее выразительные возможности, в частности те, которые заложены в его ритмизованной декламации, значительно повышающей драматическую экспрессию спектакля. Одновременно декламация привносит в оперу черты драмы, что можно считать весьма типичным для оперной культуры XX в. Обогащение оперы в синтезе с драмой стало одной из ведущих тенденций в современной музыке, проявившейся достаточно отчетливо в творчестве композиторов самых разных стилей: И. Стравинского и А. Шёнберга, К. Орфа и А. Онеггера.

Помимо драматического начала, в оперу Мийо проникают черты оратории, определяя вторую тенденцию века. Огромная роль хорового начала в «Орестее», «Колумбе», «Давиде», «Максимилиане» и «Боливаре» — первое, что роднит их с жанром оратории. Но не единственное. Много в театральной эстетике Мийо ведет к ораториям и мессам XVII—XVIII вв.: выражение отвлеченных возвышенных идей, общечеловеческих чувств, статическая их трактовка, эпический тип драматургии. Однако и в этом Мийо не одинок. Эпическая трактовка свойственна и «Царю Давиду» Онеггера, «Царю Эдипу» Стравинского, «Луне»

Орфа. Более того, эпическая опера-оратория Мийо во многом близка эпическому театру Брехта и отражает в какой-то мере общую установку немецкого драматурга, сформулированную в 20-х гг.: «...в произведениях новой драматургии театральным стилем провозглашается эпический театр» (разрядка моя. — Л. К.), который, по словам Брехта, «апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя. Зритель должен не сопереживать, а спорить» (4, с. 41).'

Специфическая драматургия эпических полотен Мийо также указывает на связь со старинными жанрами хоровой культовой музыки. Принципу непрерывности, сквозному развитию композитор противопоставил ясно и четко расчлененную на замкнутые сцены композицию. В каждой сцене господствует одна идея, преобладает одно чувство, исчерпав которое, композитор переходит к другому. В сущности, это общее замечание относится к большинству опер Мийо, хотя все они весьма различны по форме и использованным в них средствам. Различия же всегда определяются требованиями поэтического текста и зависят во многом от темы и ее постановки.

При всем жанровом разнообразии опер Мийо можно выделить две основные линии: монументальную хоровую оперу-ораторию, с одной стороны, и камерную, находящуюся как бы на ином полюсе — с другой.

В камерной опере Мийо нет широкого синтеза жанров. Она, как правило, вокальна от начала до конца. Каждая отличается предельной концентрацией тематического материала, сжатостью, лаконизмом, использованием камерных средств (3—4 действующих лица, 13—14 инструментов в оркестре, 4—8 человек в «хоре»). Интимно-камерная опера Мийо, так же как и большая античная или историческая драма, далека по своей сущности от романтического «психологического» театра, театра переживаний. Поэтический текст в ней раскрывается в том же обобщенном плане через жанр песни, сюиты или кантаты. Обобщая, музыка отделяется от текста и приобретает самостоятельную ценность, подчиняясь своим законам формообразования.

Монументальный оперно-ораториальный стиль Мийо сформировался и достиг вершины в двух самых значительных театральных опусах композитора — трилогии «Орестея» и в «Христофоре Колумбе». Именно эти произведения признаны критикой самым высоким достижением композитора. Да и сам он, хотя не любил отдавать предпочтение какому-либо жанру, все же монументальные оперы считал наиболее значительными.

«Орестея» выделяется среди сочинений Мийо своим величием. В ней композитор стремился передать непреходящую ценность идей древности, воплотить дух Эсхиловой трагедии в образах могучих и суровых, позволивших воспринимать ее не как музейную реликвию, а как вечно живущее искусство. Это настолько удалось автору, что П. Клодель, услышав впервые вторую часть трилогии «Хоэфоры», воскликнул: «Какое чудо видеть через три тысячи лет воскрешенного старого Эсхила» (55, с. 215).

Как это часто бывает в современной театральной музыке, замысел авторов и реальная жизнь сочинения оказались различными. Мийо и Клодель, сочиняя «Орестею», мечтали о сценической постановке, которая должна была бы внедрением в особо драматические или лирические моменты хорового пения и танца воскресить в новом качестве некоторые особенности античного театра. Задуман был род смешанного спектакля, синтезирующего драму и оперу, где драма в определенные моменты переходит в оперу и наоборот. Но музыка, создаваемая в течение 12 лет, заняла не одинаковое место в трагедии Эсхила — Клоделя. В первых двух частях «омузыкалены» лишь отдельные сцены (в «Агамемноне» одна, в «Хоэфорах» — семь). Третья часть, как уже отмечалось, «Эвмениды» целиком положена на музыку и представляет собой оперу. Трилогия, таким образом, лишена жанровой цельности. И стилистически она неоднородна: письмо «Агамемнона» сравнительно простое. Язык же «Эвменид» предельно усложнен, что и затрудняет сценическое воплощение последней части трилогии.

В идейно-образной концепции произведения¹ заметен новый подход автора к трактовке античности. Привычное видение Древней Греции как мира светлого разума, идеальной гармонии и красоты уступает место показу Греции в ее первозданном варварско-диком обличье без приукрашивания и идеализации, где едва ли не главным законом жизни выступает закон кровной мести. Основная идея, стоящая в центре «Орестей», — возмездие за зло и торжество справедливости. В вечных истинах древнегреческих трагедий композитор выбирал те, которые были бы созвучны эпохе².

¹ В анализе мы будем опираться только на музыкальную партитуру, получившую распространение, но не на все музыкально-сценическое произведение.

² Напомним, что «Агамемнон» был написан в год, предшествовавший первой мировой войне, а работа над «Хоэфорами» и «Эвменидами» протекала во время войны, когда идея возмездия за зло была

Музыка «Орестей» характеризуется такими специфическими качествами, которые делают чрезвычайно трудными какие бы то ни было аналогии с французским искусством непосредственно предшествующего времени. В частности, сравнение с музыкой импрессионистов Дебюсси и Равеля, с оперным стилем «Пеллеаса и Мелизанды» и «Испанского часа» с большой наглядностью обнаруживает новую эстетическую позицию автора трилогии. В произведении Мийо отсутствует культ чувственной красоты, нежных и тонких переливов красок, пейзажной звукописи, едва уловимых эмоциональных движений, психологической утонченности. В вызывающе дерзком, намеренно резком, чуждающемся всяких красотей стиле «Орестей» ощущается связь с эстетикой «фовизма» (как в «языческой» «Весне священной» И. Стравинского, «Скифской сюите» С. Прокофьева и в некоторых других произведениях этого времени). Лирико-психологическая выразительность, богатство эмоциональных красок уступают место утверждению первозданной варварской силы, неистовым страстям, мощному напору энергии и жизнеутверждающей воли. В достижении подобного образного строя особое значение приобретают активные силы ритма, будоражащего своей энергией; сухие, зловещие тембры ударных инструментов, жесткие политональные гармонии, широко используемая техника *ostinato*, неумолимо настойчивыми повторениями придающая музыке отенок ритуального действия.

В решении проблемы взаимоотношения музыки и слова Мийо далек от традиций позднеромантической или веристской, импрессионистской или экспрессионистской опер, где музыка передавала все нюансы текста, выразительность каждой драматической ситуации. Композитор стремился выразить в обобщенной форме лишь важнейшую для данной части идею. Подобный подход к трактовке текста был характерен для старинных ораторий, месс, страстей, в частности для вокально-инструментального творчества И.-С. Баха.

«Бах не следовал строго за текстом, — замечает по этому поводу исследователь его творчества А. Швейцер, — но выражал какое-нибудь одно характерное чувство» (38, с. 346).

Значит ли это, что Мийо вообще пренебрегал словом и ориентировался лишь на фонизм его, новую тембровую краску? Вовсе нет. Своей главной задачей композитор как

более чем актуальна. Так, совсем еще молодой Мийо показал свое активное отношение к жизни, к ее важнейшим событиям.

раз считал полное слияние поэтического и музыкального начал. И действительно, его вокальная мелодия не мыслится вне поэтического текста, она рождена ритмом стиха, его звучанием. Предельная простота, даже элементарность подобной мелодии вызвана желанием сделать доступным и слышимым каждое слово. В мелодиях «Орестей» на первый план выдвигается не столько интонационно-психологическая выразительность, сколько ритмико-динамическая сторона, захватывающая энергией неуклонного, поступательного движения. Это поразительным образом соответствовало тому, к чему побуждал композитора Клодель: «Чем больше я продвигаюсь в своем переводе «Орестей», — писал поэт, — тем больше вижу, что музыка там играет необходимую роль, но музыка совершенно особого порядка, дающая прежде всего линию, ритм и движение...» (64, с. 87).

Многие характерные черты стиля уже сложились в «Агамемноне». Партитура его лаконична, еще сравнительно проста по языку, но уже совершенно самостоятельна и не обнаруживает заметных внешних влияний. Основные принципы формирования музыкальной ткани в дальнейшем останутся теми же, усложнятся лишь гармонический язык и многоголосная фактура.

Сочиняя музыку «Агамемнона», Мийо использовал текст заключительной сцены трагедии, ее кульминационный момент: спор Клитемнестры, убившей мужа — царя Агамемнона, со старцами. Клитемнестра доказывает свое право на месть за смерть дочери Ифигении, которую сам Агамемнон принес в жертву богам, отправляясь на Троянскую войну. Старцы же, клеймя позором жестокую и лицемерную Клитемнестру, не могут не согласиться с тем, что царь покаран за преступление. В сущности, конфликт этой сцены, являющейся смысловым центром первой части трилогии, не разрешается. Полную растерянность старцев выражают их последние слова:

Чья правота здесь и чья вина?
Убит убийца, ловец изловлен.
Доколе властвует в мире Зевс,
Горе преступнику. Вот где правда.
С древним проклятием семья срослась,
Но как же семья беды исторгнуть? (42, с. 71).

Музыка «Агамемнона» передает прежде всего суровую и жестокую атмосферу драмы, высокий накал чувств всех участников после разыгравшихся драматических событий трагедии. В то же время композитор с большим мастерством передал неотвратимость, неизбежность

в развитии событий, происходящих как бы независимо от воли людей, от их рассудка, порожденных давней кровной мстостью. Эта неотвратимость передана в музыке, медленно и неуклонно нагнетающей напряжение, накапливающей драматизм, чтобы в кульминациях выразить его со всей силой и страстью. Раскрытие характера двух противоположающихся сторон, деталей их спора оказалось для композитора чем-то второстепенным.

Диалог Клитемнестры с хором старцев заключен в форму вариаций на неизменную мелодию, что является, несомненно, решением смелым и оригинальным. В строе-нии вариаций композитор проявил полную свободу, не стесняя себя известными структурными закономерностями, но взяв в основу принципы вариаций на *basso ostinato*. Именно эта форма наиболее пригодна для передачи постепенного роста напряжения, накапливания энергии. Мерное чередование строф и антистроф, соло Клитемнестры и хора старцев определило и мерность чередования вариаций. В центре каждой из них (всего их 12) — тема, всегда неизменная, от одного и того же звука одногласно проходящая мелодия:



Но всякий раз она звучит в разных регистрах, у разных оркестровых групп, в вокальных голосах, поющих без слов, которые в таких случаях выступают как голоса оркестра.

Широко и многообразно используется здесь техника *ostinato*. Каждая вариация содержит свой повторяющийся бас, который остается неизменным до конца вариации. По мере развития и нагнетания усложняется фактура сопровождения, увеличивается количество голосов, составляющих инструментальную ткань, где все голоса строятся по принципу *ostinato*. Техника *ostinato* основана на предельно простых, как правило, однотоктных построениях, повторяющихся с гипнотизирующей настойчивостью. Каждое новое *ostinato* служит новой ступенькой в постепенном росте напряженности, достигаемой при помощи обострения лада и гармонии, обострения самой интонации, дробления ритмических долей. В этом нагнетании немаловажна роль гармонии, которая по мере развития приобретает все более острый и резкий характер.

Тональным центром вариаций выступает дорийский строй от звука *a*, который утверждает основная тема. Интересно, что каждая вариация в своей основе имеет только один аккорд, созвучие, звукоряд и гармонического развития внутри не содержит. Последовательность же этих аккордов определяется регламентированным хроматическим движением баса: новый сдвиг баса на хроматический полутон вниз отмечает начало новой вариации. Все же вариации с точки зрения гармонии оказываются одной большой гармонической последовательностью в рамках строя *a*. Выразительное значение гармонии при столь медленных их сменах и столь ограниченном количестве созвучий возрастает.

Гармоническое мышление композитора здесь еще только складывалось, но стремление к обострению гармонического языка, использованию смелых неразрешенных диссонансов, новое отношение к одному, отдельно взятому аккорду и его функции в строении целого уже характерны для построения «Агамемнона». Хотя политональных сочетаний эта партитура не содержит, тем не менее стремление к расслоению музыкальной ткани на отдельные независимые пласты композитор подчеркивает полимодальностью и полифункциональностью. Они возникают из-за неизменного повторения темы во всех вариациях от одного и того же звука независимо от смен гармонии в сопровождении. Правда, звукоряд темы таков, что может принадлежать различным строям: дорийскому *a*, эолийскому *e*, ионийскому *G*, лидийскому *C*, миксолидийскому *D*, фригийскому *H*. Ладовую переокраску темы композитор широко использует при смене гармоний. При этом совпадение звукоряда темы и гармонии сопровождения имеет место лишь в наиболее устойчивых разделах формы: в начале, в конце, отчасти в центральной вариации. В разделах же напряженных и драматических композитор прибегает к наиболее острым, полимодальным и полифункциональным аккордовым комплексам. Так, уже в 1-й вариации (соло Клитемнестры на басу *gis*) возникают напряженные звучания из-за полимодального сочетания *a* дорийского в теме и *a-moll* гармонического в сопровождении. Резкие звуковые сочетания вполне уместны в этом монологе Клитемнестры, которому композитор намеренно хотел придать «дикий и грубый» характер.

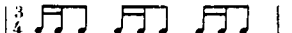
Во 2-й вариации (хор старцев на басу *g*) звукоряд сопровождающих *ostinato* состоит из последовательности звуков: *G—A—c—d—e—fis—b*, где акцентируются тоническая квинта *g-moll* и его же доминанта с секстой.


В теме вариаций звук *g* также становится основным, сама она перекрашивается в *G-dur*, а ее звуки вступают в резкое противоречие со звуками гармонического *g-moll* в сопровождении.


Кроме того, окончание темы, содержащее звуки трезвучия *e-moll*, накладывается на тонику и доминанту гармонического *g-moll*, что создает эффект полифункциональности.

Подобный принцип гармонического строения лежит в основе других вариаций. При этом постепенное обострение гармонии не только повышает драматическую экспрессию музыки, но и придает ей оттенок дикой первозданности.

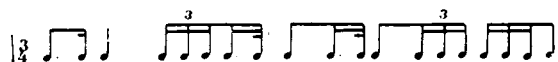
Основной принцип ритмической организации вариационного цикла восходит к вариациям на *basso ostinato*. Он заключен в непрерывности ритмического развития, отсутствии цезур между вариациями, в постепенном дроблении длительностей, создающем ощущение постепенного ускорения. С каждой новой вариацией остинатная ритмическая формула, которая ложится в основу, становится все более острой и активной.

Так, ровные восьмые 1-й строфы сменяются пульсирующим ритмом:  . Следующий за

ним тип пульсации включает группы из четырех шестнадцатых:  Достигнутая на опреде-

ленном этапе развития острая пунктирная ритмическая фигура  в кульминации

дробится следующим образом:



Подобно старинным вариациям на *basso ostinato* Мийо укрупнил форму своих вариаций, расчленив их на три части. После первой яркой драматической кульминации наступает просветление: на фоне тихо тремолирующего трезвучия *D-dur* в очень высоком регистре звучит свободная и возвышенная речитация Клитемнестры.

Подобный эмоциональный сдвиг происходит как бы независимо от текста, даже вопреки ему ¹(Клитемнестра

в этот момент вспоминает о роковом жертвоприношении Агамемнона, о смерти дочери), и кажется, что музыка в своем развитии подчиняется собственной логике трехчастного строения с контрастом в центре. Но в конечном счете страшные слова Клитемнестры оказываются подчеркнутыми, хотя и не совсем обычным способом: прозрачно-светлый D-dur оттеняет жуткий смысл ее слов, делает их особо значительными.

Вокальный стиль «Агамемнона» отличается большим своеобразием, хотя своими корнями связан со стилем «Пеллеаса». В основе всей партитуры — вокальная декламация. Ариозные или песенные построения отсутствуют. Эта декламация очень свободна, импровизационна в интонационном отношении, так же как и у Дебюсси преобладает повторение звука, поступенное движение. Но в драматических моментах Мийо применяет большие и выразительные скачки (на октаву, септиму, сексту). Господствуют диатонические последовательности звуков часто с опорой на архаические лады. Мийо использует не только умеренный средний регистр, но и крайне напряженный высокий (в партии Клитемнестры). Главное же отличие декламации «Агамемнона» от «пеллеасовской» — в ее ритмической энергии, в четкости, квадратности ее членений, в акцентированной метричности, выражающей упругую динамику стиха Эсхила — Клоделя, раскрывающей волевым, активный характер героев античной трагедии, столь отличающийся от героев драмы Метерлинка.¹

Вторая часть — «Х о э ф о р ы», — находящаяся в центре трилогии, представляет наибольшую ценность. Являясь продолжением «Агамемнона» и стилистически тесно с ним связанная, она вместе с тем свидетельствует о значительной эволюции композитора, которая привела его к достижению несомненной вершины. «Хоэфоры» демонстрируют не только поразительную зрелость мышления 23-летнего автора, но и его смелость как новатора, обогатившего музыку новыми образными сферами и новыми средствами музыкальной выразительности.

Высокую оценку этому произведению дал соавтор Мийо Клодель в одном из писем композитору: «Я не могу ждать ни минуты, чтобы не выразить вам моей огромной радости от услышанных вчера «Хоэфор»... Эта одна из художественных вершин, которую достигаешь раз в жизни. Какая гордость для меня, что я дал вам материал для этого высокого творения!» (64, с. 215).

Партитура «Хозфор» более развернута и представляет собой семичастный цикл (в отличие от одночастного «Агамемнона»). В ней Мийо использовал для музыкального воплощения именно те разделы, которые в самой античной драме должны быть связаны с музыкой и исполняться хором: это парод — песнь, которую поет хор, выходя на оркестру; эксод (заключительная часть) — хор с пением в таком же маршевом ритме уходит со сцены; стасимы исполняются между действиями-эпизодами хором, находящимся на оркестре; коммос (общий плач) — песни хора и героев — наиболее динамичный и экспрессивный эпизод в трагедии (см. 29). Все фрагменты текста, положенные на музыку в «Хозфорах», представляют собой моменты, как бы остраняющие действие, выступают лирическими или драматическими комментариями хора и в силу этого как бы специально созданы для музыкального обобщения.

Из трех частей «Орестей» «Хозфоры» в сценическом варианте наиболее приближаются к античным спектаклям (но, разумеется, с большим переключением в оперный план в музыкальных фрагментах). В концертном же виде ораториальные признаки этого сочинения определяются огромной ролью хора, непрерывно участвующего в семи частях; эпическим типом драматургии, преобладающим над конфликтным; монументальным характером музыки, где господствует не драматически действенное начало, а величественная статика. В некоторых приемах формообразования и развития тематического материала в «Хозфорах» заметна связь со старинными ораториями эпохи Баха и Генделя. Но эти приемы переплетаются с принципами сонатно-симфонических циклов (в отдельных частях партитуры, например, имеются черты Allegro, Andante, Скерцо и Финала), что дает основание говорить о смешении в «Хозфорах» ораториального жанра и жанра инструментально-хоровой симфонии с чертами оперы в диалогических сценах.

В драматургии сочинения действуют новые принципы объединения и контрастного противопоставления частей. Не только смена темпа и характера движений, но и индивидуальное тембровое решение каждой части является средством, при помощи которого достигается яркий образный контраст.

При непрерывном участии хора полный состав оркестра звучит в трех частях партитуры — I, III и VI, — образуя как бы каркас инструментально-хорового здания «Хозфор». Это самые грандиозные по звучанию, полные

активного и волевого движения разделы партитуры. На них падает и главная нагрузка в воплощении основной идейно-образной сферы. II часть написана для хора а саррелла, в IV, V и VII частях применена ритмизованная декламация солистки и хора в сопровождении оркестра ударных.

I часть — «Траурные вопли» — использует текст начального парода. Электра в сопровождении рабынь приходит на могилу Агамемнона, чтобы совершить обряд жертвенного возлияния. Гневные выкрики плакальщиц направлены против преступной Клитемнестры. Это она, терзаемая страхом за содеянное, боясь расплаты, послала рабынь совершить жертвоприношение, чтобы отвлечь возмездие.

Музыка, несмотря на мрачный драматизм текста, полна жизнеутверждающей воли, энергии и силы. Она как бы отстраненно трактует слова текста парода, не раскрывая их конкретного смысла, а обобщенно выражая основную идею — неотвратимость возмездия, решимость отплатить за зло по закону античного мира:

...там, где землю напоила кровь,
росток отмщенья всходит неизбежно,

— гласят слова парода (42, с. 84).

Носителем центральной идеи «Хоэфор» выступает тема¹:

Strophe 1

2 Animé $\text{♩} = 120$
ХОЭФОРЫ

On m'en voie et je viens de la maison portant ces

¹ Перевод текста в примере:

«Нам приказали, мы несем
Дары к могильному кургану. В грудь себя
Мы кулаками бьем...» (42, с. 82).

va - ses en pom-pe et rythmant mon pas de coups ra - pi - des!

Резкая, решительная, порученная в начальных тактах женскому хору, она является главным импульсом развития «Траурных воплей». Толчок дан, и эта музыкальная мысль с каждым тактом приобретает все большую силу, уверенность, она как бы ширится, разрастается и обрушивается в кульминациях с невероятной мощью, что достигается при помощи развитой полифонической техники, постепенного увеличения количества голосов, уплотнения фактуры, роста динамики, усложнения гармонии.

Становление основной идеи I части, являющейся центральной идеей произведения, композитор осуществляет не в контрастном сопоставлении с другими темами-образами, а в саморазвитии, в интенсивных нагнетаниях и грандиозных кульминациях. Это тот тип музыкального развития, который отличает драматургию баховских эпических полонезов от драматически конфликтного типа бетховенской драматургии.

В начальной теме заложено все, что является самым существенным в характере I части: энергия и волевая устремленность, чеканная маршевая поступь, выражающая идею неукоснительного движения к цели. Упругие квадратные ритмы этой темы дают заряд ритмическому движению музыки. Мелодическая волна, обозначенная в теме почти с графической ясностью, является прообразом волны, охватывающей всю часть.

Так же, как и в «Агамемноне», в основе формы I части «Хоэфор» — особый тип контрапунктических вариаций, но их строение гораздо сложнее и свободнее. Основная тема проводится в центре каждой строфы и антистрофы, и всякий раз она подвергается различным преобразованиям (подобно темам фуг: она проходит то в увеличении, то в

каноническом изложении, обрстая новыми контрапунктами, меняя тональность).

Этим не ограничиваются приемы формообразования, использованные композитором. Огромную нагрузку в конструктивной организации материала несет на себе гармония, хотя роль ее не имеет ничего общего с ролью классической функциональной гармонии, направляющей и организующей музыкальное развитие в его в высшей степени логических формах. В плане общеэстетическом ее функции также весьма необычны. Это не средство эмоционально-психологической выразительности, как у романтиков, или живописно-красочной, как у импрессионистов. Гармонические сочетания здесь строго ограничены и тщательно организованы.

Основной принцип, господствующий в этой опере, — не разнообразие, а единообразие гармонических средств. Функции гармонии сводятся к созданию мощных нагнетаний, нарастаний, приводящих к гигантским кульминациям, обрушивающимся наподобие звучащих катаклизмов. Используется фонический эффект подавляющих массивностью многозвучных аккордов.

И эти подчас тяжелые звуковые нагромождения, многократное повторение одного гармонического оборота или длительные «застывания» в гармонии призваны служить суровым и жестким фоном, создающим определенную архаическую атмосферу, атмосферу варварской музыки, не знающей утонченных и разнообразных гармонических красок. Таким образом, гармония в «Хоэфорах» Мийо стала средством, в высшей степени аскетичным и обобщенным.

Конструктивная роль гармонии «Хоэфор» заключена в том, что она формирует гармонические политональные вариации. Чтобы понять их смысл, следует прежде всего обратиться к кардинальному вопросу музыкального языка Мийо — к политональности. В этом произведении Мийо впервые последовательно продемонстрировал политональное письмо, ставшее одним из самых характерных черт его стиля. «Я написал музыку „Хоэфор“, используя свои изыскания в области политональности и подписал на манускрипте „Гармонические вариации“, — читаем мы на страницах его автобиографии. — Их звучания меня удовлетворяли больше, чем другие аккорды» (67, с. 72). «Даже простейшие нюансы при политональном письме являются иными, чем прежде: *pianissimo* приобретает ранее неизвестную для него мягкость и легкость, а *fortissimo* — ранее недостижимую для этого оттенка силу

звучности и резкость» (24, с. 21/323) ¹. (В этом определении кроется, кстати, сущность контрастов «Хоэфор».)

Мийо не был первым в XX в., кто открыл новые возможности, заключенные в политональности. До него ее уже применяли Дебюсси, Кёклен, Стравинский, Барток. Мийо, естественно, не прошел мимо их завоеваний. «Хоэфоры» композитор посвятил Кёклену, подчеркнув этим преемственные связи с ним, а о влиянии Стравинского писал так: «Эпоха „Весны священной“ дала гармонические соединения, которые мне, безусловно, помогли в моих тогдашних поисках. Они сделали меня более смелым, так как я тогда уже поверил в возможности политональности» (65, с. 51).

Восприняв этот метод, Мийо разработал его тщательно и последовательно.

«Сколько композиторов, столько и различных политональностей, — заявил Мийо в статье «Политональность и атональность» (24, с. 26/324). Эта статья была написана через несколько лет после «Хоэфор» и явилась теоретическим обоснованием использованного там метода. Объяснение политональности, которое дает Мийо, относится лишь к особой ее разновидности, разработанной им самим.

Композитор указывает на давние истоки политональности: «В тот день, когда были допущены каноны не только в октаву, но и в квинту и другие интервалы, в тот день был заложен принцип политональности» (24, с. 16/315).

В основе политональности, как считает Мийо, лежит диатоника, которая включает в себе «веру в трезвучие... как фиксированную реальность, базирующуюся на мажорной или минорной гамме и дающую композитору материал для сочинения его тем» (24, с. 15/314). Это отличает политональность от атональности, являющейся, по мнению Мийо, тем пределом, к которому стремится гипертрофированная хроматика. Исходя из того, что анализ аккорда вещь относительно условная (например, большой нонаккорд от звука *c* можно рассматривать как наложение трезвучий *C-dur* и *g-moll*), Мийо полагает, что при помощи политональности можно порой очень просто объяснить сложные гармонические комплексы.

«Допустив этот принцип, необходимо методически изучить различные гармонические комбинации, могущие произойти от соединения двух тональностей, исследовать воз-

¹ Здесь и далее, помимо страницы первой публикации статьи Д. Мийо на русском языке, мы даем страницу приложения к данной книге, в которое эта статья включена.

Можность различных перестановок полученных аккордов, их внутреннюю связь» (24, с. 17/318).

Композитор показывает, сколько различных комбинаций может дать наложение только двух аккордов, если использовать мажор и минор и всевозможные обращения этих аккордов (см. примеры 2 и 3 на указанной странице).

Далее Мийо увеличивает число накладываемых аккордов до четырех. «Контрапункты аккордов дают бесконечные возможности для новых звуковых комбинаций и открывают музыкантам безграничные области для творческой их разработки» (24, с. 21/323). Переходя непосредственно к «Хоэфорам», заметим, что вышеизложенные положения свидетельствуют о том, что политональность композитор сводит к политональности тонических аккордов. И в этом отличительное свойство гармонической разновидностью политональности Мийо в сравнении с контрапунктической, которую он применит позднее.

При всей кажущейся на первый взгляд сложности гармоний «Хоэфор» детальный анализ обнаруживает, что состоят они из предельно простых составных элементов, настолько тщательно отобранных и строго организованных, что приходится удивляться, как при этом композитору удалось создать произведение, в котором бушуют нечеловеческие страсти. Здесь царствуют мажорное и минорное трезвучия и их обращения. Простые аккорды композитор накладывает друг на друга по вертикали, стараясь при этом ясно показать дифференциацию всего сложного аккордового комплекса регистровым отделением одной части от другой, оркестрово-тембровыми средствами. Наложение аккордов подчинено определенному принципу, по которому композитор отбирает ряд возможных гармонических сочетаний. Их же употребление строго регламентировано.

Исходный тональный пункт «Хоэфор» C-dur. Его утверждает начальная диатоническая тема, проведенная на фоне пустых квинт C—G с настойчивостью, не вызывающей сомнений. Достигнув вершины, тема уступает место другому важнейшему конструктивному элементу — назовем его «главным гармоническим рядом». В момент проведения «ряда» вокальная линия вливается в него, становится его составным элементом, что значительно усиливает «ряд», позволяет сконцентрировать на нем все внимание. «Ряд» почти геометрически прост и состоит он из двух пластов, ползущих по хроматизмам навстречу друг другу: 5 мажорных трезвучий восходят от Cis-dur к F-dur и 5 мажорных секстаккордов ниспадают от H-dur к G-dur.



Таким образом, в основе ряда оказываются 5 битональных сочетаний, состоящих из 2 мажорных трезвучий: Cis и H, D и B, Es и A, E и As, F и G. Это элементы ряда. Оба пласта отгалкиваются от одной тональности — C-dur, и их первые тональности отстоят от нее на полтона. Оба они целью движения имеют одну тональность — Fis-dur, от которой их последние аккорды отстоят на полтона. Первоначально обе тональности в самом ряду не присутствуют.

«Ряд» играет огромную роль в построении всей гармонической ткани «Хоэфор», а также в формообразовании партитуры. Он является ее основой, ее строительным материалом, из которого композитор извлекает максимум возможностей. Так же как и основная мелодическая тема, «гармонический ряд» проводится наподобие рефрена в центре каждой строфы и антистрофы I части (эпизодически он появляется и в III части: последний раз мы его слышим в ее центральной кульминации). При каждом новом проведении он усложняется все новыми мелодическими и гармоническими контрапунктами, как *basso ostinato*. Так, в конце III антистрофы «ряд» накладывается на битональное сочетание F-dur и G-dur, в результате чего каждый аккорд «ряда» становится политональным сочетанием, включающим 4 различных трезвучия:





«Ряд» является своего рода темой гармонических вариаций, трактованной очень широко. Каждый из элементов «ряда», приобретая самостоятельное значение, формирует одну из вариаций цикла, причем членение на вариации точно совпадает с членением текста на строфы и антистрофы.

Так, после 1-й строфы, в которой показана основная тема I части и «главный гармонический ряд», каждая последующая строфа и антистрофа — это одна из вариаций, где элемент «ряда» подвергается варьированию в зависимости от требований выразительности данного раздела.

Например, 1-я антистрофа строится на последовательном ряде всевозможных комбинаций Cis и H. Тоники двух тональностей, представленные трезвучием, секстаккордом и квартаккордом, в битональных сочетаниях меняются все время местами, как бы в двойном вертикально-подвижном контрапункте октавы.





В то же время этот последовательный ряд перестановок в своем движении сохраняет энергичный ритм и активно восходящую направленность основной темы и воспринимается как ее развитие.

Просветленная и мягкая по звучанию 2-я строфа представляет собой вариацию на D-dur и B-dur (2-й элемент «ряда»), где гармония вместе с другими средствами призвана усилить контраст, вносимый в I часть.

2-я антистрофа — вариация на 3-й элемент «ряда» создает новое активное нагнетание, приводящее к центральной кульминации этой части. Теперь вступает в свои права сочетание Es-dur и A-dur. Мотив из этого битонального аккорда, одной его перестановки и последующего возвращения к первоначальному аккорду становится своего рода лейтгармонией, пронизывающей три части — I, III и VI. Эта лейтгармония постепенно изменяется, усложняется гармонически; количество трезвучий, составляющих ее, доходит до четырех, меняются их соотношения, но связь с первым изложением сохраняется в виде мелодического и ритмического оборота.



Звучащими предельно резко и в то же время с какой-то монотонной настойчивостью этот мотив несет на себе как бы функции «варварской» лейтгармонии. Показанный пер-

воначально будто бы издали, *pianissimo*, он постепенно становится все более мощным и массивным, пока не достигнет кульминационного утверждения «варварской» силы в III части. Добавим еще, что эта лейтгармония, имеющая в ее первоначальном изложении тритоновое соотношение тональностей, становится прообразом гармонического строения II части, почти целиком основанной на всевозможных тритоновых комбинациях *Cis-dur* и *G-dur*, *Fis-dur* и *C-dur*, *E-dur* и *B-dur*.

Будучи темой вариационного цикла, «ряд» оказывается прообразом тонально-гармонического развития I части. Одновременно он дает жизнь многим хроматическим образованиям мелодического типа, играющим в «Хоэфорах» большую роль. Один из таких хроматических контрапунктов становится своего рода удержанным противосложением к «главному гармоническому ряду». Целенаправленное движение по хроматизмам в средних голосах широко используется во II части. На волнах хроматических потоков построены два крупных раздела III части.

Так же как и в «Агамемноне», в цикле вариаций «Хоэфор» имеется внутреннее членение на три раздела, образующее трехчастную форму с контрастной средней частью (2-я строфа), тональной и тематической репризой (3-я строфа). Причем и этот контраст обусловлен не текстом, а лишь законами музыкального развития.

Таким образом, в структуре I части свободно смешиваются различные принципы формообразования полифонической и гомофонной музыки: трехчастной репризной формы, особой разновидности гармонических вариаций контрапунктического типа и вариаций на мелодию *ostinato*. В этом проявилась виртуозная способность Мийо к конструированию новых смешанных форм, в которых причудливо соединялись элементы форм традиционных.

II часть — «Возлияние». Этот старинный жертвенный обряд у могилы отца совершает Электра. По традиции его сопровождает песня плакальщиц:

Лейтесь, слезы, восплачьте плач,
К холму горестному припав,
Отвращает могила зло,
Очищает от скверны добрых,
Окрапляя курган струей.
Влаги жертвенной мы хотим,
Чтобы наших сердец печаль
Ты услышал, о царь великий!
(42, с. 88).

Всего лишь одна строфа песни хора из I-го эпизода легла в основу II части — самого лаконичного, но чрезвычайно выразительного раздела партитуры. Основная идея здесь отодвигается на второй план, уступая место лирическому излиянию.

Лирика нежная, хрупкая, возвышенно-просветленная вносит яркий контраст в развитие основной образной линии произведения.

Слова песни поручены солирующему сопрано в очень высоком регистре, сопровождение — шестиголосному женскому хору, поющему без слов. Оркестр умолкает, но его вполне заменяют человеческие голоса. Такой прием не только оправдан, но им достигается поразительный эффект: лирическое начало выражается при помощи самых лирических «инструментов» оркестра — голосов. Сопровождение выдержано в аккордово-хоральном изложении, гармонии которого продолжают идею свободных гармонических вариаций.

Контрапунктическому варьированию подвергаются сочетания, комбинации двух тональностей, находящихся в тритоновом соотношении (Cis-dur и G-dur, C-dur и Fis-dur, E-dur и B-dur). Но если в основных оркестрово-хоровых частях (I, III и VI) подобными битональными сочетаниями композитор достигал большой силы и резкости, то здесь эти же комбинации, благодаря нежному тембру человеческих голосов, плавному трехдольному ритму, особому расположению аккордов, звучат нежно и прозрачно.

В мелодии солирующего сопрано, в закругленных линиях ее рисунка, в мерном ритмическом движении ощущается стремление к пластической передаче самого действия возлияния. Она как бы парит над кристально чистыми и хрупкими созвучиями. Одновременно отметим проступающее в ней жанровое начало: это песнь, ритм и движение которой воскрешают старинные французские пастурели



Мелодия построена по принципу непрерывного развертывания, постепенного «прорастания». В связи с чем структура II части напоминает прелюдийные формы старинной полифонической музыки.

В драматургии целого II часть, являясь лирическим центром, приближается по своим функциям к *Andante* сонатно-симфонического цикла. В то же время безраздель-

но господствующее вокальное начало заставляет искать в ней связи и с ариями старинных кантатно-ораториальных жанров XVII—XVIII вв. (Кстати, эти арии нередко обладали ясно выраженными признаками песен, и особенно частым было использование в них жанра итальянских сицилиан, весьма близких по типу французским пастурелям, к которым обратился Мийо, создавая музыку II части «Хоэфор».)

«Заклинение» (III часть) написано на текст коммоса, представляющего собой общий плач героев трагедии и хора рабынь. Являясь лирическим отступлением, коммос вместе с тем достигает такого драматического накала чувств, который приводит к центральной кульминации, предшествующей развязке драмы.

Выражаемые в этом плаче чувства героев сложны и противоречивы. Орест знает, что он должен мстить за смерть отца — этого требуют боги; только новая кровь искупит преступление. Но как поднять руку на мать? Дети, стеная, взывают к отцу, ища его поддержки. Хор рабынь их заклинает:

Пусть дом ни от кого
Не ищет целебных зелий.
Он сам себя спасет
Кровавою враждой. О том поют
Согласным хором боги пренсподней (42, с. 103).

В музыке «Заклинения» осуществляется грандиозное развитие основной образной сферы «Траурных воплей» (I части), достигающее здесь вершины. В структуре этой части на первый взгляд отсутствуют явно выраженные закономерности каких-либо полифонических или гомофонных форм.

Подобно разработке, эта часть строится на чередовании нескольких свободно трактованных эпизодов, в которых имеет место развитие тематических элементов I части. Разработочный характер части подтверждает и тип изложения вокальной партии, основанной на непрерывном мелодическом развертывании, в котором отсутствуют градации на экспозиционное зерно, развитие и репризность. При этом важно подчеркнуть, что интонационные связи между вокальным тематизмом I и III частей несомненны. Но в построении III части при всей кажущейся свободе чередования эпизодов имеется внутренняя закономерность тонально-гармонического развития. Эта закономерность заключается в том, что каждый эпизод основывается на свободном вариационном развитии одного из элементов «главного гармонического ряда». Таким образом, III часть

является естественным продолжением гармонических вариаций I части.

Элементы «ряда» в ней даны в той же последовательности, что и в I части, с той разницей, что, пройдя через все этапы варьирования элементов «ряда» от исходной тональности C-dur (схематически: C_{is}+H, D+B, E_s+A, E+As, F+G) и достигнув вершины F_{is}-dur, движение на этом не останавливается, как в I части, а все эпизоды повторяются в том же порядке. Но каждый из них строится теперь на основе «главного гармонического ряда», данного в ракоходном виде и с контрапунктической перестановкой аккордов, его составляющих.

Элементы ряда в III части предстают в усложненном виде, где каждый аккорд, входящий в политональную гармонию, дополнен своей доминантой. Исходным тональным центром этой части «Хоэфор» оказывается C-dur+G-dur, а каждый элемент составлен из четырех аккордов. (Так, например, в первый элемент входят аккорды C_{is}, A_s, H и F_{is}.)

Тонально-гармонический фактор членит III часть на 2 цикла гармонических вариаций (6 в 1-м и 6 во 2-м) с грандиозной кодой, полностью замыкающей круг тонального движения от C-dur к C-dur. Членение на вариации совпадает с мерным чередованием диалогов хора с Орестом и хора с Электрой таким образом, что в одной вариации всегда содержится один диалог, а в каждой вариации оказываются два раздела — хоровой и сольный. Периодическое строение эсхиловского текста полностью совпадает с периодическим членением в музыке трилогии.

Как и старинным вариациям на basso ostinato, вариациям «Хоэфор» свойственна непрерывность развертывания, отсутствие цезур между ними. И все же чередование вариаций подчинено главным образом принципу контрастного противопоставления (в отличие от вариаций на basso ostinato).

Большое значение здесь приобретают 2 новых мотива, которые не контрастируют теме I части, а дополняют ее, знаменуя как бы новый этап развития центральной идеи сочинения. Оба мотива лаконичны и просты, даже примитивны. Это мотивы-символы, и появляются они лишь в оркестре.

Повторяясь многократно и настойчиво, мотивы действительно производят впечатление экстатического заклинания, что соответствует содержанию III части «Хоэфор». 1-й мотив можно назвать лейтмотивом «возмездия» (см. такт 1).



Построенный параллельными квинтами по звукам двух квартсектаккордов, находящихся на расстоянии малой секунды, он многократно повторяется в нескольких вариациях III части. При каждом новом проведении композитор подвергает его различным преобразованиям. Так, в 1-й вариации (C+G) после начального изложения этот мотив появляется в уменьшении и в новом ритмическом варианте. В 3-й вариации (D+A+B+F), в оркестровом сопровождении пения хора на фоне прозрачных фигураций струнных он звучит, изложенный одногласно, в увеличении с элементами имитации. В 4-й вариации (Es+B+A+E), являющейся кульминационной вариацией 1 цикла, лейтмотив проводится многозвучным политональным комплексом в увеличении, утверждая идею возмездия с поистине свирепой силой и мощью. Самого грандиозного звучания этот лейтмотив достигает в коде (Très large, fff), где, порученный мощному хоралу медных духовых, он излагается в многократном увеличении с постепенным уменьшением длительностей в последующих проведениях. 2-й мотив, мотив «правосудия» (см. такт 2 примера 7), состоящий всего из трех звуков в восходящей направленности с активной квартовой интонацией, в III части появляется лишь три раза: в 1-й вариации 1-го цикла, в 1-й вариации 2-го цикла и в коде. Наибольшее же значение он приобретает в «Гимне правосудию», который он пронизывает от начала до конца в качестве рефрена.

Помимо двух новых лейтмотивов в III части получает значительное развитие «варварская» лейтгармония из I части, каждое проведение которой — это новая комбинация политональных аккордов.

Связь с I частью осуществляется также при помощи основной темы I части, которая неожиданно появляется в 3-й вариации 2-го цикла в пронзительном звучании труб

и тромбонов, сопровождаемая аккордами «гармонического ряда». Кроме того, при помощи «гармонического ряда» осуществляется центральная кульминация III части. Мощные глыбы аккордов *tutti*, охватывая огромное пространство, низвергаются подобно лавине, сопровождая кульминационное проведение темы «возмездия».



Так, продолжая гармонические вариации I части, развивая ее основные тематические элементы, III часть с ней связана неразрывно.

«Предзнаменование» (IV часть) и «Призыв» (V часть) носят «дикий» демонический характер. В «Предзнаменовании» используется текст 1-го стасима, расположенного между 1-м и 2-м эпизодиями трагедии. Эти несколько строф и антистроф, порученных хору, полны жуткого смысла: рабыни, вспоминая давние рассказы о людской жестокости, о пагубных страстях и преступлениях, в один ряд с ними ставят преступление Клитемнестры, требующее расплаты:

Разящий меч кует Судьба.
 Не дрогнет наковальня Правды.
 Эриния вспомящая в срок
 Заносит меч над осужденным домом,
 Чтоб снова кровь, дитя старинной крови,
 В расплату за убийство пролилась (42, с. 111).

Во 2-м эпизоде Орест под видом странника проникает в дом матери, Клитемнестры. Текст следующего за ним 2-го стасима лег в основу «Призыва». Это своего рода молитва хора, обращенная к Зевсу:

акцентуацией (особенно в кульминациях, когда используется весь оркестр ударных) обладает удивительной силой воздействия: он завораживает, создает впечатление какого-то жуткого ритуального действия. Невольно вспоминается пляска жертвоприношения в «Весне священной» Стравинского.

Подобные аналогии не случайны. Есть все основания думать, что к такому решению сцен в «диком характере», как их сам называет Мийо, он пришел не без влияния Стравинского, а точнее — его «Весны священной». Именно в «Весне» впервые в XX в. ритм был выдвинут как важнейший элемент музыки, не только не уступающий по значению таким средствам, как мелодия и гармония, но даже превосходящий иногда их.

Сами ритмические структуры Мийо глубоко отличаются по характеру от ритмики Стравинского. Нерегулярно акцентуруемая ритмика Стравинского с типичными для него постоянными смещениями акцентов и ритмическим варьированием мотивов характеризуется остротой, гибкостью, большим разнообразием. Регулярно акцентуруемый ритм Мийо единообразен и более активен в утверждении силы и непоколебимости (в этом он более близок ритмам Прокофьева).

С усилением роли ритма, естественно, возрастает роль группы ударных инструментов в оркестре — главного носителя ритмического начала. Это с очевидностью продемонстрировал Стравинский в «Весне». Самостоятельность же решения Мийо заключена в обнажении тембров ударных и в виртуозном использовании их выразительных возможностей в сочетании с хоровой ритмизованной декламацией. Хор, включенный в общую оркестровую ткань, уподобляясь порой ударным или шумовым инструментам, создает лишь фон. Важнейшие же выразительные функции выполняет солистка (см. пример 9).

Много родит земля
Гадов, страшилищ злых,
Воды кишмя кишат
Чудищами морскими.
Между землей и небом
Бродят стада светил.
Но все, что в высоких парит облаках,
И все, что ползает по земле,
Трепещет перед бешенством вихрей бурных (34, с. 109).

Так чтица начинает свою декламацию. Строго организованная, она всецело зависит от ритма стиха.

Декламацию сопровождает поначалу легкий шорох ударных — тамтама и большого барабана. Едва уловимо

9 Modéré $\text{♩} = 76$

Tam-tam

2 Grosses caisses

Солнечка

que de fois la terre a enfanté la terreur et les

C.

A.

T.

B.

Symb.

Grelots

Tam-tam

2 Gr. c.

Солнечка

bras de la mer sont pleins de choses a

C.

A.

T.

B.

Symb.

Grelots

Tam-tam

2 Gr. c.

Солнечка

fai-re dé-gout et l'es-pa-ce pul-

C.

A.

T.

B.

Cymb.
 Grelots
 Tam-tam
 2 Gr. c.
 Солостка
 C.
 A.
 T.
 Б.
 Ss-

Cymb.
 Grelots
 Triangle
 Tam-tam
 2 Gr. c.
 Солостка
 C.
 A.
 T.
 Б.
 Ss-

Cymb.
 Grelots
 Triangle
 Tam-tam
 2 Gr. c.
 Solистка
 C.
 A.
 T.
 B.

et ces souf_ les comme a_ ni_ més par le
 A A
 Ff_ Ff_

вырисовывается остиная ритмическая фигура, которая с небольшим изменением пронизывает всю IV часть (см. пример 9). После яркой и мощной кульминации «силы» в конце III части эта напряженная декламация с таким сопровождением вносит неожиданный контраст.

Почти сразу к ритму ударных подключается хор, заполняющий воздух множеством таинственных звуков — короткими возгласами «А...», длительными вздохами «Ф...», восклицаниями-выдохами «О...», свистом «С...». Подчеркивая основные ритмические доли, они создают весьма своеобразную сонорно-тембровую картину, насыщенную в эмоциональном отношении, благодаря способности человеческого голоса даже в коротких возгласах передавать множество оттенков чувств. Постепенно рассказ солистки становится все более возбужденным, сопровождение ударных — более интенсивным: к тамтаму и большому барабану присоединяются новые инструменты. Возгласы хора активизируются, появляются новые ритмические фигуры, выделенные своеобразной синкопой и новыми звуками («Хо», «Ху», «Ха»), пока не начнут внезапно вспыхивать кульминации-«взрывы». Теперь уже не таинственные вздохи, свисты, шорохи, а резкие, скандирующие раскаты хохота разрезают воздух, как удары бича. Значение этих кульминаций-«взрывов» усиливается, когда хору поручаются целые слова, а затем и фразы, как бы «вырванные» из декламации солистки.

Ужаса полон и другой рассказ
Рассказ о Скилле.—

декламирует чтица. «Скилле!» — как эхо вторит, или, лучше сказать, со всей силой грохочет хор.
Или далее. Чтица:

Вершина всех злодейств —
Лемносское злодейство!

«Лемносское злодейство!» — опять вопит хор.

В этом случае перед нами хор уже в иной функции — это хор декламирующий, поддерживающий солистку, усиливающий эмоциональную насыщенность слов.

«Дикий» драматизм «Призыва» возрастает в сравнении с предыдущей частью. Темп его подвижнее, общий тон более возбужден, кульминация, которая находится в конце части, чрезвычайно напряженна: под невероятный грохот ударных (всех 14 инструментов) хор скандирует вслед за солисткой:

Пусть кровь окропит родительский дом!
Пусть смерть, наконец, поразит убийц (34, с. 121).

Именно эти декламационные сцены «Орестей» всегда настолько захватывали и потрясали слушателей, что при каждом исполнении они требовали их повторить.

«Снова „Орестей“ доказала, что музыка не замкнута навсегда в 12 нотах клавиатуры, — писал по этому поводу французский журнал «Musique», — и что в сочетании звука и шума волнующее величие предстает во многих ликах» (49).

Сам Мийо в дальнейшем не раз прибегал к хоровой ритмизованной декламации в тех случаях, когда требовался драматизм особого рода. Мы ее встречаем в опере «Христофор Колумб», в кантате «Смерть тирана», в опере-оратории «Давид».

Этот новый прием вскоре оказался всеобщим достоянием. И дело не только в том, что многие композиторы применили его с большим успехом в ряде сочинений (Орф — в «Бернауэрин», Дессау — в «Осуждении Лукулла», Онеггер — в «Царе Давиде»), но и в том, что развитие оперы XX в. шло путем тесного взаимодействия с драматическим театром.

«Гимн Правосудию» (VI часть) — своего рода реприза, финал, синтезирующий тематические элементы «Траурных воплей» и «Заклинания». Основная тема «Гимна» новая,

но по характеру, по типу мелодического движения она близка основной теме «Траурных воплей»: в ней слышна та же энергичная маршевая поступь, та же волевая устремленность; ее мелодический рисунок, подобно тому как это было в теме I части, представляет собой четко очерченную мелодическую волну с активным поступенным восхождением к вершине и последующим возвратом к исходному звуку.

Тема «Гимна Правосудию», изложенная первоначально женскими голосами в тональности Es-dur, затем многократно появляется то в оркестре, то в вокальных тембрах в разных тональностях, в политональных канонах, в обращении, в новом гармоническом и контрапунктическом окружении, пронизывая всю шестую часть наподобие темы фуги.

Напоминает «Траурные вопли» и общая композиция «Гимна», где заметно выражены признаки трехчастности (правда, средний раздел не контрастирует крайним, а синтезирует темы I и III частей).

Наибольшее значение приобретают в «Гимне» лейтмотивы «правосудия» из III части и «просветления» из I, появление которых композитор отмечает ремаркой рефрен (их несколько). Лейтмотив «правосудия» на все лады твердят женские и мужские голоса в унисон с оркестром. Лейтмотив «просветления», подвергающийся полифоническому развитию, звучит в контрастном контрапунктическом сплетении с лейтмотивом «возмездия», утратившим уже свой агрессивный характер, ибо возмездие свершилось и справедливость восторжествовала, и с основной темой «Гимна Правосудию».

Оркестровое сопровождение экспозиционного и репризного разделов «Гимна Правосудию» представляет собой дальнейшее вариационное развитие «варварской» лейтгармонии из I части. Но теперь эта лейтгармония усложнена до предела, и каждый ее аккорд состоит из 12 звуков хроматической системы. Несмотря на это, музыка не атональна, ибо решающую роль играет диатоническая вокальная мелодия всегда в явно выраженной тональности (Es-dur, например, в экспозиционном, а также репризном проведений).

Так, мы видим в трех вокально-оркестровых частях «Хозфор» типично симфоническую трактовку сквозного развития и репризного обобщающего повторения основных музыкальных идей произведения.

VII часть — заключение. В ней композитор использовал последнюю строфу трагедии, порученную хору.

Вот и третья гроза всколыхнула дворец.
Пролетел ураган.
Пронеслась быстrokрылая буря.
Пир Фиеста — начало. Впервые тогда
Пал удар громовой. А ударом вторым
Прогремела над домом кончина царя,
Полководца ахейн, вoждя кораблей,
Вероломно убитого в бане.
А сегодня и третий спасительный вихрь
Нас овеял. Иль это конец роковой?
Что несет, где умрет, успокоившись, гнев,
Страшный гнев родового проклятья? (42, с 134).

Подобно IV и V частям, заключение построено в виде хоровой ритмизованной декламации в сопровождении оркестра ударных, завершая и обобщая, таким образом, драматическую линию развития партитуры. После торжественно-светлого ликования «Гимна» эпилог звучит затаенно, сумрачно и острaнeннo.

Итак, приступая к сочинению «Хоэфор», композитор скромно ограничил свою задачу организацией хоров и нескольких диалогов. На деле же был создан оригинальный смешанный жанр, в котором синтезированы черты инструментально-хоровой симфонии, оратории и оперы-драмы¹. На основе виртуозной техники Мийо соорудил монолитную композицию, отличающуюся большой музыкальной логикой, стилистическим единством и новизной. Взаимосвязь между частями осуществляется не только при помощи сквозного тематизма, но и использованием единого цикла гармонических вариаций в «Траурных воплях», в «Заклинании» и «Гимне». Эти же разделы партитуры опираются на общие жанровые признаки (марш) и имеют одинаковое тембровое решение. Велико значение «Гимна Правосудию» как обобщающего финала, синтезирующего темы предыдущих частей, логически завершающего форму гармонических вариаций.

В контрастном противопоставлении частей ведущая роль принадлежит тембрам, которые в XX в. выдвигаются в ранг важнейших средств музыкальной выразительности. Мощному оркестрово-хоровому массиву противостоят то мягкие тембры поющих человеческих голосов, то сухие и жесткие тембры ударных инструментов и декламирующего хора. Создается совершенно особый новый тип тембро-

¹ Во французской музыке в качестве прототипа такого своеобразного синтетического жанра можно назвать партитуру «Ромео и Джульетты» Берлиоза соединившую черты оперы, оратории и симфонии.

вой драматургии: полярные образные сферы — лирическая и «дикая» варварская — выражаются полярными тембровыми средствами, предельно напевными и полностью лишенными напевности.

Вокальная партия «Хоэфор» отличается от декламации «Агамемнона». Она более разнообразна. Здесь голосам поручаются яркие, выразительные мелодии, в которых достаточно ощутима народно-песенная основа и определенный жанр (марш в I, III, VI частях, пастурель во II части). На этих темах строятся экспозиционные и репризные разделы формы. Они имеют ясно выраженную диатоническую основу. Другой тип вокальной мелодии строится по принципу свободного развертывания. Обновляясь от такта к такту, эти мелодии сохраняют пульсирующий чеканный ритм основных тем, а часто и интонационную близость этим темам. Подобные мелодии не однотональны. Они целиком зависят от политональных гармоний, их сопровождающих, и содержат как бы политональность в горизонтали. То есть они скользят по нескольким тональностям, каждую затрагивая порой только четырьмя-пятью звуками¹.

10 Modéré $\text{♩} = 96$
mp

Солястка

Al_ lez, mes lar_ mes, goutte à

pp
 А_

pp
 А_

pp
 А_

pp
 А_

pp
 А_

pp
 А_

pp
 А_

¹ Перевод текста примера см. на с. 96 книги. — *Примеч. ред.*

goul_ le, jus_ qu'à l'hom_ me en_ se_ ve_ li, vous

A_

A_

A_

A_

A_

per_ dre, jus_ qu'à ce rem_ part où le bien et le(mal)

A

В «Хозэфорах» Мийо широко применил принцип формирования и развития, свойственные полифоническому искусству. Формы старинной музыки — вариации, периоды

типа развёртывания, fuga трактованы очень свободно и сочетаются с закономерностями гомофонной музыки. Своеобразно используется техника вертикально-подвижного контрапункта, которая служит средством непрерывного гармонического развития.

Так, опираясь на глубокие традиции, творчески переосмысливая и смело обновляя музыкальный язык, Мийо создал оригинальное музыкальное сочинение, где все подчинено одной главной цели: воссоздать дух высокой трагедии, отделенной от нас тремя тысячелетиями. В этом он достиг высоких результатов, и «Хозфоры» остаются одной из художественных вершин всего творчества композитора.

«Эвмениды» — III часть трилогии — в известном смысле уникальное сочинение: Мийо положил на музыку полный текст древнегреческой трагедии. Это опера. Сочинялась она в период наиболее смелых и дерзких экспериментов композитора в области средств музыкальной выразительности, в частности политональности, — поэтому партитура «Эвменид» едва ли не самая сложная в его наследии.

Сама драма достаточно статична. Ее ядро — спор о вине Ореста, который решается в диалогах героев: Ореста, Аполлона, Афины и Эриний — богинь мести, преследующих Ореста за убийство матери.

Композитор создал монументальную оперно-ораториальную композицию с большими хоровыми сценами, написанными в масштабной фресковой манере. Главный принцип драматургии — сквозное развитие сцен. Но структура их, в сущности, далека от вагнеровских музыкальных драм, основанных на системе лейтмотивов, конкретизирующих и раскрывающих смысл отдельных сценических ситуаций, драматургических конфликтов. Письмо «Эвменид» более обобщенное и более отвлеченное. Принцип *ostinato* господствует, и в основе каждой сцены лежит целая система коротких оstinатных мотивов, подвергающихся сложному контрапунктическому варьированию. Эти мотивы, единообразная оstinатная ритмика служат средством внутреннего объединения частей, непрерывного, неуклонного развития и нагнетания. Своеобразная «симфония» *ostinato* сопровождает вокальные диалоги, представляющие собой поток мелодизированной декламации, очень разнообразной по типу: от напевных, почти песенных построений, которые можно встретить в партии Ореста и Аполлона, — до сухой динамичной речитации хора на одном звуке, переходящей в ритмизованный немелодизированный говор (как в «Хозфорах»).

Хоровые партии Эриний трактованы почти исключительно одногласно в традициях античного театра (это женский хор). Хор народного собрания Афин, введенный в III действие, написан для мужских и женских голосов в развитой полифонической манере с имитациями и канонами, фигурованными построениями. Этот хор поет без слов. Он уподобляется оркестру, иногда заменяет его, иногда увеличивает количество голосов оркестра, делает богаче его тембровую палитру. Оркестровая партия очень развита и самостоятельна. Она усложнена многопластовой полифонией. Политональный гармонический язык достигает предельной сложности. Композитор использует и полифункциональные аккордовые комплексы, аккордовый контрапункт, и политональность мелодическую, где отдельные линии и пласты оркестровой партитуры выступают в разных тональностях.

Увертюру к I акту заменяет Пролог. Богиня Пифия, пророчица, предсказывает ход развития драмы. Этот монолог композитор построил в виде немелодизированной ритмизованной декламации в сопровождении оркестра ударных (так завершалась II часть — «Хоэфоры»).

I акт — самый лаконичный и концентрированный по выразительности — представляет собой музыкальную экспозицию драмы: Орест, преследуемый Эриниями, пришел к храму Аполлона для очищения. Аполлон берет его под свою защиту, изгоняя Эриний из храма. Здесь выступает также тень Клитемнестры, требующей от Эриний мести.

Крупный штрих в обрисовке ситуации (без всякой детализации) остается характерным для «Эвменид», так же как и для предыдущих частей трилогии. Основной конфликт раскрывается в музыке двух контрастных образных сфер. Одну сторону представляют Орест, Аполлон и с ними богиня Афина. Их партии решены в лирическом аспекте. Другую составляют тень Клитемнестры и Эриний, обрисованные драматическими средствами с оттенком варварского демонизма.

Первый монолог Аполлона полон благородства выражения:

Я не предаю тебя. Твоим хранителем —
С тобой ли рядом или от тебя вдали —
Всегда я буду (42, с. 139).

Эти слова изложены в мелодии, приближающейся к песне. Звучит она на фоне падающих, как капли, диссонирующих нон и секунд, регистрово удаленных друг от друга, сопровождающих инструментальную мелодию, напоминающую колыбельную.

♩ = 68
11 АПОΛΟΓΗ

Je ne te tra-hi-rai pas. Jus-qu'au bout je

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a soprano clef with a treble clef. It contains the lyrics "Je ne te tra-hi-rai pas. Jus-qu'au bout je". The middle staff is the piano's right hand, and the bottom staff is the piano's left hand. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

suis ton gar-dien Tout près de toi,

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "suis ton gar-dien Tout près de toi,". Above the vocal line, there are two trill ornaments, each marked with a "3" and a slur. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

A-lors mê-me que je te pa-rai le plus loin Et les en-ne-mies]

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "A-lors mê-me que je te pa-rai le plus loin Et les en-ne-mies]". Above the vocal line, there are two trill ornaments, each marked with a "3" and a slur. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system.

Музыка — и земная и неземная одновременно. Она все усложняется, «утолщаются» отдельные пласты партитуры¹.

Ответ Ореста выдержан в том же ключе спокойной, очень напевной, вне всякой нервозности и драматизма вокальной декламации. Оркестровое сопровождение построено на хоральной теме, каждый аккорд которой представляет собой усложненное созвучие, включающее 12 звуков хроматического ряда в разных расположениях (здесь встречается и кварто-квинтовое строение, и кварто-секундовое, и даже терцовое). Цель этих усложненных звуковых нагромождений та же, что и диссонирующих септим в сопровождении монолога Аполлона — создать ощущение музыки неземных сфер, музыки космических пространств. А каждого героя композитор не стремился наделить индивидуальной музыкальной характеристикой. Даже голоса Ореста и Аполлона одного тембра (баритоны). И даны эти образы вне развития. Сосредоточивая все на выражении главной идеи, композитор мало заботится о подчинении музыки всем деталям текста. Особенно ярко подтверждает это монолог Аполлона, изгоняющего Эриний из храма.

Вон! Я велю вам тотчас удалиться вон,
Велю покинуть стены прорицалища.
Не то змея, серебристая, крылатая,
С витой золотострунной тетивы слетев,
Заставит вас извергнуть пеной черною
Всю выпитую вами человечесью кровь (42, с. 146).

Вопреки гневному смыслу слов, музыка монолога чарующе красива. В оркестровом сопровождении плетут узоры изящные, пластически выразительные мелодии. Оркестровая полифония — политональная, каждая линия имеет свою тональность: h-moll, C- и Cis-dur, но все звучит мягко, певуче. И только на словах, полных жуткого смысла:

...Ваше место там,
Где, правя суд, срубают людям головы,
Скопят, глаза выкалывают, режут, жгут,
Секут, увечат, колют, бьют камнями... (42, с. 146).

в оркестре появляются грозные политональные аккорды, выделяющие эти строки из всего монолога, после чего музыка возвращается в то же спокойное русло, к начальным темам (лишь в новом тональном освещении).

¹ Так, например, тема колыбельной в оркестре, первоначально изложенная одногласно, далее звучит в высоком регистре в октавном удвоении от звука *a*, и в низком — от звука *e* одновременно, далее — параллельными квинтами, еще далее — ими же в каноне,

Темы Клитемнестры и Эриний воплощают дикую, варварскую стихию, и для них композитор находит самые резкие, скрежещущие, «злые» звучания. С появлением Клитемнестры весь оркестр приходит в движение, в его основе — «змеинные», ползущие по хроматизмам остро звучащие ноты и септимы в разных регистрах и от разных звуков.

Нервная и напористая декламация Клитемнестры почти совсем лишена напевности. Она обрушивает свой гнев на Эриний, забывших о своем долге преследовать Ореста и погрузившихся в сон. Призывы Клитемнестры становятся все настойчивее, в оркестре появляются воинственные интонации-кличи на остром пунктированном маршевом ритме¹.

12 *Animé* $\text{♩} = 104$
 КЛИТЕМНЕСТРА

Il s'est échap-pé, le voi-ei qui fuit comme un

faon, d'un bond il s'est mis hors du fi-let et

¹ Перевод текста в примере:

А он из западни, как молодой олень,
 Легко ушел и, на свободу вырвавшись,
 Над вами же сегодня потешается (42, с. 141).

je le vois qui, mo-queu-se-ment, vous fait si-gne

Пробуждение Эриний отмечено пением женского хора без слов на стонущих ниспадающих секундах в двухголосии, построенном на параллельном движении терций и септим, секст и тритонов, квинт и нон. Пробудившиеся Эринии изображены в музыке яростной и зловещей. Фактура оркестра многоголосна и многозначна: здесь и воинственные кличи, и скачущий ритм восьмых и шестнадцатых, «варварские» нагромождения диссонирующих созвучий¹:

13

Voi-ci le pro-phète qui de son pro-pre gré

Voi-ci le pro-phète qui de son pro-pre gré

¹ Перевод текста в примере:
 Бог оскорбил святое прорицалище,
 Очаг священный свой
 Он запятнал, о горел!

A souil_ le son pro_ pre foy_(er)

A souil_ le son pro_ pre foy_(er)

Это кульминация I акта.

II действие происходит в Афинах, перед храмом Паллады, куда пришел Орест, гонимый Эриниями, ища ее поддержки. Мудрая богиня, выслушав Эриний, решает созвать граждан Афин и на суде решить, кто прав: Эринии или Орест.

Образ Ореста здесь раскрывается в том же лирическом ключе. Выразительный, с оттенком щемящей печали монолог «Научен я несчастиями...» сопровождается лирическая мелодия оркестра в акцентированном танцевальном ритме. Этой простой и человечной музыке противостоит шквал диссонирующих аккордов в партии Эриний и их зловещая демоническая декламация в стремительном темпе, в которой акцентируются остро звучащие тритоны, септимы, хроматические пассажи. В центре II акта — колдовской Гимн Эриний. Раскрывая этот «демонический» аспект драмы, композитор достигает необычайной силы выразительности, завораживающей стихийным первобытным чувством, используя энергию и гипнотизирующую силу остигатных ритмов, неизменно повторяющихся коротких, как заклинание, мотивов, резкие «скрежещущие» созвучия. Но главное заключено в хоровой унисонной вокальной декламации с «колдовской» магией речитации на одном звуке, с напористым восходящим поступенным движением, «змеиным»

скольжением по хроматизмам. Ритмика фраз всецело подчинена метрической акцентуации стиха и направлена на наиболее полное яркое ее выявление.

Последующее за Гимном *Lento* Афины переключает действие в лирическое русло, в котором развитие идет почти до самого финала. Образ Афины композитор трактует оригинально, поручая петь ее партию трем женским голосам различных тембров: сопрано, меццо-сопрано и контральто. Трехголосие в партии Афины разнообразно: здесь имеется контрастная или имитационная полифония, мощные унисоны, мелодия с сопровождающими двумя голосами. Такая трактовка образа Афины — один из приемов остранения, примененных Мийо.

II акт завершает гневный хор Эриний в ответ на решение Афины созвать народ и голосованием решить судьбу Ореста. Это сильно акцентированная, нервная, быстрая ритмизованная речь в сопровождении оркестра ударных.

III акт — самый монументальный. Он содержит и центральную кульминацию — народный суд и развязку — оправдание Ореста. Обобщением всего полифонического развития произведения является увертюра к III акту, представляющая собой гигантскую фугу на очень развернутую тему (в 22 такта). Ее суровый, отвлеченный характер напоминает ораториальный стиль XVII—XVIII вв.

В форме ее композитор проявил полную свободу. Все проведения темы следуют друг за другом без интермедий. Саму тему сопровождают остигато повторяющиеся аккорды в акцентированном маршевом ритме. В ответе, помимо нового аккордового контрапункта, к теме присоединяются сразу два голоса. Каждое последующее проведение предельно усложняет фактуру одноголосными и аккордовыми контрапунктами. В заключающую фугу стретту подключается 6-голосный смешанный хор народного собрания Афин, поющий без слов. Этот кульминационный раздел включает 10—12 самостоятельных линий-пластов. Некоторые из этих пластов в свою очередь двухголосны, трехголосны, а некоторые представляют собой «многоэтажные» созвучия, аккордовые колонны, охватывающие в своем составе все звуки хроматического звукоряда (см. пример 14).

Грандиозная кульминация фуги сменяется внезапной тишиной, и Афина в акцентированных октавных унисонах (сопрано, меццо-сопрано и контральто) провозглашает начало суда. Момент величественный и впечатляющий.

В центре III акта — сцена голосования, для которой композитор вновь находит оригинальное тембровое решение. Она написана для многоголосного хора *a cappella*,

14

Хор,
пропойный
без слов

поющего без слов в сопровождении ударных. Над ним хор Эриний продолжает свой спор с Афиной и Аполлоном до тех пор, пока Афина не провозгласит результаты голосования. Голоса разделились поровну, свой голос богиня отдает за Ореста. Он оправдан. После чего включается оркестр и далее действие устремляется к финалу — торжественному, ликующему маршу-гимну в честь победы Ореста и умиротворения Эриний.

Финал представляет собой инструментально-хоровую фреску, написанную в сложной многоголосной полифонической фактуре, в основе которой контрапунктически развитая техника *ostinato*. Инструментальное сопровождение построено на остроритмизованных остинатных мотивах, многократно повторяемых в разных вариантах, в тональных перекрасках, в различных контрапунктических перестановках и комбинациях. Так же как и в фуге, оркестр усилен многоголосным смешанным хором, поющим без слов. Над всем этим Афина (в полифоническом трехголосии) и хор Эриний поют строфы Гимна (текст I и II коммоса трагедии). Политональность с каждой строфой усложняется все больше, охватывая до 5—6 различных тональностей,

которые, достигнув апогея, неожиданно разрешаются в светлый и торжественный C-dur заключительной «Процессии».

В целом «Эвмениды» оставляют двойственное впечатление. В кульминационных сценах композитор достигает большой силы выразительности, демонстрируя виртуозное полифоническое мастерство и тембровую изобретательность. И все же эта часть значительно проигрывает в сравнении с «Агамемноном» и — еще больше — с «Хоэфорами». Для оперы партитура «Эвменид» слишком статична, лишена ярких действенных моментов, а ее громоздкий полифонический стиль отвлечен. В то же время для оратории сочинение непомерно велико, лишено внутренних членений, облегчающих восприятие, достаточного разнообразия контрастных образных пластов. Сплошной поток музыки в сложной полифонической фактуре и политональных нагромождениях, в котором трудно дифференцировать ткань и фиксировать важнейшие детали развития, оставляет впечатление однообразия и монотонности.

В 1963 г. «Орестея» Мийо впервые была поставлена на сцене Немецкой оперы в Западном Берлине¹, в рамках так называемых «Берлинских встреч», главным стержнем которых стала дискуссия: «Символ и миф в современном искусстве». В качестве материала для дискуссии послужили произведения литературы, поэзии, драмы, живописи и музыкального театра. Среди четырех оперных спектаклей «Берлинских встреч» («Моисей и Аарон» Шёнберга, «Атлантида» Фальи, «Элегия о юной влюбленной» Хенце, «Орестея» Мийо) самым значительным произведением критика признала трилогию французского композитора.

«Наибольший интерес, — писал В. Боллерт, — вызвала сценическая премьера трехчастной «Орестей» Дариуса Мийо. Для этого Немецкая опера Берлина мобилизовала все свои художественные силы и сумела достичь изумительных высот» (46, с. 168). Боллерт подчеркнул вместе с тем неравноценность трилогии: «Наибольшее впечатление оставили две первые части. Чем больше Мийо подчиняет свою музыку принципу политональности, тем быстрее утомляется ухо слушателя, которое просто не в состоянии длительное время следить за бегущими параллельно одна за другой мелодическими линиями и дифференцировать их» (46, с. 168).

¹ В этой постановке тоже прозвучала лишь музыкальная часть трагедии Мийо — Клоделя.

Э. Краузе также придавал наибольшее значение этому произведению: «Мийо написал сильное и вдохновенное сочинение, — писал он, — которое занимает прочное место в истории новой музыки. Неслыханно плодовитый Мийо создал целый ряд сценических произведений в разных жанрах («Бедный матрос», «Христофор Колумб», «Максимилиан»). В этом ряду «Орестей» остается центральным произведением. Для широкого охвата эпических форм композитор находит музыкальный язык нового современного склада, отмеченный необыкновенным динамизмом, острой политональной гармонией» (59, с. 30—31).

Знаменательно, что Краузе отметил новизну языка сочинения, написанного почти полвека назад.

«ХРИСТОФОР КОЛУМБ». 1928

Продолжение линии «Орестей» мы находим в другом монументальном сочинении Мийо — исторической опере «Христофор Колумб». И на этот раз заказ на сочинение музыки исходил от П. Клоделя. Поэт определил общую идейную концепцию произведения, драматургию, сценический план. Главная задача Мийо была выразить в звуках драму Клоделя, найти музыкальное выражение его поэзии. «То, что я ищу, — это поэтическая выразительность. Она моя единственная и главная забота», — заявил композитор в беседах с Клодом Ростаном (65, с. 115). А вот что он понимает под этим: «Поиски поэтической выразительности не заключены только в том, чтобы создать музыкальный эквивалент словесного текста. Поэтическая выразительность заключается прежде всего в освещении чувства... Нужно материализовать идею, которая имеется в тексте, и выразить также драматическое движение, которое она несет» (65, с. 120).

Идейно-образное содержание «Христофора Колумба» отличается сложностью. Подход Клоделя к историческому факту открытия Америки далек от традиционного. В одном из номеров австрийского журнала «Anbruch», который вышел незадолго до первой постановки оперы, сам поэт дал толкование своему спектаклю: «Я не хотел из материалов о Колумбе создать обычную драму, придумав по настроению и произволу действие, посвященное открытию Америки. Грандиозное событие мне хотелось поставить под углом зрения будущих поколений, хотелось стать интерпретатором многих идей, вопросов, чувств, которые 400-летняя история вложила в сердца —рителей» (48, с. 141).

Такой замысел определил большую свободу и многоплановость драматургии. Одной из ее характерных особенностей является ретроспективная композиция, которую одни причисляют к большим заслугам автора текста, другие — к основному недостатку¹.

Действие начинается с конца, с того момента, когда о Колумбе уже написана книга. Торжественная процессия открывает оперу. Во главе процессии ассистент несет Книгу жизни и путешествий Христофора Колумба... Книгу водружают на пюпитр и отныне ее текст будет читать ведущий (Explicateur). Каждый раз, опережая события, он будет рассказывать об эпизоде действия, которое тут же развернется перед глазами зрителя. Народ слушает рассказ и принимает в нем участие. По словам Клоделя, он становится на сторону героя или выступает против, приветствует, обвиняет, требует объяснений и становится участником событий в эпизодах действия.

«Эта драма, как книга, которую открывают и читают аудитории», — сказал Клодель в предисловии к изданию клавира.

Таким образом, перед нами не столько разыгрывается драматическое представление, сколько обсуждаются события, а действие служит лишь иллюстрацией этих дебатов.

Именно такой тип драматургии привлек композитора при первом же знакомстве с текстом, ибо давал возможность трактовать его в эпическом плане, а не в драматическом.

О событиях жизни Колумба ведущий (чтец) рассказывает, свободно чередуя эпизоды, не заботясь об их хронологической последовательности. Так, например, вначале мы видим Колумба, умирающего в нищете в бедной таверне Вальядолида. Вслед за сценой в таверне старый Колумб, расположившись в кресле среди хора, становится как бы слушателем повествования о своей собственной жизни, участником дискуссии о ней, судьей своих собственных поступков. (На сцене в это время выступает Колумб II.) Перед ним вереницей проходят отдельные эпизоды собственных приключений: вот он покидает Геную, родной дом, получив символическое кольцо, которое ему принес голубь; на Азорских островах пытается узнать у умирающего моряка, есть ли земля на Западе; вот его преследуют кредиторы за долги; Колумб — капитан каравеллы — пытается сдержать

¹ Такой тип композиции хорошо известен по «Жанне д'Арк на костре» Онеггера — Клоделя. Но «Жанна» вторичный опыт Клоделя в этом плане. Первый же осуществлен в «Колумбе».

бунт матросов; далее — закованный в цепи великий мореплаватель возвращается из своего последнего путешествия. И наконец, завершая круг, действие возвращается к исходной точке: умирающий Колумб в таверне Вальядолида.

Такой замысел «драмы в слове», как назвал ее Клодель, или «драмы идей» поэт воплотил в особой форме спектакля, многими чертами напоминающего средневековую религиозную мистерию, отчасти — мессу.

«В этом произведении, — отмечают критики, — Клодель полностью порвал с традиционными оперными либретто и приблизился к тому, что можно было бы назвать католической мистерией» (44, с. 155).

В предисловии к изданию оперы Клодель определил ее жанр следующим образом: «Целое должно напоминать мессу, в которой активно участвует толпа».

Поэт-католик Клодель, как и все западно-европейские критики, всячески акцентировал религиозный аспект драмы. И действительно, на первый взгляд кажется, что религиозные идеи в ней преобладают, что религиозной мистикой пронизан весь текст. На протяжении оперы мы слышим молитвы, псалмы, видим религиозные процессии, хор, выступающий частично в монашеских рясах. Время от времени на экране появляются крупным планом светящиеся тексты из Евангелия. Сам Христофор Колумб предстает перед нами не иначе как посланник божий, которому предначертано свыше совершить великое открытие. В этом плане обыгрывается его имя Christophe (Христоносец), Колумб (Colomb), которое звучит по-французски так же, как голубь (colombe), символ святого духа. Как известно из документов, сам Колумб именно так трактовал свое имя и считал себя посланцем божьим (см. 33).

Но несмотря на религиозную оболочку, в которой протекает драма, она объективно носит явно обличительный бунтарский характер. С большой драматической силой поэт противопоставил величие подвига Колумба трагедии его жизни и смерти в нищете и безвестности. Эти идеи раскрываются в контрастном, почти плакатном противопоставлении множества разнохарактерных сцен: реалистических жанрово-бытовых и аллегорически-гротескных, эпически величественных и символических.

Голосом символической фигуры Защитника Колумба Клодель обвиняет всех тех, кто несет ответственность за жалкую судьбу великого мореплавателя. Это прежде всего король Испании, по приказу которого Колумб из своего путешествия вернулся закованным в цепи. Цепи в драме

приобретают определенный смысл: они становятся символом порабощения, угнетения личности, символом несправедливости. Поднимаясь до уровня высоких обобщений, поэт обвиняет не только короля Испании, «но и всех монархов, все правительства и бюрократические власти, повергающие гения».

В острообличительном аспекте показан королевский двор в аллегорической сцене «Четыре кадрили». Их изображают 4 непрерывно танцующие разряженные дамы, символизирующие идолов, царящих при дворе: Тщеславие, Порок, Невежество и Жадность¹. Вот они-то и руководят действиями правителей, во власть которым отданы судьбы людей и судьбы целых народов.

Значение героических деяний Колумба раскрывается в «сквозном споре» о мореплавателе, который ведется на протяжении всей драмы: это спор врагов и защитников Колумба, его современников, не сумевших оценить его и видевших лишь его мелкие человеческие слабости и недостатки, и будущих поколений — истинных судей истории. «Посмотри же, — говорят они Колумбу, — что сделал ты для нас, сам того не ведая! Оставь свои цепи, оставь своего мула, свое жалкое ложе... Займи свое место — место на троне, среди нас».

В мощном энергичном утверждении героических идей в драме Клоделя не остается места христианской морали, проповедующей покорность и смирение. По Клоделю — люди ответственны за судьбу человека. Они должны бороться против произвола и несправедливости. Так оказывается побежденным религиозно-мистический аспект драмы. Он остается лишь внешней оболочкой, не способной сдержать ее бунтарский героический дух.

Подобная идейная направленность сочинения определила его чрезвычайную актуальность в предгрозовые годы нашего фашизма на Европу. Драма звучит и грозным предостережением и гуманистическим призывом стоять на защите прав человеческой личности. В фактах далекого прошлого поэт искал ответы на насущные вопросы современности, как это делали другие художники-гуманисты того времени: П. Хиндемит в «Художнике Матисе», А. Шёнберг в «Моисее и Аароне», А. Онеггер в «Антигоне» и совместно с П. Клоделем в «Жанне д'Арк на костре». В какой степени религиозно-мистическая сторона драмы Клоделя нашла отражение в музыке? Композитор удачно

¹ Подобные символические фигуры с обличительной целью позднее Клодель использует в «Жанне д'Арк на костре».

избежал мистического налета почти во всех сценах I части оперы. Живые интонации и ритмы народного искусства присутствуют здесь даже в таких религиозных сценах, как вступительная «Процессия» и заключающий I часть «Te Deum», написанных в жанре народных колыбельных. Многие мистико-символические сцены решены в лирическом аспекте и согреты теплотой чисто человеческого чувства (это относится к сценам «Голубь над морем» и «Изабелла и Сантьяго»). Не удалось преодолеть религиозно-мистический дух главным образом во II части. Именно это делает ее значительно слабее по музыке, что чувствовали не только присутствующие в зале на постановке, но и сам композитор: «Я часто замечал диспропорцию в моей опере «Христофор Колумб» между I частью — эпической и рассчитанной на зрительное восприятие, и II частью ... мистической и абстрактной. После подъема, которым оканчивается I акт, публика могла испытывать лишь скуку перед II, достаточно статичным актом» (67, с. 317).

Это заставило композитора несколько переделать оперу. Он внес купюры во II акт, а затем перекроил всю партитуру таким образом, чтобы оперу заканчивали самые впечатляющие моменты: бунт экипажа каравеллы и заключительный «Te Deum». В 1956 г. в новой редакции опера была исполнена под управлением М. Розенталя. Присутствующие в зале друзья композитора нашли, что изменения намного улучшили произведение¹.

Опера грандиозна по масштабам. Она состоит из 27 картин, объединенных в 2 части. Монументальный стиль «Христофора Колумба» потребовал 400 исполнителей. Каждая сцена оперы носит замкнутый характер. Сквозное развитие, лейтмотивная система (то есть принципы драматургии романтической оперы) не являются характерными признаками данного произведения. П. Коллар определил его такими словами: «Картины («Христофора Колумба». — Л. К.) не служат продолжением друг друга. Музыка каждый раз должна как бы начинаться сначала» (50, с. 179).

Разнообразие картин, составляющих содержание «Христофора Колумба», напоминает о мистерии: религиозные процессии с пением гимнов, псалмов, молитв (вступительная процессия, заключительный «Te Deum» или сцена № 3 «Молитва») чередуются с жанрово-бытовыми картинами, которые, в соответствии с традициями старинного

¹ Мы располагаем только клавиром первой редакции оперы, который хранится в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина.

театрального жанра, порой приобретают характер фарса («Христофор Колумб и его кредиторы»); мистико-символические сцены («Нашествие голубей», «Голубь над морем», «Совесть Христофора Колумба») сменяются мрачно-фантастическими («Боги бурлят океан»). Драматической вершиной оперы является «Бунт матросов», в которой композитор и поэт достигли высот подлинного реализма.

Все это получает воплощение в музыке, следующей как бы по нескольким направлениям. Величественный монументальный стиль, пронизанный большим эпическим дыханием, напоминающий о фресковой живописи, используется для прославления подвига Колумба. Здесь Мийо мобилизует всю хоровую и оркестровую массу, стремясь достичь грандиозности звучания, соответствующей величию подвига мореплавателя. Полифоническая фактура, разветвленная на множество голосов, и формы, способные передать величественную статику, — вот что характерно для музыки, к которой прибегает композитор в подобных случаях.

Лирическая линия связана с образами Голубя и королевы Изабеллы, покровительницы Колумба. Эта линия получает претворение в музыке камерной по звучанию, утонченной, выписанной как бы акварельными красками. Здесь композитор также предпочитает полифоническую фактуру, при помощи которой достигает максимальной дифференциации оркестровых и хоровых групп, предельной легкости и прозрачности ткани. Статичность свойственна и этой линии.

В жанрово-бытовых сценах музыка отличается живостью и простотой. Особую подвижность им придают остинатные ритмы, формулы которых композитор заимствует из старинных танцев, таких, как паспье, менуэт, ригодон и другие.

Драматическая линия и мрачная фантастика связывают оперу «Христофор Колумб» с особенно жестокими страницами «Орестей», воскрешающими ее варварскую стихию, переданную с помощью ритмизованной декламации хора и солистов под аккомпанемент одних ударных инструментов. Так построена кульминация оперы, изображающая бунт матросов.

В иных сценах (как, например, в сцене «Боги бурлят океан») язык становится крайне усложненным. Звучит полный оркестр и хор в многоголосной полифонической фактуре, включающей порой до 12 голосов с изломанной хроматизмами мелодикой и политональной гармонией.

Говоря о музыкальной драматургии «Христофора Колумба», следует отметить ещё одну особенность: в опере

нет музыкально-психологических портретов главных действующих лиц — Христофора Колумба, королевы Изабеллы. В обобщенном плане Колумб получает героическую характеристику в «сквозном споре» о нем, через утверждение идеи ценности его подвига. Но чрезвычайно ярко и многогранно обрисован народ, всегда действенный, постоянно присутствующий, активно реагирующий и на расказ чтеца, и на действия Колумба, сочувствующий ему или протестующий, подчиняющийся или бунтующий.

Поэтому главная роль принадлежит хору, который напоминает то хор античных драм, то хор мессы, то народную массу в средневековых мистериях, то бурлящую толпу драм Мусоргского.

Для претворения столь разнопланового действия композитор проявил удивительную изобретательность, применив ряд новых драматургических приемов в целях контрастного противопоставления сцен и их внутреннего объединения.

Пожалуй, здесь, так же как и в «Хозёфорах», можно говорить об особом роде тембровой драматургии, ибо в контрастном противопоставлении картин именно тембрам принадлежит решающая роль. Главный принцип тембровой организации партитуры лежит в постоянном чередовании пения с оркестровым сопровождением, с одной стороны, и сухой ритмизованной декламацией хора и солистов под аккомпанемент одних ударных — с другой. Но между этими полярными по тембрам сценами существует еще ряд промежуточных форм. Казалось бы, что в чередовании пения и декламации нет ничего нового, ибо на этом издавна основывался оперный жанр. Но известно также, что в переходе от пения к декламации (речитативу) в опере далеко не всегда удавалось избежать некоторой искусственности. У Мийо декламационные сцены не лишены полностью музыкального элемента, поскольку они ритмически организованы так же, как и вокальные сцены, и имеют оркестровое сопровождение. Ритм оказывается тем главным средством, на котором основано единство декламационных сцен и сцен чисто музыкальных. Поэтому переход от пения к декламации не только всегда естествен, но из него композитор извлекает особый художественный эффект.

Анализируя партитуру с точки зрения применения хора, в ней можно найти много интересного и поучительного. Пожалуй, именно в этом следует искать ее главные достоинства. «То, как Мийо использует хор, гениально», — говорится в одном из отзывов на постановку» (44, с. 155). Высоко ставит достижения Мийо в этой области и А. Со-

ге: «Хор, задача которого особенно трудна и который должен придавать разнообразие действию, свидетельствует о гении смелом и уверенном, таланте зрелом, умении выстроить наиболее убедительно самые существенные средства» (72, с. 208).

Хор выступает в нескольких функциях. Вот он слушает рассказ чтеца о жизни Колумба. Он реагирует на слова чтеца, вступает с ним в диалоги, спрашивает, требует объяснений, вторит ему, усиливая основные акценты в его речи. Это хор — зритель. Но в тот момент, когда чтец умолкает и перед ним разыгрываются картины из жизни Колумба, хор становится участником действия. В сцене «Набора на каравеллы» — это жители Генуи, читающие афишу о предстоящей экспедиции. В сцене «Бунта» — это члены взбунтовавшегося экипажа. Таким образом, хор «это и зритель, и актер одновременно» (режиссерская ремарка).

Наконец, хор, поющий без слов, нередко выступает как часть оркестра. Он расширяет его тембровые возможности, усиливает мощь, а иногда, напротив, делает звучание оркестра воздушным, нежным и прозрачным.

Разнообразие драматургических функций хора, естественно, влечет и разнообразие его чисто музыкальных функций. Прежде всего, хор является носителем мелодической мысли. Хоровое пение Мийо всегда предпочитает сольному, ибо хоровое пение дает возможность создать богатую, развитую полифоническую ткань, к которой композитор весьма склонен. Являясь выразителем мелодической мысли, хор поет со словами и без слов (в последнем случае — это «хор-оркестр»). И наконец, хор выступает с ритмизованной декламацией (без фиксации даже относительной высоты звука) в сопровождении оркестра ударных инструментов.

Все эти формы хорового пения и декламации сменяют друг друга совершенно незаметно, ибо кроме основных, только что названных форм, имеются формы промежуточные. Так, например, в пении обычная вокальная мелодия, распетая широко, порой сменяется мелодией весьма ограниченного диапазона, с частым повторением одного звука, что напоминает псалмодирование, которое без труда может переходить в декламацию. Иногда хор распевает пространственные тексты, иногда ограничивается одним-двумя словами, что легко подводит к пению без слов и т. д. Главной же основой, обеспечивающей плавность переходов, является единство ритмической пульсации.

Можно было бы предполагать, что развивая хоровые традиции «Орестей», Мийо и в «Христофоре Колумбе»

вновь будет трактовать свои хоры в стиле хоров античных драм.

И действительно, между ними имеется отдаленная связь, что дало, например, основания Э. Журдан-Моранж сказать: «Разделенные хоры обсуждают события на античный лад» (11, с. 239).

Но сам Клодель своими заметками о характере жанра («целое подобно мессе, в которой присутствующие включаются непрерывно») побуждает искать истоки такой трактовки хора в другом. Мнение Коллара по этому поводу находится в большем соответствии с авторским замыслом: «В „Христофоре Колумбе“ ... хор не похож на хор античных драм. Он скорее напоминает хор, который церковь разместила в своих храмах и который становится посредником между священнослужителем и народом» (50, с. 176).

Особый интерес вызывают хоры, декламирующие в строгом ритме. Вот сцена «Priège» («Молитва»). Ведущий начинает чтение книги жизни и путешествий Колумба под едва слышное бормотание хора:

15
70

Трец

Car c'est lui qui a réu-
Так как он объединил

pp

Хор

Oui, oh! oui,
Да, О! да,

pp

70

Cast.
De bois

p

O. cl.

C. rouL

Cymb. I.

Tbrin.

Ch. c.

-ni la Ter-re Sa-tho-li- que et qui
землю католическую, открыв, что она —

oui, oui, oui, Chris-to- phe Co- lomb,
да, да, да, Кристофор Колумб,

75

fait un seul glo- be au- des- sous de la Croix.
единый шар под крестом

Chris-to- phe Co- lomb! Oui, oh! oui, oh! oui, oui, oui
Кристофор Колумб! Да, о! да, о! да, да, да

75



По удачному высказыванию Коллара, хор как бы «контрапунктирует речи чтеца». Произнося все слова в «уни-сон», хор выступает как нечто единое, нерасчлененное. Его тихое бормотание вместе с глухим ритмическим шумом,

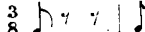
производимым ударными, вызывает впечатление некоторой таинственности и все растущего чувства ожидания.

Огромную роль играет ритмическая организация картины. С одной стороны, в ней господствует пульсирующая

остинатность ($\frac{6}{8}$  или ).

основывающаяся на так называемой комплементарной ритмике (то есть ритмике, выражаемой всеми элементами фактуры). С другой—в остином ритме имеется полифоничность: каждый участник сцены играет свою самостоятельную ритмическую формулу. Так, например, формулы французского барабана и тамбурина синкопированы:

$\frac{3}{8}$  $\frac{3}{8}$ . Малый барабан

отмечает лишь сильные доли: $\frac{3}{8}$ . В де-

кламациях ведущего и хора при основном движении триолями встречаются квартеты и дуэты, которые с триолями в одновременности дают возникающий эпизодически полиритмический эффект.

В сочетании остиности и ритмической полифонии лежит принцип ритмической организации большинства сцен «Христофора Колумба», а также кроется секрет воздействия декламационных сцен. В остиности заложены большие возможности длительных нагнетаний, которые Мийо использует очень эффектно. В ритмической же полифонии скрыта особая, едва уловимая внутренняя жизнь ритмов.

Значительное напряжение, созданное такими средствами, получает естественный выход в завершающей сцену кульминационной вспышке. Хор внезапным криком fortissimo провозглашает: «Да будет так!».

В сцене «Христофор Колумб в таверне Вальядолида» роль декламирующего хора несколько иная. Чтец повествует о последних днях Христофора Колумба:

- Бедная таверна в Вальядолиде.
- Христофор Колумб! — восклицает хор.
- Он стар, беден. Он скоро умрет. Старик обнял своего мула, — произносит чтец.
- Мул Христофора Колумба! — вторит ему хор.
- Что осталось у него? — вопрошает чтец.
- Книги, бумаги, портрет женщины... и цепи, — отвечает хор.

Здесь хор не контрапунктирует речи чтеца, как в предыдущей сцене. Он слушает его, отвечает на его вопросы, вторит ему. Хор произносит текст в унисон, выступая как одно действующее лицо.

Кульминация всей оперы — бунт матросов — блестяще построенная сцена, производящая неизгладимое впечатление глубоким драматизмом и огромной эмоциональной силой. Подъем, которым оканчивается сцена, почти не имеет аналогий в оперной литературе по своей грандиозности. Удивительно, как, использовав столь скромные в музыкальном отношении средства — ритмизованную декламацию хора и солистов под аккомпанемент ударных, изредка чередующихся с пением, — композитор сумел достичь большого разнообразия в передаче эмоций, которыми охвачены матросы: их страх перед безбрежным морем, вызывающий поначалу лишь глухой ропот; отдельные вспышки ярости, постепенно крепнущий протест, приводящий к открытому обвинению Колумба. За бурным потоком обвинений и угроз следует отчаянный срыв. Новый рост возмущения неизвестно чем бы кончился, если бы не прозвучало спасительное слово: «Земля!»

В начале сцены ведущий произносит: «Начинается большая сцена бунта матросов. Христофор Колумб в костюме адмирала принимает делегацию». Следующий за этим диалог Колумба с посланцем от матросов можно было бы считать драматическим, если бы не два важнейших обстоятельства: во-первых, диалог ритмизован, во-вторых, имеет сопровождение в виде декламирующего хора и оркестра ударных. Хор не акцентирует отдельные слова декламации. Он сопровождает их диалог своим собственным текстом. Текст этот лаконичен — одно, два или три слова многократно повторяются, затем сменяются новыми, которые опять повторяются и т. д. Но главное отличие заключается в том, что теперь это уже не одnogолосный хоровой контрапункт, как, например, в сцене «Молитвы», а многоголосная полифоническая декламация расчлененного на несколько групп хора. Каждая из четырех хоровых групп имеет свой текст, который произносится в определенном ритме с таким расчетом, чтобы выделить самостоятельность каждого голоса.

Если уподобить отдельные слова или короткие фразы значению полифонических тем, то тогда ткань, образуемую хоровыми группами, можно представить в виде четырехголосной полифонической фактуры, порой контрастной (все группы хора произносят разные звуки, фразы, слова):

16 [Modérément. Animé]

Хор

p La mer! Mo- re! *p* Tou- jours la mer! Все время море!

p Nous ne re- vien- drons ja- mais! Мы не вер- нем- ся никог- да! *p* ja- mais, ja[mais] Никог- да, никог- да

Tr.

Tbr. de b.

Tbrin.

Gr. c.

Timb.

порой имитационной (одно и то же слово или фраза переходит от группы к группе в имитации, каноне или стретте) (см. пример 17).

Но какую роль играет само слово? Текст излагается таким образом, чтобы в нем было все понятно. Как уже отмечалось, одни и те же слова многократно повторяются различными группами хора. Появление же нового слова — всегда важный этап в росте драматической напряженности.

Вот как строится, например, 1-й раздел «бунта». Он представляет собой ярко выраженную динамическую волну с постепенным нагнетанием, кульминацией и спадом.

Первые такты диалога... Хор молчит. Молчит и оркестр. Затем появляются отдельные звуки, как вздохи «О!» и возгласы «Море!», «Все время море!». Они повторяются на разные лады во всех голосах и звучат со страхом и безнадёжностью, сопровождая диалог. В появлении фразы «Мы все умрем!» слышится растущий ропот. «Мы не вернемся никогда» — как эхо проносится по всем группам.

В кульминации 1-го раздела хор резким решительным «унисоном» твердит: «С нас довольно!» — после чего начинается спад на уже произносившихся словах: «О море!»,

Хор

f Nous mour_rons tous, Мы умрем все

p Nous Мы mour_rons умрем все

mp Nous mour_rons tous, Мы умрем все

p nous mour_rons tous мы умрем все

Сymb. 1.

2 Сymb.

C. cl.

C. roul.

Tbrin.

Gr. c.

T. t.

mf

mour_rons tous! умрем все!

tous! все!

Ja_mais, Ни_когда ja[mais]

nous ne re_vien_drons ja_mais Мы не вернемся никогда!

mf

2 Сymb.

Tbr. de b.

C. cl.

C. roul.

Tbrin.

Gr. c.

T. t.

mf

«Все время море!». 1-й раздел отделен от 2-го (так же, как 2-й от 3-го) небольшой интермедией с пением и оркестровым сопровождением.

Весь 2-й раздел, отличающийся бóльшей напряженностью, начинается с кульминации. Она выше предыдущей и продолжительнее.

«Он сумасшедший!», — гневно, с силой выкрикивает хор на одном дыхании, как один человек. После чего эта фраза нестройным шепотом разносится по всем голосам. «Это убийца, это злодей!», — опять твердят все в унисон, жестко отчеканивая каждое слово.

18

Хор

Oui!
Да!

C'est un fou!
Это безумец!

C'est un traître!
Это злодей!

Oui!
Да!

C'est un assassin!
Это убийца!

Oui!
Да!

C'est un assassin!
Это убийца!

Oui!
Да!

«Что же вам мешает сбросить меня в море?» — спрашивает Колумб. Кажется бы, обезумевшая толпа матросов готова расправиться с ним самым решительным образом, но в этот миг слышится крик: «На колени!», и матросы, понимая безнадежность своего положения, лишившись командира, падают перед ним ниц с едва слышным и безнадежным бормотанием: «О море, все время море». Таким

образом, длительная кульминация кончается неожиданным, а потому чрезвычайно выразительным срывом.

В 3-м разделе осуществляется самое мощное нагнетание, приводящее к последней, гигантской кульминации, которой оканчивается вся сцена. Чувства, которые охватывают матросов, меняются с невероятной быстротой: от обвинений они переходят к мольбе, от угроз — к требованиям. Яростные вспышки следуют одна за другой. Говор, пение, tutti, одни ударные — все это непрерывно чередуется, потом смешивается, и в этот миг слышится крик «Земля!»

Итак, в этом длительном и постепенном нагнетании текст играет весьма значительную роль. Но еще более существенными оказываются те музыкальные закономерности, при помощи которых этот текст подается. Велика роль динамики: здесь она явно из подчиненных выходит в разряд главенствующих элементов музыкального языка. Сцена бунта имеет ярко выраженный динамический профиль, который вызывает ассоциации с динамикой, присущей музыкальным и даже чисто инструментальным сочинениям. Она построена волнообразно: отдельные динамические волны членият произведение на разделы, где каждая последующая кульминация превышает предыдущую, а местоположение каждой из них весьма характерно: кульминация 1-го раздела совпадает с «зоной золотого сечения», 2-й раздел начинается с кульминации, именуемой «вершина-источник» (*Л. Мазель*), 3-я волна ею оканчивается.

Помимо динамики в организации кульминаций, подъёмов, спадов композитор использует ряд приемов из области контрапунктической техники. Для передачи настроений пассивных, робких, боязливых Мийо применяет разобщенный хор, «нестройную» хоровую разноголосицу, где каждый твердит свое. Достигается это средствами контрастной полифонии.

Активизация толпы передается при помощи имитационной полифонии. Здесь можно встретить несколько форм имитаций: точные имитации, имитации в увеличении, в двойном увеличении, в уменьшении, стретты.

Высшей же точкой напряжения всегда являются кульминации единства: все в один голос требуют, жалуются или обвиняют.

Не менее важным музыкальным элементом здесь становится ритм¹. Ритмическая организация декламационных

¹ В разделах работы, связанных с ритмом, мы опираемся на некоторые положения исследования В. Холоповой (см. 37).

сцен — это, вероятно, то неперенное условие, которым определяется музыкальное их воздействие. Благодаря ритму оказалось возможным создать и особый род декламационной полифонии с использованием имитаций в увеличении, уменьшении и т. д. Даже контрастная декламационная полифония могла быть осуществлена только при помощи ритма. Ритм также неперенный участник в образовании всех нагнетаний, спадов, кульминаций.

В основе сцены бунта, как и большинства декламационных сцен, лежит пульсирующая остинатность, истоки которой следует искать в танцевальности, а точнее — в ритмах старинных танцев. При этом закономерные изменения ритмических фигур заставляют вспомнить старинные полифонические вариации на *basso ostinato*, где постепенное нагнетание осуществляется дроблением ритмических долей, вызывающих впечатление ускорения движения.

В сцене бунта подобный прием сочетается еще и с искусным применением ударных, которые являются главным выразителем ритма. Количество их увеличивается по мере нагнетания и уменьшается вместе с общим угасанием.

Сцена начинается при полном молчании ударных. Затем вступает большой барабан, отмечающий слабую долю. Далее к нему подключается с трелью тамбурины, затем литавры. С увеличением количества ударных уплотняется общее звучание, одновременно учащается движение.

Если проследить изменения, выраженные комплементарной ритмикой, то это будет выглядеть так: сначала синко-

пированные слабые доли: $\frac{2}{4}$ ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

затем отмечаются основные доли: $\frac{6}{8}$ ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

Далее появляются восьмые ноты: $\frac{6}{8}$ ♩ | ♩ | ♩ |

Восьмые становятся непрерывными и к ним подключаются шестнадцатые:

$\frac{6}{8}$ ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

И наконец, шестнадцатые становятся почти непрерывными.

$\frac{6}{8}$ ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

Затем в постепенном укрупне-

нии ритмических единиц происходит спад.

В сцене бунта имеются две интермедии с пением и оркестром. Все переходы от пения к декламации и наоборот не только очень естественны, логичны, но и чрезвычайно выразительны. Так, например, включение пения после 1-го декламационного раздела в сцене бунта воспринимается как продолжение затухания динамической волны. Хор *riapissimo* в тихом и жалобном пении повторяет слова предшествующего декламационного раздела («Море, все время море»), которые приобретают теперь характер молитвы. В ней как бы черпают силы для новой борьбы. После такой молитвы яростная вспышка 2-го декламационного раздела производит особенно сильное впечатление: возбуждение толпы так велико, что люди уже не могут ни петь, ни говорить, а лишь вопить. Второй переход к пению также весьма выразителен: в тихое бормотание хора, которым оканчивалась предшествующая часть, неожиданно вторгалось резкое и грозное пение, напоминающее заклинания дикой, первобытной толпы. Быстрым чередованием пения и говора в 3-м разделе композитор добивается динамизма особого рода, который позволяет ему осуществить столь необычайный по силе и могуществу взлет.

В самом тексте Клоделя, в его строении имеются черты формообразования, заимствованные из музыки. Так, например, 1-й раздел «Бунта» напоминает трехчастную репризную форму; 1-й и 2-й разделы вместе построены как рондо, где роль рефрена выполняют слова «Море, все время море». Это весьма любопытная особенность многих текстов Клоделя, который, по словам Б. Гавоти, изучал сонаты, квартеты, симфонии Бетховена с пером в руке и стремился вдохновиться их моделями для конструирования собственных драм. Он (Клодель — Л. К.) говорил, что Достоевский сочинял свои романы, как Бетховен свои произведения, «разветвлениями единственного ствола в цветущие ветви» (56, с. 12).

Драматическим сценам Колумба противопоставлены эпически величавые сцены-славления, в которых в обобщенных чисто музыкальных формах утверждается значение открытий мореплавателя. Торжественная «Процессия» и «Te Deum», обрамляющие I часть, «Аллилуйя», завершающая II часть, написаны в монументально-фресковом стиле для хора, поющего без слов, и оркестра.

Цель хора не в создании красочного эффекта пением без слов (как, например, в «Сиренах» из «Ноктюрнов» Дебюсси) и не в создании «поющей» гармонии (как во II части «Хоэфор» Мийо). В «Христофоре Колумбе» хор в сочетании с оркестром служит для образования объемного

многопланового звучания. Он трактуется как часть оркестра, которая увеличивает количество его тембров, иногда его мощь, дает возможность расслоения на множество групп, каждая из которых становится носителем мелодического начала. Так рождаются монументальные звуковые полотна, полные величественной статуарности.

Если сравнить сцены, где участвует декламирующий хор, со сценами, где поет без слов, сразу обращает внимание особый динамизм первых и полная уравновешенность, статичность вторых.

Вступительная «Процессия» и заключающий I часть «Te Deum» неразрывно связаны между собой, образуя единый цикл вариаций на расстоянии, построенных на одном тематическом материале (подобный цикл вариаций на расстоянии имеется и в «Хоэфорах»). В них композитор использовал излюбленную технику *ostinato*. Повторяя множество раз два коротких мотива, меняя гармоническую окраску их, метрическую акцентуацию, присоединяя все новые и новые контрапункты, Мийо достигает большой силы и многоплановости звучания, эпической мощи и монументальности «крупного штриха». Каждый новый контрапункт композитор выделяет ладовой или тональной окраской, что приводит к политональным и полиладовым наслоениям. Политональность выражена одновременно и гармонически (наложение тонических аккордов двух тональностей), и контрапунктически (каждая горизонтальная линия имеет свою тональность).

В «Te Deum» Мийо использует весь материал I части: ее темы, структуру, гармонию, но различные элементы музыкальной ткани I части композитор виртуозно перемещает по горизонтали, накладывая целые фактурные пласты друг на друга. Темой цикла вариаций «Te Deum» становятся два мотива I части, звучащие одновременно. В кульминации к хору и оркестру подключается второй хор, который мощными трехоктавными унисонами, пронизывая всю оркестровую и хоральную массу, излагает тему: (см. примеры 19 и 20).

Побочная линия драмы, решенная в лирическом плане, связана с образами Изабеллы и голубя. Тонкой одухотворенной красотой выделяется сцена «Изабеллы и Сантьяго», представляющая собой молитву королевы св. Якову. Поначалу ее сопровождает оркестр и хор, поющий без слов. Далее хор вступает в диалог с королевой, который постепенно раскрывает миссию Изабеллы — покровительницы Колумба. Отвлеченная, возвышенная лирика этой сцены выражена средствами многоголосной полифонии, также ос-

19 Large et Modéré

T. *f*

Xop

B.

5

A-

o A-

5

ff

f

A-

A-

20 *fff*

V. *fff* T1 - b1

T. *fff* T1 - b1

B. *fff* T1 - b1

C. *fff* A -

A. *fff* A -

T. *fff* A -

B. *fff* A -

che - ru - bim et

che - ru - bim et

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'che - ru - bim et'. The second staff is a piano accompaniment. Both staves are in 2/4 time and feature a melodic line with a slur over the first two measures.

This system contains the next two staves of the musical score. The top staff continues the vocal line, and the second staff continues the piano accompaniment. The melodic line in the piano part continues with a slur over the first two measures.

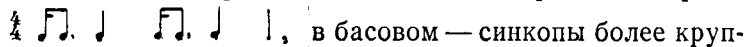
This system contains the next two staves of the musical score. The top staff continues the vocal line, and the second staff continues the piano accompaniment. The piano part features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents.

This system contains the final two staves of the musical score. The top staff continues the vocal line, and the second staff continues the piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents.

нованной на технике *ostinato*. Развитые мелодические линии строго диатоничны (*a-moll*) и отчетливо дифференцируются тембровыми средствами: высокое соло молитвы Изабеллы, 4-голосный хор и оркестр (см. пример 21).

У сопрано мелодическая линия постепенно вырастает из короткой попевки в *a-moll*. В оркестре эта линия имитируется в точном каноне. Остальные голоса, мелодические по своей природе, представляют собой различного рода остигатные мотивы, выступающие в качестве неизменной основы, на которой импровизационно развиваются мелодические контрапункты.

Каждый остигатный мотив выделяется ритмическими средствами: в теноровом голосе — синкопированный ритм:



ные: параллельные

квинты как бы отмеряют шаг равномерными четвертями, оркестровое *ostinato*, основанное на мелодическом отталкивании, имеет остропунктированный ритм:



Сцена «Изабеллы и Сантьяго» является редким у Мийо образцом однотонального построения, где все 9 мелодических линий написаны в *a-moll*. И это, пожалуй, легко объяснить тем, что все голоса хорошо выделены тембровыми и ритмическими средствами, а также полифункциональностью, возникающей эпизодически, когда на сильных долях одновременно звучат основной тон *a* или его тоническая квинта и VII высокая или II низкая ступени.

Гармония «Христофора Колумба» в сравнении с гармонической структурой «Хоэфор» и в особенности «Эвменид» отличается большей простотой и ясностью. Здесь много однотональных построений наподобие сцены, о которой только что шла речь.

Безыскусной простотой и тонким гармоническим колоритом пленяет сцена «Голубь над морем», воплощающая мистико-символическую линию драмы (Голубь несет кольцо Изабеллы Христофору Колумбу — залог его будущих открытий). Сцена очень мала и решена в камерно-лирическом стиле. В ней всего 22 такта. Хор *a cappella* 4 раза произносит фразу «Голубь над морем». Причем эти фразы отделены друг от друга небольшими инструментальными интерлюдиями в полимелодической фактуре. В каждом проведении этой фразы-рефрена одним или дву-

21 Lent

Musical score for voices (C, A, T, B) and piano. The score is marked *pp* (pianissimo) and *Lent*. The vocal parts feature long, flowing lines with fermatas. The piano accompaniment includes a prominent five-fingered scale in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part is marked *p* (piano).

1080 ИЗАБЕЛЛА

Musical score for voice and piano. The score includes the following lyrics:
Main- te- nant, o mon
Теперь, o мой
The score is marked *pp* (pianissimo) and *Lent*. The vocal part features a long, flowing line with a fermata. The piano accompaniment includes a prominent five-fingered scale in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piano part is marked *p* (piano).

Dieu, j'ai fait ma tâche et il n'est pas juste que je
 Бог, я свою задачу выполнила, и будет несправедливо, если мне

мя звуками композитор тонко варьирует ее гармонию. Так, например, во 2-м рефрене одновременно с минорной терцией в одном из аккордов звучит мажорная терция, создавая эффект полиладовости:

22a Modéré

Хор

La Co- lombe au des- sus de la mer!
 Го- лубь над мо- реи!

226

Хор

La Co- lombe au des- sus de la mer!
 Го- лубь над мо- реи!

В иных сценах при наличии эффектов политональности музыка имеет целый ряд каденций в одной тональности.

Если гармония «Хоэфор» была строго организована по принципу гармонических вариаций, усложняясь от начала к концу и охватывая все большее количество тональностей, то гармония «Христофора Колумба», развиваясь свободно, не имеет етоль строгого пути усложнения.

И все же здесь есть ряд сцен, политональность которых приближается к «Хоэфорам». Причем она служит разным целям. В инструментальных картинах «Нашествие голубей» и «Двор Изабеллы католической» политональность усиливает нежный и мягкий лиризм музыки, придает ей оттенок утонченности. В грандиозной фуге «Боги бороздят океан» она подчеркивает стихийную силу драматического и одновременно гротескно-фантастического образа.

Симфоническая картина «Нашествие голубей» невелика. Мелодические варианты одного и того же мотива в разном тональном, фактурном и ритмическом оформлении служат для образования полимелодической ткани.

Souple et sans lenteur

8-----

23

pp

385

8-----

ppm

8

390 9

Политональность здесь служит главным средством, при помощи которого каждая из мелодических линий или пластов становится выпуклой, рельефной, а вся ткань хрупкой и прозрачной.

Три варианта темы вступают поочередно, все они изложены в разных по величине периодах (первый — 5 тактов, второй — 7, третий — 4 такта), и это позволяет им противостоять друг другу и структурно. Из трех вариантов темы лишь третий представляет собой одnogолосный напев, первые же две линии как бы «утолщены». Первый мотив излагается параллельными нонаккордами в секундовом обращении без квинты и септимы. Лад и тональность всего мотива трудно определить односложно: звукоряд мотива может принадлежать и *gis* натуральному, и *Fis* миксолидийскому, и *E* лидийскому. Тема в действительности оставляет впечатление сочетания этих трех тональностей, где каждая линия как бы обладает своей тональностью.

Вторая тема построена на параллельных мажорных квартсекстаккордах. Хроматический вариант мотива по-

зволяет определить его тональность лишь по опорным аккордам. А они-то все время меняются. Следовательно, его тональность весьма зыбкая: B-dur, G-dur, As-dur, A-dur.

Третий мотив одноголосен. Его первые 2 такта принадлежат гармоническому *fis-moll*, вторые 2 такта — *f-moll*, чем композитор достигает тончайшего колористического нюанса.

И наконец, все эти 3 пласта имеют гармоническую опору в виде пульсирующего битонального аккордового комплекса, где квартсектаккорд G-dur и сектаккорд Cis-dur меняются местами через такт в вертикально-подвижном контрапункте, как это было в «Хоэфорах». Здесь сочетается политональность гармоническая с политональностью контрапунктической: одновременно и непрерывно звучит тоника G-dur и Cis-dur, политональная тема в *E* лидийском, *Fis* миксолидийском, *gis* натуральном и одноголосная тема, тональность которой то *fis-moll*, то *f-moll*. Хроматический же пласт ползущих квартсектаккордов гармонически усложняет политональность музыкальной ткани по вертикали.

К этому следует добавить, что такая сложная гармония применяется в темах, построенных на простых диатонических попевах и обладающих безыскусным обаянием, свойственным народным песням. При этом политональная гармония не искажает характер тем, не делает их сочетание жестким, а, напротив усиливает присущую им хрупкость и полетность.

В фуге индейских богов при помощи политональности достигается выразительность прямо противоположная той, которая была показана на примере «Голубя над морем». Вот как описывает П. Коллар образный смысл фуги: «Фуга индейских богов по музыке представляет сцену, где индейские и африканские боги бросают трос через океан, бурля море, чтобы вызвать бурю и противостоять затее Колумба.

Боги, одетые в пестрые по окраске костюмы идолов, гримасничают в ленивой недоброжелательности, о чем и должна рассказать музыка, но не живописными средствами, а гримасничанием» (50, с. 76).

Пятиголосная фуга звучит в оркестре на фоне остинато.

Его неумолимый ритм



неустанно сопровождает тему во всех ее проведениях, как навязчивая идея, создавая гипнотизирующее своей неумолимостью нарастание.

24 Тема

Над пятиголосной инструментальной фугой свободно развиваются вокальные контрапункты. Это разговор мексиканских и индейских богов, которому деловитым прозаизмом речи придан гротескный характер. Вся вокально-оркестровая ткань очень разветвленная и включает подчас до 12 самостоятельных голосов.

Строение фуги строго конструктивно. Пять раз проходит тема без интермедий, поднимаясь с каждым новым проведением из глубоких басов все выше и выше и охватывая в целом диапазон 4-х с половиной октав. После кульминации в развитии фуги наступает вторая фаза: полное зеркальное отражение всего предыдущего этапа. Третий раздел является своего рода синтезом двух предыдущих, где тема и ее ракоходный вариант вступают вместе в контрапункте на фоне стреттного проведения остинатного баса.

Скрежещущая резкость звучания во многом достигается при помощи политональности. Она предстает главным образом в мелодическом виде: композитор тонально противопоставляет тему, остинатный бас и каждое новое противосложение. С увеличением числа противосложений усложняется и политональность. Почти математически точную конструкцию фуги композитор использует для создания особого рода будоражащего машинообразного динамизма, для строго рассчитанных, но обладающих почти гипнотическим воздействием нарастаний и спадов.

В мелодике новаторство Мийо не проступает столь очевидно, но она тем не менее остается у композитора на положении главного средства выразительности и определяет общую направленность его музыки. Объективная, неиндивидуализированная мелодия лежит в основе «Христофора Колумба». Такая мелодия рождает ощущение эпического повествования. Она лишена черт драматизма (недаром для передачи драматического Мийо прибегает к ритмизованной декламации) и психологизма. Но подобный тип мелодии характерен для монументального оперного стиля Мийо. В интонационном и ладовом отношении мелодии «Христофора Колумба» упрощены до предела, порой почти схематизированы. Чистый диатонизм, особенно в вокальных партиях, здесь преобладает. Достаточно вспомнить, например, вторую тему из вступительной «Процессии», постепенное восхождение от звука *e* с возвращением к нему (см. пример 21), или близкую ей тему из сцены «Двор Изабеллы».

25 *Sans lenteur*

C.
A.
T.
B.

Это подтверждают и другие темы, которые можно привести в качестве примера, — тема арии Христофора Колумба в 13-й сцене «Христофор Колумб и его кредиторы»:

28 *Modéré.*

КОЛУМБ *mf*

Que c'est beau, la mer! Как прекрасно море! Как

Que c'est bon en-tre mes bras, la terre ron- de!
 прекрасно, что в моих руках круглая зем- ля!

тема хора 4-й сцены «И земля была бесформенной и голой»:

27

C. Et la Terre é-
И земля была

A. Et la

B. Et la

pp p

110

-tait in-forme et nue et les té-
бесформенной и голой

mf Et la Terre é-
Terre é-tait in-forme et nue

Следовательно, интонационная сторона мелодии в произведениях подобного рода не играла для композитора решающей роли. Гораздо важнее оказалась ее ритмическая организация. Но не в плане усложнения ритмического рисунка мелодии — он тоже, как мы уже говорили, предельно прост, — а в плане подчинения мелодии ритму стиха. Она им рождена, от него зависит и должна выявить этот ритм с предельной четкостью. В «Беседах с Клодом Ростаном» Мийо указывал на удивительно метричный, чеканный язык Клоделя, называя его «потрясающим трамплином для музыканта». А на вопрос К. Ростана о принципах построения его просодии композитор ответил: «То, что я ищу в ней, — это прежде всего поэтическая выразительность... Она моя единственная и главная забота» (65, с. 115).

Во многих мелодиях «Христофора Колумба» ощутима взаимосвязь с народной музыкой, что проявляется отчасти в простоте диатонических попевок, отчасти в ладовом строении — точнее, в специфической ладовой переменности (так, ария Христофора Колумба, например, колеблется между *a-moll* и *e-moll*) и, наконец, в простоте «квадратных» ритмических рисунков. В качестве наиболее ярких примеров можно привести первую тему «Процессии», воскрешающую интонации и ритмы народных колыбельных, инструментальную тему песенно-плясового характера из сцены «Нашествие голубей», арию Христофора Колумба из 13-й сцены, написанную в духе народных песен, так же как и темы сцены «Изабелла и Сантьяго». Если учесть сложность полимелодической фактуры оперы, сложность ее гармонического языка, то тогда станет ясно значение упрощенного мелодизма (усложнение одних элементов в музыке, как правило, влечет за собой упрощение других). Простой мелодизм «Христофора Колумба» делает музыку доступной для восприятия в столь сложном, многоплановом звучании, запечатлевающим явления в их широте и многообразии.

Чтобы представить значение народной по характеру мелодии Мийо, интересно сравнить его оперу «Христофор Колумб» с «Моисеем и Аароном» А. Шёнберга. Два произведения имеют некоторые точки соприкосновения. В частности, главный принцип тембровой драматургии обоих произведений — противопоставление ритмизованной декламации хора и солистов поющему второму хору и солистам. В организации декламирующих хоров имеется много общего: та же многоголосная фактура, использование в декламационной технике контрастной и имитационной полифонии. У Шёнберга, как и у Мийо, единство сцен деклама-

ционных и «интонированных» основано на объединяющей силе ритмики. Родствен в двух произведениях и тип ритмизованной декламации без фиксации звуковысотных соотношений.

Все это делает особенно заметным различия в стиле этих произведений. Они заключены в интонационной сфере, а также в гармоническом и ритмическом языке. Мелодико-гармонический язык Шёнберга, основанный на додекафонной технике, предельно усложнен и производит впечатление крайней нервности и изломанности. В сравнении с этой музыкой, более всего пригодной для выражения болезненных эмоций страха, ужаса, музыка Мийо кажется особенно земной и здоровой. Даже в религиозных сценах она опирается на интонацию, близкую народным напевам, что уберегает ее, как правило, от налета мистицизма.

Какие принципы развития материала использует Мийо в «Христофоре Колумбе»?

В основе большинства сцен лежит одна тема, развернутая или лаконичная, включающая одну мелодию или два-три коротких мотива. Эта тема, опираясь на некий неизменный (например, ритмический или фактурный) элемент, часто служит ядром для непрерывного развертывания (такова структура 4-й сцены «И земля была бесформенной и голой»); нередко играет роль темы фуги (в сцене «Боги бурлят океан», в 11-й сцене «Человек в окне», Антракте ко II части оперы); порой развивается вариационно, по принципу форм с *cantus firmus* («Процессия», «Te Deum»).

Встречаются здесь и куплетные структуры («Голубь над морем»), и рондообразные: в большой 16-й сцене «Набор на каравеллы» живая и акцентированная тема объединяет в качестве рефрена ряд разнохарактерных, в том числе и декламационных, эпизодов. Таким образом, в основе предпочитаемых композитором форм отдельных сцен лежит принцип повторности или непрерывного развития. Контраст же служит для противопоставления сцен.

Опера «Христофор Колумб», имевшая при постановке большой общественный резонанс, несомненно, принадлежит к крупным явлениям в современном западно-европейском искусстве. Многими сторонами это произведение перекликается с общими художественными тенденциями эпохи. Мы их видим в самой теме оперы (обращение к историческому событию далекого прошлого, имевшему огромное значение для судеб человечества), в стремлении оживить ее, сделать актуальной созвучной эпохе (как «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, «Художник Матис» Хиндемита). Мы их видим в своеобразном жанре эпиче-

ской оперы-оратории, далекой от романтического идеала, отражающей в обобщенных формах явления общечеловеческого значения.

С тенденцией оперы XX в. связана и особая роль поэтического высокохудожественного текста, который ведет за собой музыку, рождая род синтетического спектакля и воссоздавая некоторые черты античного театра.

Смелые поиски новых оперных форм привели Мийо к синтезу очень древних истоков (мистерии, мессы, «страстей») с самыми современными средствами театра. Помимо отмеченных выше связей со старинными жанрами культовой музыки, укажем еще на одну немаловажную особенность. Сама структура каждой сцены, исходящая из одной мелодической субстанции и построенная в виде фуг, периодов типа развертывания, вариаций (не классического образца, а близко стоящих к старинным вариациям на *basso ostinato* или *cantus firmus*), рондо (также не классического, а старинного типа), является характерной для инструментальной и инструментально-хоровой музыки полифонического стиля. Опора на старинные жанры сочетается с очень смелыми новаторскими находками. К ним следует отнести прежде всего ретроспективный тип композиции, позднее использованный Онеггером в «Жанне д'Арк» и ставший едва ли не штампом в драматургии современного кино (заметим, что в те времена кино было далеко от подобных новшеств).

Сугубо современным средством, которое некоторые критики причисляют к самым смелым новаторским достижениям авторов, является использование киноэкрана. Так, Р. Пети писал, например: «Все знают, что одно из самых больших новшеств Мийо—Клоделя состоит во включении в оперу кино, что разрешило и разрешит наиболее интересные проблемы в области современного театра» (68, с. 548). Слова Клоделя из предисловия к изданию клавира объясняют смысл введения киноэкрана следующим образом: «Публика не только смотрит на игру актеров. Ей нужно знать что происходит в их умах и сердцах... Вот для чего служит экран, помещенный в глубине сцены. Это психологический пейзаж, заменивший место старого материального ландшафта. На этом экране появляются различные видения, чья степень отчетливости зависит от их места в прошлом или настоящем, в реальности или мечте».

Опираясь на ремарки клавира, можно также констатировать, что экран используется только эпизодически. На нем появляются изображения отдельных эпизодов путешествия Марко Поло, когда речь заходит о книге «История

Марко Поло», или показываются события из истории Испании времен изгнания из страны мавров, проходящие перед взором королевы Изабеллы во время ее молитвы, или время от времени возникает изображение голубя, который принес мальчику Христофору кольцо, символизирующее будущее путешествие. Роль экрана не изобразительная. Он, контрапунктируя основному действию, выполняет важные функции в раскрытии сложного комплекса мыслей, чувств, идей, которые авторами положены в основу спектакля. Так весь многоплановый спектакль поставлен на службу большим идеям, но не элементарному зрителю.

Трактовка хора принадлежит к крупнейшим новаторским достижениям Мийо. Композитор продолжает свои поиски в этой области, начатые в «Хозфорах», и они привели его к высоким художественным результатам.

В связи с особым применением хора нельзя не сказать об оркестре ударных, который, участвуя во всех сценах с ритмизованной декламацией, естественно занимает чрезвычайно большое место в партитуре «Колумба». Сопровождение, порученное исключительно ударным инструментам, в таких сценах выявляет богатейшие, ранее не использованные тембровые и ритмические возможности ударных. И это выдвижение ударных из подчиненных в ранг господствующих также следует считать тенденцией современной музыки.

Огромное значение в «Христофоре Колумбе» приобретает ритм. Ритм в самом широком смысле слова дает движение всей опере, он — основа ее единства, в частности единства декламационных сцен и сцен «интонируемых». Это своего рода заряд энергии, жизненный пульс всей партитуры. Но и здесь, по-новому выдвинув ритм в одно из важнейших средств выразительности, композитор вместе с тем использовал ритмические формулы старинных танцевальных жанров. Это еще один пример плодотворного соединения древнейших традиций и смелого новаторства.

К общей характеристике мелодики «Колумба» следует добавить, что она, развиваясь в том же русле, что и в «Хозфорах», отразила общую тенденцию композитора ко все большему взаимодействию с народными песенно-танцевальными истоками. Поэтому в мелодике «Христофора Колумба», несмотря на отдельные упрощенно-схематические построения, больше теплоты, живой непосредственности, идущей от народных напевов. Вместе с тем мелодии оперы далеки от этнографичности в силу своеобразия гармонического языка, сложности полимелодической фактуры, специфичности ритмики.

Какова судьба оперы Мийо? Продержавшись в репертуаре Берлинской оперы 2 года, «Христофор Колумб» позднее многократно звучал по радио или в концертном исполнении. Но репертуарным произведением «Колумб» не стал. Современная западно-европейская музыка с большим трудом пробивает себе дорогу на концертную или театральную сцену, ломая глухое сопротивление не только публики, но и исполнителей, и директоров концертных залов и театров. Громоздкость исполнительского коллектива «Христофора Колумба», сложнейшая постановка требуют непомерно больших усилий со стороны режиссера, что в немалой степени тормозит продвижению оперы на сцену. Кроме того, неравноценна по художественным достоинствам музыка всей оперы. Заметна слабость II части, музыка которой несколько однообразна, отвлеченна, лишена движения, энергии, динамики и контрастов I части. Здесь влияние религиозной мистики Клоделя оказалось пагубным для музыки, омертвило ее.

Трудно вынести сейчас окончательный приговор опере Мийо, но очевидно одно, что ее недостатки не только уравновешиваются достоинствами произведения, но последние, бесспорно, преобладают. «Христофор Колумб» и в творчестве Мийо, и в современном ему западно-европейском искусстве, несомненно, занимает место в ряду лучших опер.

«СТРАДАНИЯ ОРФЕЯ». 1924.

С момента зарождения оперы античный миф об Орфее постоянно вдохновлял композиторов. Пожалуй, нет сюжета, к которому прибегали бы так часто, как к этому. Его использовали в самых первых операх творцы этого жанра. С «Эвридики» Пери, «Эвридики» Каччини, «Орфея» Монтеверди опера начала свой исторический путь.

Неоклассические тенденции XX в., повышенный интерес к античным темам, а также к формам старинного итальянского музыкального театра побуждают современных композиторов обращаться к этому мифу. В разных аспектах, в разных жанрах и часто музыкальных стилях его трактуют Казелла и Кшенек, Малипьеро и Орик, Стравинский и Мийо.

«Страдания Орфея» Мийо — быть может, лучшее, что было создано на сюжет старого мифа в XX в. И в творчестве самого Мийо — это страницы наиболее проникновенные, искренние, захватывающие и покоряющие глубиной лиризма и интенсивной выразительностью. Не случайно М. Равель дал такую оценку опере: «„Страдания Орфея“ Мийо —

самое прекрасное произведение, которое мне довелось услышать после „Пеллеаса“» (см. 51, с. 175).

Несмотря на неоклассические устремления Мийо, в «Орфее» нет следов намеренной стилизации искусства XVII в. Но и юмористическое или гротескное преломление мифа, столь модное в наши дни, также не привлекает композитора. Долгие поиски привели его к мысли перенести героев мифа в современную эпоху, в родной Прованс и трактовать как вечную тему любви и смерти. «Мийо ходил вокруг да около драмы, не переставая думать о ней, — рассказывал П. Коллар о времени сочинения «Орфея». — Но он хотел сделать ее наилучшим образом, так глубоко, как только мог. Не одержимость, а просто необходимость толкала его к «Орфею», как если бы он хотел этим произведением разгрузить часть самого себя. Он говорил о нем непрерывно, стараясь найти способ приблизиться к сюжету, не решаясь еще приступить к сочинению, опасаясь, что получится недостаточно красиво, недостаточно совершенно. К 1921 г. общая идея созрела; в одном из писем этого времени читаем: «Я захвачен мыслью написать „Орфея“. Это такой прекрасный сюжет, но я хотел бы сделать вещь человеческую... Так как ничего не упрощается в жизни, Орфей не должен вновь найти свою Эвридику. Пусть, несмотря на свое нежное сердце [...] он обретет ее только после своей смерти» (50, с. 117).

Мийо так раскрывает замысел «Орфея»: «...я его представил как крестьянина из Камарга, живущего на этой возвышенной равнине, где на горизонте, окрашенном в голубые тона, подчас возникают миражи; мне хотелось также, чтобы Эвридика была не его расы, чтобы в его стране с неизменными обычаями она была чужеземкой. Ее я представил одной из цыганок, которые пришли со стороны Сант-Мари-де-ла-Мер во время паломничества и принесли с собой пыльность и таинственность своей расы» (67, с. 171).

Друзьями влюбленных композитор сделал деревенских ремесленников (кузнеца, корзинщика и колесника) и диких зверей (волка, кабана, лису и медведя), которых лечил Орфей.

В интерпретации мифа Мийо руководствовался следующей идеей: Орфей, очаровавший животных, стал лекарем людей и животных.

Боря в жены цыганку, он идет против обычаев своего села. Эвридика этим браком также нарушает закон своего племени. Ее преследуют цыгане, угрожая и проклиная. Влюбленные, по совету друзей, скрываются в лесу под защитой диких зверей. Но Эвридика больна таинственной бо-

лезню, перед которой оказывается бессильным сам Орфей. Не раз спасавший от смерти людей и животных, свою жену он вылечить не может. Она умирает, оплакиваемая Орфеем и зверями. Вернувшись в деревню, Орфей вновь принимается за свою работу лекаря и знахаря. Неожиданно явившиеся сестры Эвридики — три разгневанные фурии — обвиняют его в смерти жены и убивают...

Прекрасный с литературной точки зрения текст А. Люнена предельно лаконичен, почти афористичен, но создает необычайно поэтическую атмосферу. Все чувства намечены лишь эскизно, избегается слишком открытое выражение и длительное развитие. Достаточно лишь небольшого намека. Музыка, одухотворенная поэзией, находится с ней в органичном единстве. «Лаконизм стиля таков, — пишет Ж. Руа, — что верность пропорций оценивается продолжительностью вздохов, пауз, признаний, рыданий. Стоны, крики, угрозы записаны в самых традиционных музыкальных формах арий, дуэтов, хоров» (70, с. 205).

По форме произведение Мийо напоминает старинную итальянскую камерную оперу и состоит из лаконичных, замкнутых «номеров». Композитор не заботится о драматической связности и непрерывности действия и выражает тенденцию, противоположную вагнеровской музыкальной драме.

«Орфей» Мийо — не музыкальная драма, а лирическая опера, основанная исключительно на пении, лишенная речитативов и инструментальных интерлюдий. Содержание ее раскрывается в сопоставлении и контрастном чередовании сцен. Тем самым партитура «Орфея» приближается к старинной кантате или вокально-инструментальной сюите, которую лучше всего можно охарактеризовать как сюиту лирических состояний. Эту мысль в известной мере подтверждают слова самого Мийо:

«Я хотел бы создать сюиту картин, величие которых заключалось бы в драматической сдержанности и чистоте звучания музыки» (см. 50, с. 117).

Действие, достаточно статичное, лишенное ярких зрелищных эффектов, драматической динамики, играет второстепенную роль. Опера допускает концертное исполнение, почти не проигрывая в выразительности.

На первый взгляд все в «Орфее» прямо противоположно «Пеллеасу» Дебюсси: огромным масштабам «Пеллеаса» противостоит лаконизм и камерность «Орфея», сквозному принципу непрерывного развития — номерная структура, господству колорита — сугубо мелодический стиль, детализованному выражению музыкой текста — музыкальное

обобщение текста каждой сцены в опере Мийо. И все же между двумя произведениями есть весьма существенные внутренние связи: это глубина выраженного в них чувства, трепетная атмосфера недосказанности, кажущаяся эмоциональная умеренность, за которой угадывается большая интенсивность переживаний. «Каждая страница — кусочек сердца» (П. Коллар). Скрытая боль, затаенная скорбь, невыразимая нежность — в каждом такте.

«Орфей» Мийо — драма чувств. Все сконцентрировано на кульминационном моменте: смерти Эвридики и страданиях Орфея¹. Казалось бы, что нового можно сказать об этом? Любовь, нежность, трагизм расставания — как много об этом написано музыки! Сколько раз уже Орфей оплакивал смерть Эвридики! И все же Мийо нашел свой, неповторимый ракурс видения, нашел новые, нетрадиционные краски в освещении старых, как мир, чувств. Все здесь неожиданно и волнующе: и ностальгический хор ремесленников, открывающий оперу, и «дикая» ярость преследуемой цыганами Эвридики, и щемящая нежность дуэта героев, и траурные вопли животных.

«Немного существует произведений, не поддающихся анализу, как «Орфей», — писал П. Коллар. — Перед этой колющей болью кто подумает о том, как сделана музыка? ...Каждая нота здесь необходима, правдива, искренна. Качество вместо количества, концентрация чувства вместо его разбрасывания... Главные достоинства «Орфея» достигаются прекрасной мелодией, верностью акцентов и сдержанностью лиризма» (50, с. 119).

Три акта оперы имеют уравновешенные, классически завершенные пропорции с симметричным чередованием сцен хоровых и сольных. «Хоры», а точнее ансамбли солистов (ремесленников в I действии, зверей — во II и сестер — в III), играют обобщающую роль. В I и III действиях заключительные хоровые сцены строятся на материале начальных хоров, обрамляя тем самым композицию каждого акта, делая их структуру формально замкнутой. Во II действии аналогичные хоровые сцены хотя и различны по тематизму, но объединены ритмом скорбного, траурного марша.

В архитектонике целого господствует принцип симметрии с противопоставлением трех контрастных образных пла-

¹ Вторая сторона мифа — всепобеждающая сила музыки — остается здесь в тени. То, что Орфей — певец, выражено лишь отдельными намеками: «Я хочу петь, но не могу» — слова Орфея из дуэта (I действие). «Не он ли нас выучил словам и музыке» — из «Клятвы животных» (II действие).

стов в каждом акте. Поскольку все чувства Мийо свойственно передавать через движение, то обращает на себя внимание преобладание танцевальных ритмов в подвижных темпах в крайних актах, обрамляющих трагическое *Lento* II акта.

Но и каждый акт имеет свою драматургическую линию, контрасты и кульминации.

Мелодико-полифонический стиль «Орфея» со всей полнотой раскрывает камерный оркестр, состоящий из 15 солирующих инструментов¹. Соотношение его с вокальной частью оперы не имеет точек соприкосновения ни с «Пеллеасом» Дебюсси, ни с вагнеровскими традициями, а приближается к принципам «Орфея» Монтеверди. В каждой сцене оперы оркестр не детализирует выразительность каждого слова, а лишь выражает основное чувство, содержащееся в тексте, обобщая его. Оркестровое сопровождение отдельных сцен обладает той степенью оформленности, которая свойственна произведениям чисто инструментальным. Господствует принцип выведения музыки всей сцены из одной короткой ритмоинтонационной формулы, предельно концентрированной по выразительности и ее дальнейшего метроритмического и мелодического развития, вариантного повторения. Большое выразительное значение при этом приобретает различного рода *ostinato* и полифонические приемы письма. Это своеобразно сочетается с чертами народного искусства: опора на танцевальный и песенный жанр и на структуры, сложившиеся в народном искусстве. Большинство сцен построены в виде простых трехчастных, двухчастных форм, миниатюрных рондо, куплетных построений.

Но пожалуй, особенно важно отметить песенную природу интонаций в вокальной мелодике оперы. Контрапунктируя оркестру, она развивается свободно, импровизационно, по принципу непрерывного развертывания, вне зависимости от структуры оркестрового сопровождения, избегая квадратности, периодических членений, репризности. Лишь в немногих, главным образом кульминационных моментах оперы, особый выразительный эффект композитор извлекает, когда придает вокальной мелодии черты песенной периодичности²:

¹ Скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа, флейта, гобой, малый кларнет, бас-кларнет, труба и ударные.

² Перевод текста в примерах: «О мои друзья, окажите последнюю услугу. Вы сочувствуете нашей большой беде...» «И зачем жаловаться на свою судьбу? Ты останешься мне верен, и настанет день, когда мы соединимся...»

28 ЭВРИДИКА
très monotone et expressif

O mes qua_tre com_pag_nons, C'est pour un der_nier ser_vi_ce;

Vous a_vez eu com_pas_sion De no_tre gran_de dé_tres_se,

29 Très lent $\text{♩} = 80$

Pour_quoi nous plain_dre du

sort Et que crain_drai - je de la mort

Вся опера, несмотря на номерной принцип и замкнутый характер сцен, представляет собой поразительно цельный музыкальный организм, где объединяющим фактором выступают не только репризы хоров, но и реминисценции отдельных тем, а также (что особенно важно) ряд сквозных по значению лейтмотиваций, ритмоформул, лейттемов.

Открывает оперу хор ремесленников. Он сразу вводит в волнующую атмосферу драмы. В стремительном темпе, опираясь на непрерывное движение восьмых в 4-дольном размере с характерным «неквадратным» членением долей в такте на $3+3+2^1$, хор поет о вечной деятельности человека:

Кузнец — среди своих искр,
 Колесник — у колеса,
 Корзинщик — с прутьями лозы —
 Каждый на своем месте
 Сражается со своим ремеслом.

«Лоза скрипит, искры летят, лошадь ржет» — эти звуки вечны, как вечна жизнь. Кажется, что музыка своеобразного *perpetuum mobile* договаривает остальное: также любовь и смерть — вечная драма человеческой жизни.

«Орфей! Орфей!» — восклицает хор в кульминации. Эти возгласы полны боли и скорби так, как если бы Орфей уже потерял свою Эврику² (см. пример 30).

Терцовые ходы в этих тактах — одна из важнейших лейтмотиваций оперы. Появлением ее в различных мелодических и ритмических вариантах в иных сценах отмечены смысловые акценты в тексте.

¹ Эта ритмическая фигурка заимствована Мийо из бразильской музыки, где она известна под названием «тресильо».

² Перевод текста в примере: «Только твой дом, лекарь, остается немым и закрытым, Орфей».

Seu_ le ta mai_ son, re_ bou_ teur,

Seu_ le ta mai_ son, re_ bou_ teur,

Seu_ le ta mai_ son, re_ bou_ teur,

This system contains three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs, with lyrics in French. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. Dynamics include *f* and *c*.

Res_ te mu_ ette et fer_

Res_ te mu_ ette et fer_

Res_ te mu_ ette et fer_

This system contains three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs, with lyrics in French. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. Dynamics include *f*. There are triplet markings (3) over the vocal lines.

_mée!

_mée!

_mée!


Or_ phée!

Or_ phée!

Or_ phée!

This system contains three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in treble and bass clefs, with lyrics in French. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace. Dynamics include *ff*.

Ария Орфея, ожидающего свою невесту, переносит нас в иную атмосферу. Музыка почти веселая. В оркестре одна

танцевальная формула ($\frac{3}{4}$ )

пронизывает все движение¹. Свободно развертывающаяся мелодия — «песня» Орфея — построена на простейших диатонических оборотах, на устойчивой ладовой основе G-dur, расцвеченного мягкими полифункциональными гармоническими сочетаниями. Это самые светлые и мирные страницы Орфея. В них герой представлен как крестьянин из Камарга.

В последующих двух номерах осуществляется постепенное нарастание драматических черт. В «Диспуте Орфея с хором» (№ 3) появляется беспокойный, неуравновешенный, прерывистый ритм, резкая политональная гармония. Слова Орфея, в которых он говорит о своей любви к цыганке, «самой прекрасной из четырех сестер, которая поет и пляшет так дико», как бы находят отражение в последующей «Арии Эвридики» (№ 4), рисующей ее действительно «дикий», пылкий нрав.

Эвридика врывается растрепанная, взъерошенная, разгневанная преследованиями цыган. Музыка мрачна и драматична. Она завораживает, гипнотизирует своим настойчивым повторением одной ритмоинтонационной формулы. Оstinатный, остросинкопированный в духе бразильских ритмов мотив сообщает ей заряд большой драматической силы. И лишь самые последние слова Эвридики произносит просто и тихо: «Тот, кого я выбрала, Орфей... это ты».

Plus calme
31 ЭВРИДИКА *pp doux* *rall.* *Assez lent*



Ce-lui que j'ai choisi, Or-phée, C'est toi!

В нескольких тактах музыки — вся любовь и нежность Эвридики. Они выделены последовательностью терцовых оборотов — лейтинтонации оперы.

¹ Эта формула имеет такое же сквозное значение, как и отдельные интонации оперы. К ней композитор вернется еще не раз в сценах II и III действия.

«Примирение Орфея с хором» (№ 5) вносит успокоение и в то же время настораживает едва уловимыми акцентами — печалью предчувствия. «Пожалей меня, спрячь, — поет Эвридика. — У меня только один день впереди». Оркестровое сопровождение этого просветленного *Lento* выдержано в мерном успокаивающем движении ровными восьмыми в 4-дольном такте. Интонации колебания среднего голоса перекликаются с мелодией сопровождения арии Орфея (№ 2). Все сложные политональные и полифункциональные аккорды неизменно и регулярно разрешаются в тоническое трезвучие *As-dur*.

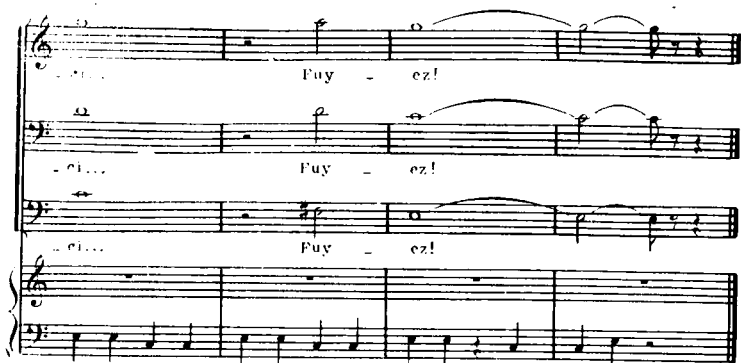
Хор покорен силой чувств влюбленных. Совет друзей — скрыться в лесу, где дикие звери их защитят от ярости людей. Тихим и настойчивым, как заклинание, призывом звучит этот хор (он также построен на терцовом мотиве) в сопровождении мерных ударов литавр¹.

Lent
32 ХОР РЕМЕСЛЕННИКОВ

pp
E_coute, é_coute, Or-phée,
pp
E_coute, é_coute, Or-phée,
pp
E_coute, é_coute, Or-phée,
p
Timbales

3
Pauvres a_mants, E_cou_tez, Ne res_tez pas i_
3
Pauvres a_mants, E_cou_tez, Ne res_tez pas i_
3
Pauvres a_mants, E_cou_tez, Ne res_tez pas i_

¹ Перевод текста в примере: «Слушай, слушай, Орфей!/Бедные влюбленные, слушайте!/ Не оставайтесь здесь. Бегите!»



К дуэту Орфея и Эвридики — первой лирической кульминации оперы — устремлено все развитие I акта. Это, пожалуй, один из самых удивительных дуэтов любви по лаконизму и интенсивности выражения. Всего несколько фраз поручается героям, чтобы раскрыть всю полноту и глубину чувства.

Эвридика: Моя мечта,
Мое желание,
Моя надежда,
Ты со мной...

Орфей: Возьми это дыхание,
Возьми эти поцелуи,
Возьми эту тишину...
Я хотел бы петь
И не могу...

Музыка полна невыразимой нежности, с трудом сдерживаемой страсти, что раскрывается уже в начальных тактах, в их неповторимом интонационном строе, в изысканной гармонии¹.

Сцена «Реприза хора и отъезд влюбленных» (№ 7) носит обобщающий характер, синтезируя все важнейшие тематические элементы I акта². Этот принцип «репризы» хо-

¹ Особенно своеобразна ладовая структура этого дуэта. В вокальной мелодии — колебание и опевание звука *h*, функции которого все время переосмысливаются: он выступает то в качестве вводной ступени *c-moll*, то основного тона *h-moll*, то квинтового *e-moll*. Но в сочетании с сопровождением, «блуждающим» по тональностям, его значение зыбко и неопределенно. При этом политональность, образуемая звуками вокальной мелодии и сопровождения, почти лишена диссонирующих интервалов.

² Здесь соединяются темы «Призыва» хора (из сцены № 5), «Диспута» (№ 3), дуэта Орфея и Эвридики и, наконец, начального «Хора ремесленников».

ра, как и само название, восходит к старинным операм — в частности к «Орфею» Монтеверди, «Орфею» Глюка, с которыми у Мийо немало точек соприкосновения.

Они касаются и типа вокальной партии, основанной на простейших диатонических оборотах, простейших ритмических формах движения ровными четвертями и восьмыми; это касается и использования старинных танцевальных ритмоформул в сопровождении, выдерживаемых от начала номера до его конца, замкнутости номеров и даже форм полифонического пения — имитационного, контрастно-контрапунктического, аккордово-полифонического по принципу «нота против ноты».

Но все эти связи опосредствованны. Поэзия и выражающая ее музыка — плод утонченно-психологической культуры XX в. Гармонический язык, ладовая организация отмечены чертами неповторимого индивидуального почерка Мийо. Поэтому неоклассицизм этого сочинения внешне ничем не выдает себя.

Весь II акт предстает как кульминация трагической линии оперы. Это своего рода траурное *Lento*, выражающее самые различные оттенки скорбных эмоций. Открывается акт хором животных. Горестные причитания лисы, волка, кабана и медведя:

Наши шубы поредели,
Зубы и когти притупились,
Ворс поседел, —

сменяются общим отчаянным криком боли:

Жена Орфея в агонии,
Они еще более несчастны, чем мы.
Он почти обезумел от горя,
Так как не может ее спасти.

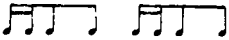
Жесткие, «неуютные» созвучия — результат сочетания 4 мелодических линий в разных тональностях, стонущие секундовые интонации в отдельных пластах фактуры, над которыми малый кларнет в свободном ритме скандирует одну и ту же фразу¹, сопровождают пение животных. Звучание, достаточно насыщенное в начале, доходит до напряженной кульминации *fortissimo* в конце.

Последующий Дуэт Эвридики и Орфея (№ 9) почти весь выдержан в пределах *pianissimo*. Зыбкая политональная гармония, монотонно повторяющаяся нисходящая по хроматизмам мелодия, мерный, «баюкающий» ритм на $\frac{6}{8}$

¹ Характерно, что и в ее основе — терцовая лейтинтонация.

(как в старинных провансальских пастурелях) передают состояние тягостного оцепенения влюбленных перед лицом неизбежной катастрофы. Чрезвычайно концентрированное по выразительности начальное тематическое зерно композитор мастерски развивает, используя варианты повторения, гармоническое варьирование, контрапунктические перестановки отдельных пластов фактуры при неизменной метроритмической и интонационной основе.

В «Последних наставлениях Эвридики животным» (№ 10) сопровождение сведено к минимуму: короткий заунывный мотив, состоящий из 3 звуков (в нем улавливаются интонационные связи с Дуэтом Орфея и Эвридики из I действия), повторяемых в метроритмических вариантах, чередуется с тревожно пульсирующим ритмом солирующих

литавр ($\frac{6}{8}$ ).

Собственно «наставления» построены на монотонном возвращении к одной и той же вокальной фразе в сопровождении «леденящих» «столбов»-аккордов (см. пример 29).

В центре II акта — «Клятва животных», своим подвижным темпом контрастирующая остальным номерам. Танцевальный ритм плясового характера, основанный на том же ритмическом рисунке, что и ария Орфея из I действия, пронизывает все движение «Клятвы», сопровождая острое, отрывистое пение 4-голосного хора. В таких необычных средствах выражено трепетное волнение, беспокойство, страх, который объял животных при виде умирающей Эвридики.

«Lamentation Орфея» — драматическая кульминация акта. Вокальная мелодия в ритме старинных пастурелей глубоко выразительна. Она покоится на очень простых и безыскусных интонациях народных напевов¹:

33 *Lent* $\text{♩} = 96$

ОРФЕЙ *mf*



O gue - ris - seur sans es -

¹ Перевод текста в примере: «О, нет надежды излечить. Для чего все твои знания, если тебе неизвестна болезнь, поразившая женщину, которую ты любишь».

- poir. A quoi bon la sei - en - ce. Puis qu'il le faut bien ce

soir A - vo - uer ton im - puis - san - ce.

В диатонических оборотах f-moll (без отклонений, тональных сдвигов) она развивается свободно, импровизационно, естественно изливая чувство. Гибкий мелодический рисунок имеет независимую от оркестровой кульминацию, по классическому принципу падающую в зону «золотого сечения».

Скорбную песню Орфея сопровождает оркестровое Lamento — второй относительно самостоятельный план, построенный на бесконечном варьированном повторении одного мелодико-гармонического оборота, предельно насыщенного по выразительности. Гармония его политональна и сочетает f-moll, показанный через тонику и VI ступень, и Es-dur. Музыка, скорбная с самого начала, постепенно накапливает драматизм и затем разражается в конце отчаянно-горестной кульминацией.

«Последние слова Эвридики» (№ 13) — своего рода прощальная песнь, поразительная по простоте использованных в ней средств. Структура вокальной мелодии — редкий пример варьированной куплетности, приближающей ее форму к песне. Диатонический a-moll выдержан почти на протяжении всего соло. Лишь в последних тактах осуществляется

неожиданный, а потому впечатляющий сдвиг в g-moll. Оркестровое сопровождение, построенное на мягких битональных аккордах с контрапунктирующей голосу темой, в последних тактах сменяется мерными погребальными ударами литавр.

ЭВРИДИКА

pp

Doux a - ni - таux, A - dieu. Mon Orphée,
 Нежные звери, прощайте, Мой Орфей,

pp Timb.

A bien t'bi.
 Прощай.

mf

Об этих удивительно проникновенных страницах «Орфея» П. Коллар писал: «В современной музыке мало моментов, так впечатляющих в своей абсолютной обнаженности. Умирая, Эвридика отдает вам свою душу. Музыка входит в вас необъяснимым, таинственным, почти магическим очарованием» (50, с. 124).

Завершается II акт «Погребальным хором» животных. Тяжелые, неизменно повторяющиеся на протяжении всей сцены аккорды сопровождают громкие стенания животных, несущих тело Эвридики:

Цветы увяли,
 Небо омрачилось,
 Ветер и листья безутешны,
 Источник иссяк,
 Чтобы она отдыхала в мире...
 Нежная, нежная, легкая голубка.

Достигнув кульминации, вопли животных подхватывает оркестр, вытеснив голоса. Сцена заканчивается длительным

оркестровым *decrescendo*, которое является, по существу, единственным инструментальным обобщением в опере — обобщением трагедийной линии.

III акт можно определить как драматическое *Vivo*. Но драматизм здесь переходит в аспект «дикий», демонический. Носителем его оказываются 3 сестры, которых Мийо сам сравнивает с фуриями античного мифа об Орфее. Одна за другой в драматическом напоре следуют 3 сцены: «Хор цыганок», начальная интонация которого повторяет мотив средневековой молитвы «*Dies irae*» (всю первую половину сцены сопровождает пульсирующий мотив литавр:



и две арии — старшей и младшей сестер. Они появляются поочередно и набрасываются с гневными упреками на Орфея, обвиняя его в смерти Эвридики. Только сестра-двойня вместо угроз предлагает Орфею взять ее в жены. Вокальная мелодия арии — выхваченные фрагменты соло Орфея (из дуэта I акта), мелодии Эвридики из «Прощальной песни». Сопровождение представляет собой реминисценцию дуэта I действия, как его призрачная реприза.

Обольщающей нежности арии сестры-двойни противостоит углубленно-сосредоточенная и возвышенная ария Орфея, предчувствующего близкую смерть.

Последняя сцена — «Смерть Орфея» — кульминация демонической линии оперы. Это, по существу, реприза «Хора цыганок». Но она имеет еще более зловещий характер. Лишь в последний момент, когда умирающий Орфей протягивает руки к призраку Эвридики, сестры понимают, что они ошиблись. Заканчивается опера постепенным *decrescendo*, как и финал II действия. «Музыка уходит в тишину, в забытие, избегая обычных декоративных решений финалов и заставляя слушателей содрогнуться от этой поэмы любви и смерти» (50, с. 124).

«БЕДНЫЙ МАТРОС». **1926**

Для второй камерной оперы композитор нашел совершенно иное музыкально-сценическое решение, иной драматургический план и специфическую, присущую только этой опере интонационно-гармоническую и ритмическую сферу.

Довольно банальный сюжет о «роковом» возвращении и убийстве по ошибке лег в основу либретто Ж. Кокто. Поэта вдохновил факт, вычитанный в газетной хронике.

Жена моряка 15 лет не имела известий о своем муже. Несмотря на уговоры свекра, она отказывается вторично выйти замуж. Женщина верит, что муж вернется. Разбогатев на чужбине, матрос действительно возвращается домой. Чтобы узнать, верна ли ему жена, он идет сначала к другу, который рассказывает о преданности женщины. Матрос хочет видеть свое счастье «со стороны». Неузнанный женой, он выдает себя за богатого приятеля мужа. Тот же, якобы на чужбине преследуемый кредиторами, лишен средств, чтобы вернуться домой. Ночью женщина убивает своего гостя, чтобы завладеть его богатством и спасти мужа. Занавес падает раньше, чем женщина узнает о своем несчастье. Случившееся понятно лишь зрителям.

Этот «веристский», в сущности, сюжет Кокто переносит в план чисто поэтический и придает повествованию черты народной баллады. Музыкальное решение Мийо находится в полном соответствии с поэтической трактовкой сюжета: текст воплощен в оригинальном жанре оперы-песни, оперы-complainte.

Complainte — род старинной провансальской песни меланхолического «жалобного» характера, о которой П. Коллар рассказывает следующее:

«Complainte существует еще в нашей стране. Странствующие музыканты на рыночных площадях поют о преступлениях, совершенных в соседних селах... Мелодия всегда одна и та же, текст различный... Слушатели, встав в круг, также поют безразличными или слегка сентиментальными голосами дешевые куплеты, за которые заплатили по 2 су» (50, с. 127).

Эта песнь стала драматургическим стержнем оперы. «Хотя наши глаза видят, что происходит, — пишет Коллар, — мы все равно воспринимаем произведение, как песню, а не как реальное действие» (50, с. 127).

Прежде чем засесть за партитуру, Мийо долго бродил по набережным Марсея, Тулона. Смотрел, слушал, отбирал мелодии, пока, наконец, музыкальная идея полностью не сформировалась. Опера была написана «одним махом», всего за 13 дней: с 26 августа по 7 сентября 1926 года.

«Бедный матрос», как пишет о нем Р. Дюмениль, — «душераздирающая картина нищенской среды — людей, жилищ, — выраженная скорее даже музыкой, чем текстом: она рисует бары, тесные улочки, лишённые воздуха и солнца, где души загнивают, как сточные воды, и сквозь раскрытые

Окна врывается в комнаты запах прогорклого сала и звуки пианолы. Улично-наглая песенка «Java» то и дело возвращается с настойчивостью лейтмотива, и в этих стенах, где все дышит нуждой и насилием, жесткие гармонии подчеркивают жестокость драмы» (9, с. 86).

Музыкальный язык оперы нов и необычен. Его новизна — в неожиданной простоте стиля, в нарочитой банальности мелодий, ритмов, воспроизводящих атмосферу *complainte*.

Трактовка сюжета остранинная: музыка, подчиняясь идее песни, не отражает в каждый момент происходящее на сцене, не раскрывает внутреннее состояние действующих лиц, драматические кульминации оперы, а лишь с меланхолической бесстрастностью, как бродячий певец на площади, как бы со стороны повествует о случившемся. Сценическое действие — скорее живые картины, иллюстрации к песне.

Все 3 акта оперы — это поток мелодий в духе *complainte*, незамысловатых, чуть окрашенных сентиментальной дымкой, как бы нанизывающихся друг на друга с необходимой для песни настойчивостью. Даже мелодия последнего акта, где женщина рассказывает свекру о совершенном убийстве, не составляет исключения. Слегка подвижный, убаюкивающий ритм на $\frac{6}{8}$, выдержанный почти на протяжении всего сочинения, воспроизводит ритм и движение этой песни.

Оркестровая и вокальная партии иногда развиваются относительно самостоятельно, как в «Орфее», но чаще их темы сливаются в общую линию, основанную на простейших песенных оборотах. В таких случаях оркестр только аккомпанирует.

Политональная гармония лишена черт благозвучности и психологической выразительности. Подобно искаженным линиям человеческих фигур на картинах П. Пикассо и его современников, используемых для обострения выразительности, гармония оперы как будто бы искажена, придает всему нереальный, как сновидение, характер.

Партитуру «Бедного матроса» композитор написал первоначально для полного обычного состава оркестра, позднее переоркестровал ее для камерного состава — 15 солирующих инструментов. В опере 4 действующих лица: Матрос, Его жена, Его друг, Его отец. Декорации одни и те же в 3 актах: налево бар женщины, направо жилище друга, посередине улица, голубое небо, море между домами. Когда поднимается занавес, звучит мотив пошловатой уличной песни «Java»:

35 Mouvt de Java $\text{♩} = 56$

Эта песня пронизывает оперу наподобие рефрена и служит ярким средством конкретизации обстановки.

Мотив «Java» сменяют следующие одна за другой лирические мелодии, сопровождающая диалог женщины и друга¹. Тон диалога, уравновешенно-спокойный сначала, становится теплее к концу, постепенно раскрывая любовь и нежность женщины, которые она хранит к мужу долгие годы. Прощаясь, друг просит молоток (им позднее будет совершено убийство). В музыке этот момент выделен: в оркестре появляется настроженный оstinatный мотив, построенный на ползущих хроматизмах. Многократно повторяемый от разных звуков, он создает значительное напряжение, которое оттеняет завершающая этот раздел спокойная лирическая мелодия: голос сливается с сопровождением в тихом нежном, как колыбельная, пении на $\frac{9}{8}$. Наряду с мотивом «Java», эта мелодия становится вторым сквозным мотивом оперы. Она изложена мажорными квартсекстаккордами в полифункциональном сочетании с линией баса².

¹ Друг просит руки женщины, она отвечает отказом, ибо верит, что муж вернется.

² Перевод текста в примере: «Отец, отец, сначала нужно, чтобы я стала вдовой».

36 *Lent* $\text{♩} = 44$
 ЖЕНА
 Pe - re. Pe - re, d'a - bord il faut que je de - vien - ne veu - ve.

Второй раздел начинается лаконичной песней вернувшегося матроса. Не решаясь войти в свой дом, не зная, что его там ждет, он идет сначала к другу, который его тоже не сразу узнает. Нервный характер музыки подчеркнут резкими подтональными созвучиями, пульсирующим ритмом оркестрового сопровождения, быстрым, возбужденным темпом.

К концу действия равновесие постепенно восстанавливается, и тихо, может быть, даже настороженно тихо, звучат поочередно 2 основных лейтмотива оперы — «Javá» и Колыбельная.

II акт содержит центральную кульминацию оперы. Встреча матроса и женщины отмечена волнующей, беспокойной музыкой, для которой композитор использовал уже знакомый по «Орфею» прием: сочетание непрерывного движения в 4-дольном такте с ритмической фигурой «тресильо»:



Этот специфический характерный ритм становится сквозным для всего второго акта. На нем строится одна из самых выразительных мелодий оперы — проникновенная песнь женщины, выражение ее любви и преданности мужу. Интонации ее очень просты, непритязательны, но свежо и даже изысканно звучит эта песнь в своеобразном ритмическом оформлении¹:

¹ Перевод текста в примере: «Дорогой супруг, каких сокровищ стоит ваше возвращение».

37 *Mouv^t animé* $\text{♩} = 112$
ЖЕНА

Cher é - poux, cher é - poux,

vous re - ve - nez, — quel tré - sor vaut ce re - tour?

В этом акте имеется также ряд песенных тем на $\frac{6}{8}$. Большинство из них движением напоминают пастурели, сицилианы, серенады. Интонационно они связаны с темами I акта.

Заканчивается II действие выразительным эпизодом: друг приходит для того, чтобы вернуть женщине молоток. Обменявшись с нею несколькими ничего не значащими фразами, он уходит.

Последние слова женщины, обращенные к матросу: «Странно, но в темноте вы мне напоминаете моего мужа», — сопровождает одноголосная мелодия, порученная солирующим контрабасам, которая звучит особенно проникновенно, как скорбный и сочувствующий голос самого автора (см. пример 38).

III акт — лаконичная развязка. Небольшой оркестровый фрагмент сопровождает действие, которое Ж. Кокто в ремарках партитуры описывает следующим образом: «Слева — полусветенная лавка. На улице луна. Муж спит, растянувшись на животе и спрятав голову в руки. Лавка пуста, затем появляется женщина, которая медленно пере-

38 ЖЕНА Plus lent ♩ = 92

C'est drô - le, ain - si, un peu dans l'om - bre,

vous res - sem - blez à mon é - poux.

p

pp

секает комнату со свечой в руках. Она ставит свечу на стол, приближается к матросу, смотрит на него, берет молоток, поднимает его. Она не колеблется... ударяет его по голове. Он, вытянув руки, приподнимается и бессильно падает. Она ударяет его второй раз. Затем поворачивает его и забирает жемчуг. Шум упавшего молотка».

Музыка, сопровождающая эту сцену, необычна по выразительности. Короткий ритмический мотив неизменно скандируют литавры. С ним контрапунктирует также неизменный, как навязчивая идея, нисходящий секундовый ход, который все время сдвигается по горизонтали относительно мотива литавр. На фоне этого звучания неторопливо развивается странная мелодия — не грустная и не веселая,

скорее монотонная, как ностальгический негритянский напев:

39 *Modéré* ♩ = 80

mp

mf
mp



Ритмически очень свободная, с прихотливыми акцентами в непрерывном развитии, она приводит к яркой, даже пронзительной кульминации.

Музыка завершения произведения гипнотизирует своими нескончаемыми повторениями примитивных оборотов, вызывая ощущение фатальной неизбежности происходящего. Основная мелодия господствует почти до конца акта, появляясь то в вокальных линиях заключительного диалога, то в оркестре. Лишь в самых последних тактах она уступает место рефрену «Javá».

Стиль «Бедного матроса», пожалуй, больше других произведений Мийо приближается к идеям Кокто, сформулированным в «Петухе и Арлекине» с его призывами быть ближе улице, площади, мюзик-холлу, с требованиями простоты и правдивости выражения.

Действительно, музыка «Матроса» проста и правдива. Но при этом нельзя не отметить несколько эстетский характер этой простоты. Лишенная острых контрастов, драматических кульминаций, умышленно монотонная и однообразная последняя опера Мийо трудна для восприятия. Не легко в ней уловить простую, по существу, идею и ту последовательность, с которой она воплощена. О музыке этого произведения можно сказать то же, что сказал ранее сам Кокто по поводу «Парада» Эрика Сати: «Она более правдива, чем сама правда». В этом слабость произведения.

В то же время дух народного искусства воплощен композитором с большой искренностью и серьезностью. Народная песня, определившая эмоциональный строй оперы и интонационную и ритмическую сферы, поднята на уровень высокого профессионального искусства, преломлена в индивидуальном стиле Мийо. Оригинальность и художественная ценность этого произведения обеспечили ему большой и длительный успех на многих мировых сценах. Опера была многократно поставлена в оперных театрах Франции, Германии, Италии, США. В 20-х гг. ее постановку осуществил Ленинградский оперный театр. Вместе с «Фиестой» «Бедный матрос» прозвучал в Городской опере Ниццы во время празднования 80-летия Мийо в 1972 г.

Часть третья

Кантаты

Кантатно-ораториальный жанр в XX в. переживает период своего возрождения. Он проходит сложный путь развития и занимает в настоящее время место одного из ведущих жанров. Можно утверждать даже, что сейчас он выполняет такую же общественно-художественную функцию, как симфония в конце XVIII в. и в первой половине XIX в., ибо именно вокально-инструментальная музыка (неоперных форм) на новом этапе выступает носителем современных идей и самых современных форм музыкального мышления.

Роль Мийо в развитии кантатно-ораториального жанра в новых стилистических условиях XX в. чрезвычайно велика. Он рано почувствовал значение его для нового искусства («Хозфоры», 1915), наметил многообразные пути новой трактовки кантат и ораторий, ввел в их систему образов новые сферы выразительности, в значительной степени отразившие драматическую эпоху войн и социальных потрясений. Мийо дал образцы разнообразных форм преломления кантатно-ораториального жанра в их связях с театральной музыкой, с камерно-концертной, дал образцы своеобразных темброво-исполнительских решений. Многие его находки стали отправной точкой в развитии кантаты и оратории в современной музыке в разных странах.

«СМЕРТЬ ТИРАНА». 1932

Эта кантата — одно из драматичнейших сочинений Мийо. Вот что пишет о ней композитор: «Текст мне указал Даниэль Галеви. Это страницы Ламприда, переведенные Дидро в его «Исследованиях ритмической прозы», которые он цитирует как пример огромной ритмической

силы, доходящей до взрывчатости. Автор перевел нам возгласы, проклятия римлян по поводу смерти императора Коммода, а также крики надежды в связи с избранием его наместника Пертинакса. Я написал это произведение для хора, ударных и 3 духовых инструментов, способных охватить наиболее обширное пространство: флейты-пикколо, кларнета и тубы» (67, с. 237).

Интересную художественную задачу поставил перед собой композитор: раскрыть эмоции толпы, охваченной яростным экстазом, гневно бичующей тирана. Необычайно острый драматизм кантаты захватывает перевозчанной силой эмоций, дикой страстностью, напором. Подобного рода драматизм с «варварским» оттенком композитор «открыл» еще в 1915 г. в «Хозфорах», и в дальнейшем он получил у него большое развитие в раскрытии коллективных эмоций.

Новый выразительный пласт, который вводит Мийо в музыку, свидетельствует об определенной эволюции категории драматического в современной музыке. Новый драматизм противостоит драматизму романтического искусства с его психологизмом, но связан и с драматизмом старинных ораториальных сочинений — с образами бичевания в страстях, «Dies irae», в заупокойных мессах.

Интересно, что этот новый образный пласт широкое развитие получает в кантатно-ораториальной и хоровой музыке 60—70-х гг. нашего века, особенно в тех произведениях, где прямо или косвенно раскрываются потрясения второй мировой войны, народная трагедия. Ярчайшие произведения такого рода — «Великая битва» из «Трех стихотворений Анри Мишо» В. Лютославского, оратории «Освенцим», «Страсти по Луке» К. Пендерецкого, хор «Войне нет» латышского композитора У. Найссоо.

Для воплощения драматизма нового типа в «Смерти тирана» потребовались композитору средства, ранее найденные в «Хозфорах», — ритмизованная декламация хора (без фиксации звуковой высоты), сопровождаемая одними ударными. В 1915 г. это «сильнодействующее» средство воспринималось как недозволенное, стоящее на грани музыкального. Сейчас в музыке последнего 20-летия декламационное, речевое начало в самых разнообразных формах настолько широко внедряется в различные вокальные жанры (хоровые и сольные), что проблема взаимосвязи музыки и речи стала одной из центральных в музыковедческой литературе последних лет¹.

¹ Этой проблеме еще в 1925 г. Асафьев посвятил небольшую работу «Речевая интонация», опубликованную лишь 40 лет спустя (3).

В том, как включает декламационное начало в кантату Мийо, можно обнаружить опору композитора на древнейшие ритуальные действия, заклинания. С ними он познакомился в Бразилии, присутствуя на обрядах оккультизма, сохранивших первобытные черты. Стихийно завораживающая сила ритмики знаменитых афро-бразильских барабанных ансамблей в сочетании с хоровыми выкриками, звукоподражаниями, стонами, шепотом, сопровождавшими обряд, дали композитору интересный материал для творческого преломления. Не случайно оттенок ритуального действия с заклинаниями присутствует и в «Смерти тирана», и во многих других хоровых сочинениях Мийо.

Отражение ритуала древности берет, видимо, свое начало еще от «Весны священной» Стравинского и поныне для многих композиторов обладает большой притягательной силой. Многообразные формы художественного преломления обрядового, ритуального начала мы находим у Орфа, Онеггера, Мессиана, Булеза, Пендеревецкого и др. Одно из сочинений П. Булеза для оркестра носит название «Ритуал».

Итак, корни подобной декламации с ударными, несомненно, уходят в глубь веков, в древнейшие пласты народной музыки¹. С другой стороны, увлечение декламацией как одним из выразительнейших средств в вокально-инструментальной музыке XX в. связано со стремлением повысить значение поэзии, выдвинуть ее на первый план, музыку же подчинить выявлению ритмического начала и созданию общей атмосферы, созвучной поэзии.

Текст Дидро полон необычайной энергии и силы: он клеймит убийц, предателей, изменников, доносчиков, клеймит тирана, под пятой которого в страхе жил народ. Написанная накануне трагических в истории человечества событий, когда к власти пришел убийца и тиран, кантата звучала особенно остро и актуально.

В строении ее текста есть приметы музыкальной архитектоники. Так, подобно рефрену, в первом разделе кантаты звучат возгласы: «На свалку», — перемежающиеся с обвинениями, которые бросают мертвому тирану; в последнем

Она послужила отправной точкой для многих исследований, в которых на разном музыкальном материале и под различным углом зрения разрабатываются проблемы соотношения речевого и музыкального. Это работы В. Васиной-Гроссман, Е. Назайкинского, Е. Ручьевской.

¹ Интересные примеры сочетания пения с речью, выкриками, звукоподражаниями встречаются в старинных грузинских песнях, сохранившихся с XII—XIII вв.

разделе, также подобно рефрену, повторяется фраза: «Пусть растерзают его тело». Текст основан на ярких смысловых контрастах, которые обуславливают контрасты музыкальные и в конечном счете музыкальную форму целого.

На одном полюсе лежит сфера, которую условно назовем яростно-драматической. Она раскрывает гнев, ярость толпы с помощью хоровой декламации и ударных. Толпа обвиняет и требует:

Врага богов, врага сената —
 На свалку!
Он устроил резню в сенате, —
 На свалку!
Пусть его разорвут клыками, —
 Он истреблял невинных! —
Пусть его разорвут!
 Он замыслил твою смерть, —
Пусть его растерзают!

На другом полюсе — образ людских страданий, людского страха, воплощенный в музыке лирической через хоровое пение в сопровождении 3 духовых инструментов.

Каждая из сфер обрисована несколькими штрихами, но штрихами яркими, броскими, подчеркнутыми прежде всего контрастами темброво-динамических средств, артикуляцией; противопоставлением музыкально организованной декламации с ударными, с одной стороны, пению, поддержанному мелодическими инструментами, — с другой.

Начало хоровой поэмы взрывчато. С первых тактов на слушателя обрушивается лавина звуков, грохот ударных. После оркестровой заставки — динамичная, энергично пульсирующая в чеканном ритме декламация мужского хора, на которую накладывается одинокий крик, — глissандо женского голоса в очень высоком регистре.

Глissандирование, характерное для древнейшего пения, которое, видимо, можно отнести к первичным голосовым реакциям человека, первоначально вошло в профессиональную музыку в виде одной из самых типизированных интонаций — интонаций *lamento*. В музыке XX в. композиторы возвращаются к первоисточкам этой формулы, употребляя глissандирование как интонацию стона, как обобщенный символ страдания. Позднее приемы вокального глissандирования — хорового и сольного — широко развивают Люто-славский, Пендеревский, наделяя его тем же смыслом, что и Мийо¹.

¹ Sprechstimme «Лунного Пьеро» Шёнберга, с его постоянным глissандированием голоса в разных направлениях, имеет совершенно иной смысл, не связывается с формулой стона и не наделяется символическим значением.

Основные принципы хоровой декламации «Смерти тирана» близки «Хозфорам» и «Христофору Колумбу». Эта декламация музыкально организована при помощи ритма, полифонической фактуры, полифонической техники разделенного на 4 группы хора, где в качестве темы выступает ритмофраза. Декламация входит в кантату как характерный звуковой образ, в котором важна и чисто фоническая сторона (особенно в противопоставлении речи пению), и особая напористость, акцентность, которая свойственна ритмизованной речи.

Разнообразие приемов, которыми пользуется Мийо в ритмодекламации, фонические контрасты тембров мужских и женских голосов, противопоставление унисонной речитации (или скандирования) — полифоническим канонам, имитациям — можно отнести к области музыкального развития, хотя музыка здесь шумового типа. Насколько это близко старинным обрядовым песням, можно судить хотя бы по одному примеру. «Песня про посадку риса» (музыка Древней Индии), записанная в антологии «История музыки в звучании» под редакцией Д. Абрахама, основана на подобного рода хоровой декламации с выкриками, речитацией, шумовым сопровождением.

Но не только к старинным обрядовым песням тянутся нити от декламации Мийо. Жанровые истоки «Смерти тирана» очень сложны. Монотонное псалмодирование и особенно декламационные стретты напоминают звуковую атмосферу католической службы, быстрое бормотание всей паствой слов молитвы, гулко прокатывающееся под сводами храма, как эхо. Эффект эха создают каноны, стретты, имитации. (Отметим, что подобной идеей — воссоздание звукового образа католической службы в музыке последнего времени — был особенно увлечен Пендерецкий. См. «Stabat Mater», «Страсти по Луке», «Магнификат» и др.)

2-й раздел кантаты отделен от 1-го четырехтактной интерлюдией, в которой к ударным подключаются 3 духовых инструмента. Первый же протяжный звук флейты, затем тубы, трель кларнета, выдержанные целый такт, подчеркивают красоту музыкального звука, его лиричность в сравнении с шумовой музыкой вне звуковысотности.

Обнаженные тембры духовых, особенно флейты и кларнета, также имеют народный оттенок — их рулады звучат, как отдаленные временем и пространством печальные наигрыши пастухов. Они становятся в кантате символом лирической сферы. В противопоставлении ее драматической линии велико значение контрастов громкостной динамики: кульминационное *fortissimo* конца предыдущего раздела

сменяется внезапным *ritando* в начале 2-го раздела. Тихо, напряженно, как молитва, звучит речитация сопрано, к которой в контрапункте подключается контральто с пением без слов. Лаконичная фраза в *e-moll*, дублируемая флейтой-пикколо, начинается стонущей секундовой интонацией *lamento*.



Таким образом, при отчетливом контрасте двух разделов композитор намечает их взаимосвязь: интонация стоны превращается в интонацию *lamento*, ритмизованная речь через речитацию на одном звуке, через пение без слов постепенно переходит в пение со словами. Непроходимой грани между различными формами речевого и вокального интонирования нет. Между крайними полюсами располагаются промежуточные формы, объединяющие все в органичное целое.

При такой экономии средств скупое пение со словами (суровый гимнический напев «Свобода, победа для римского народа») превращается в кульминацию 2-го раздела. Особый колорит напеву придают архаические унисоны, лишь временами расходящиеся в многоголосии (наподобие самых ранних форм полифонии).

Чтобы подчеркнуть значение лаконичных мотивов-символов, выделим инструментальное сопровождение к словам 2-го раздела:

Ты дрожишь за нас,
Ты дрожишь вместе с нами.

У флейты и кларнета в этот момент появляется быстрая и нервная репетиция звуков, изображающая дрожь. Подобная звуковая символика, идущая еще от Вивальди, Баха, Генделя, широко используется в музыке 60—70-х гг. нашего века¹.

Экспонирование 2 контрастных сфер в начале кантаты «Смерть тирана» напоминает сонатную экспозицию. Напряженная трель цимбал вводит в центральный раздел, кото-

¹ В качестве яркого примера можно назвать «Три стихотворения Анри Мишо» Лютогославского, где россыпь дрожащих звуков духовых сопровождают слова: «Я — это дрожь».

рый можно рассматривать как разработку. Развитию подвергается и драматическая линия и лирическая, что выражается в непрерывной смене контрастных сфер: быстро чередуются речитации мужских голосов, женских, вокальные фразы без текста, хоровая декламационная полифония, унисонное скандирование.

Как и в 1-м разделе, все развитие направлено к вокальной фразе, пропетой хором в унисон в духе заклинания: «Реабилитировать всех невинных!» Флейта и кларнет имитируют эту фразу, подражая голосу.

Целенаправленное развитие кантаты завершается динамической репризой, где две драматургические линии достигают своей кульминации. Нагнетание драматической линии выражено особым способом: фраза «Пусть разорвут его», сопровождаемая пронзительным пассажем флейты, служит как бы микрорефреном. Ее яростно скандирует весь хор, как заклинание. Между повторением фразы-рефрена мужской хор монотонно бормочет обвинения:

Он разграбил храмы. —
Пусть разорвут его!
Он надругался над библией. —
Пусть разорвут его!
Он продал сенат, —
Пусть разорвут его!
Он разрушил семьи, —
Пусть разорвут его!

В подобной структуре, опирающейся одновременно на повторность фраз, как в древнейших заклинаниях с их неустанным скандированием в энергичном ритме, в пронзительном свисте флейты-пикколо заложена огромная драматическая сила. После столь яростного нагнетания даже простая вокальная фраза у хора, распетая на ниспадающих малосекундовых интонациях, звучит необычайно выразительно, как лирическая кульминация.

41

С. Viens, Viens, Приди, Приди,
А. Viens, Viens, Приди, Приди,
Т. Viens mon - tre явись, toi! nous at - ten - dons. мы ждем
Б. Viens mon - tre явись, toi! nous at - ten - dons. мы ждем

Viens
 Приди

He - las!
 У - вы!

ta pre - sen - ce
 те - бя

He - las!
 У - вы!

Итак, ярчайший эффект в этом лаконичном произведении достигается противопоставлением шумовой музыки и музыки звуковысотной. Даже один протяжный звук в контрасте с шумовой музыкой обретает особую красоту, значительность, лиричность. В таком контексте необычайной выразительности композитору удается достичь в тех нескольких лаконичных вокальных фразах (пропетых со словами), к которым направлено все развитие и которые в силу этого выступают как кульминационные, хотя их интонационное наполнение скромно.

Драматический аспект сочинения ведет свое начало от фовистских тенденций 10-х гг. XX в. и отличается оригинальным, нетрадиционным решением, и средства, использованные в нем (хоровая декламация, ударные), окажутся весьма перспективными для музыки в оркестрово-хоровом жанре самого последнего времени.

Новый тип музыкального мышления проявится также в особом лаконизме, даже афористичности высказывания, когда один звук, одна интонация, фраза поднимаются до значения символа целой образной сферы.

Ясность, четкость композиционного решения обусловлена довольно неожиданно выбранной для кантаты схемой сонатной формы.

«КАНТАТА СЫНА И МАТЕРИ». 1938

Среди многочисленных кантат Мийо проникновенным лиризмом выделяется «Кантата Сына и Матери», написанная в канун второй мировой войны, в 1938 г. После гневно бичующего стиля кантаты «Смерть тирана», с ее драматической хоровой декламацией и лаконично броским

стилем оркестрового сопровождения, новая кантата прозвучала призывом к человечности, воспевающим материнство как вечный источник жизни.

На новое произведение Мийо вдохновили стихи замечательного гуманиста нашего времени бельгийского поэта М. Карема.

Подзаголовок кантаты — *Poèmes récités* со струнным квартетом и фортепиано. Этот подзаголовок говорит о неожиданном решении жанра: лирические, необычайно певучие стихи Карема, полные тонкой, нежной и светлой поэзии, композитор поручает Чтецу в виде ритмизованной декламации. Таким образом, композитор оставил почти нетронутой чистую поэзию, поместив ее, как драгоценный камень, в музыкальную оправу сопровождения, лишь оттеняющую многообразие ее ритма.

В таком преломлении жанра есть нечто общее с «Лунным Пьеро» Шёнберга¹. Шёнберг, как известно, впервые в этом сочинении отказался от пения в пользу особого рода декламации *Sprechstimme*. Новым был и поворот к камерности в кантатном жанре. Эти новые тенденции, отражающие усиление декламационного начала в вокальной сфере, с одной стороны, переход к камерному вокально-инструментальному стилю — с другой, отразила кантата Мийо². При этом музыкально-поэтическая концепция Мийо совершенно индивидуальна, да и проблема декламации решена иначе, чем у Шёнберга. Нормы исполнения шёнберговского полупения-полуговора довольно расплывчаты, они подразумевают едва зафиксированный мелодический контур, в неопределенной мере опирающийся на вокальную природу интонирования. Мийо в декламации полностью отказался от вокального интонирования, подчинив поэзию музыкальному ритму. Интонационное начало заключено в сопровождении.

Корни подобной трактовки жанра при возможных параллелях с Шёнбергом искать следует во французской музыке XVII в., в той далекой эпохе, когда жанры кантаты, оратории только складывались, когда в них на первом плане оставалась поэзия, а музыка (кстати, также в сугубо камерном плане, ибо большой оркестр еще не сформировался) лишь поддерживала поэзию, усиливая ее эмоциональное воздействие. В самой стилистике проступают многие черты, идущие от французской ренессансной полифонии,

¹ Мийо, кстати, был первым, кто продирижировал этим сочинением в Париже.

² Отметим, однако, что поиски Мийо в области новых форм музыкальной декламации начались примерно в те же годы независимо от Шёнберга.

от многоголосной светской песни с ее живыми танцевальными ритмами, простыми диатоническими оборотами, наивной изобразительностью. Композитор опирается на многообразные формы старинной полифонии — имитационной и аккордовой (моноритмической). Но, соединив различные формы старинной полифонии с современным ладогармоническим языком, основанным на диссонансных созвучиях, на политональности, Мийо пришел к новым оригинальным звучаниям. Элементы стилизации в сочинении не ощущаются, и традиции старинной музыки своеобразно пересекаются с традициями французской музыки более позднего времени, в частности Берлиоза, и совсем недавнего прошлого — Дебюсси. Берлиоз Мийо близок в преломлении фантастических образов, Дебюсси — в красочности звукового узора, в мелодиях арабесочного типа, в аккордовых параллелизмах и во многом другом.

Что же касается декламации, то и в ней также можно обнаружить национальные традиции, идущие, с одной стороны, от оперной декламации Люлли, Рамо, с другой — от оперной декламации Дебюсси. Старинная оперная музыка дала Мийо отчетливость метрической пульсации, упругость декламации, основанной на оstinатно повторяющемся рисунке танцевальных ритмоформул. Связи с Дебюсси в этом плане на первый взгляд кажутся более парадоксальными. Известно, что Дебюсси создал новый тип чисто французской вокальной просодии, ритмически очень гибкой, свободной, построенной на движении мелодии по малым интервалам (секунда, терция) и, что особенно важно, на частом и многократном повторении одного звука. Фразы выстраиваются подчас на репетиции одного звука. Интонационное начало в них сведено к минимуму¹. Декламация Мийо — следующий шаг на этом пути, который привел к отказу от музыкально зафиксированной интонации.

Национальная природа музыки кантаты Мийо раскрывается также и в общей эмоциональной атмосфере, в светлом поэтическом ключе, далеком от шёнберговского гротеска и от берговского трагизма, в сдержанности лиризма (и в этом близость Дебюсси), в господстве излюбленной во французском искусстве пасторальной сферы, в танцевальных ритмах, пронизывающих музыку кантаты.

Кантата Мийо камерна не только в силу использования камерного состава исполнителей, но и в силу особого

¹ В одной из последних работ об этом произведении высказано предположение, что «речитативный стиль этой оперы возник на основе условной декламации в так называемом стиле *parlando* в современном театре *intime*» (20, с. 82).

лаконизма выражения. Три части «Кантаты Сына и Матери» членятся на небольшие (иногда в несколько тактов) замкнутые номера. Замкнутость отдельных номеров сочетается с использованием сквозных элементов, которые, однако, иного плана, чем лейтмотивы Берлиоза или Вагнера, монотематизм Листа или *motto* Брамса. Это новый тип мелодико-гармонических, фактурно-ритмических или жанровых формул.

Наиболее интересным представляется вопрос о своеобразном методе раскрытия текста музыкой. Мийо нашел такие выразительные средства, при которых поэзия, не сливаясь с музыкой, именно в ней находит наиболее глубокое и тонкое толкование своей сущности. В этом методе Мийо также проступают национальные черты. Сущность метода Мийо можно кратко охарактеризовать как обобщение через жанр. Принцип этот не нов, его широко применяли композиторы-романтики, но у Мийо он приобрел новый смысл. У Мийо каждый короткий номер кантаты опирается на определенный жанр. На контрасте жанров вырастает драматургия целого. Так, I часть едина по настроению, и в ней выражен мир светлой пасторали. II часть в жанровом плане контрастирует I и одновременно содержит контраст внутри: это контраст *скерцо* и *колыбельной*. III часть выступает неким синтезом, где в новом аспекте преломлены использованные ранее жанры.

Ярко выраженная жанровость сближает кантату с инструментальной музыкой, и это вполне естественно, ибо собственно музыкальный элемент сосредоточен в сопровождении. Так, через соприкосновение с инструментальной музыкой, с одной стороны, театральной декламацией — с другой, расширяются границы кантатного жанра.

Но дело не только в этом. Само использование жанров не традиционно, и в них композитор вкладывает некий дополнительный (не прямой) смысл. Рассмотрим этот вопрос.

Когда-то я был в глубине тебя,
Как дрожащая капля воды
В хрустальной вазе.
Твои глаза смотрели на меня.
Твои ноги ходили для меня.
Твоя кровь творила мое сердце.
Мама, ты самая святая среди всех матерей.
(1-й номер I части)

Лирический образ ясен, конкретен и, казалось бы, не тяготеет к пасторальности. Вместе с тем строки стиха ложатся на светлые, нежные звуки пасторальных попевок, которые в свободной имитации, как эхо, разносятся по всем

голосам. Простота диатонических оборотов, даже некоторая архаичность звучания сочетается с изысканностью узора полифонической ткани партитуры.

Музыка, которая на первый взгляд развивается независимо от текста, на самом деле раскрывает глубинный, невысказанный смысл. Жанр выступает как некий обобщающий и многозначительный символ (его можно трактовать по-разному: как выражение радости бытия, извечной близости человека и природы, светлого мира детства и т. д.). Слово и музыка здесь вступили в новые соотношения. Музыка через жанр определенным образом толкует слова, придает им некоторую перспективу. Пасторальная попевка служит не только зерном для мелодического развертывания первого номера, но она в том или ином варианте проникает и во все разделы I, II и III частей, соприкасаясь с иными жанрами, всегда нагруженная ассоциативным смыслом.

Все последующие номера I части — пасторальны и каждый основан на новом варианте пасторальной попевки.

Во втором номере пасторальный напев приобретает особую пластическую выразительность, наглядно раскрывая смысл слов в нежно нисходящих интонациях:

Как цветок тяжелой розы, склонялась твоя грудь.
И под этим прекрасным источником билось твое сердце.
Оно всегда было полно птиц...
И если мой стих поет иногда,
То этим я обязан твоему молоку.

Подобная наивная изобразительность в духе старинной музыки присуща и другим разделам кантаты. Но это кажущаяся наивность. В звукоизобразительности Мийо про-

ступает скорее утонченность штриха-символа. Так, в третьем номере I части при словах:

Твоя песня подобна серебристой березе,
которую утром венчает жужжание пчел...—

у струнных появляются звукоизобразительные извилистые пассажи. В третьем номере III части слова Матери:

Тихо в твоей комнате,
Так тихо, что слышно,
Как земля движется
По дорогам неба.
И мое сердце
В шуме капель,
Что падают в раковину,
Отмеряет счастье,
Что ты теряешь. —

сопровождает музыка, изображающая и вечное движение, и шум капель. Одновременно она полна глубокого психологического смысла, как и поэтический текст.

Выделим еще один краткий, но многозначительный штрих. Во втором номере (вернемся к нему еще раз) при словах о птицах в партии фортепиано появляются ломаные октавы, изложенные ровными шестнадцатыми, как во фрагменте из «Пеллеаса» Дебюсси, изображающего полет голубей над крышей башни в сцене с волосами Мелизанды (1-я картина III акта), или же как во вступлении к этой сцене. Построив фигурацию на тоне *h* (как в указанном вступлении), Мийо уподобил ее скрытому цитированию, наделенному символическим значением.



Эта фактурная формула также является носителем пасторальной сферы. Она присоединяется к другим пасторальным мотивам, которые пронизывают музыку кантаты, как мотивы-символы. При этом сквозные формулы кантаты узнаются не по интервалике, не по ритмике, а по жанровым признакам.

Опора на жанр обусловила то немаловажное значение, которое в отдельных номерах приобретает фактор движения. На единообразном движении с четкой метрической пульсацией построено большинство номеров кантаты. Контрасты между отдельными номерами часто сводятся к контрасту движения. Особенно это характерно для I части, все разделы которой выдержаны в одном жанровом ключе. В первых 3 номерах преобладает подвижный танцевальный ритм, но с различным ритмическим пульсом: чередуются двудольный, трехдольный, переменный. В четвертом номере танцевальное движение сменяется умеренным движением старинной французской песни-пастурели на $12/8$. Включением песенного жанра композитор выделил слова Матери, которыми завершается I часть.

Светлой идиллической пасторали противостоят образы зимней фантастики, ночных грез, сновидений, преломленных в сумрачно-скерцозной сфере в двух первых номерах II части. В первом скерцо преобладает токкатное, непрерывно пульсирующее движение, основанное на остигатной повторности определенных формул у каждого инструмента и на пульсирующем танцевальном ритме декламации:



Двудольный метроритм первого скерцо контрастирует трехдольному второму скерцо, решенному в духе испанской серенады. Причем Мийо использовал целый комплекс средств: ярко выраженный жанровый тип фактуры, испанские обороты в мелодии, сплошное *pizzicato* струнных, имитирующих гитарный перезвон, который настолько близок скерцо из Квартета Дебюсси, что воспринимается эта часть в целом как еще одна развернутая скрытая цитата или как намеренное переинтонирование скерцо Дебюсси.

Но II часть не только контрастирует I иной жанровой основой, но и взаимодействует с нею при помощи пасторальной попевки, включенной в ткань скерцо. В таком контексте ее символическое значение проступает особенно наглядно. В первом скерцо пасторальная попевка в новом варианте появляется в партии фортепиано как одна из остигатно повторяющихся формул.



Во втором скерцо пасторальный мотив звучит в кратком послесловии-резюме. Стремительно, как ночное видение, проносится это шелестящее скерцо, в нем всего 10 тактов музыки, последние слова его: «...и сердце моей матери, как звезда, поднимается к моей колыбели» — находят отклик в веском звучании пасторального мотива в послесловии. В этот момент меняется темп, фактура, движение, и пасторальный мотив приобретает значение символа, который можно трактовать как зов далекого детства, озаренного звездой материнства.

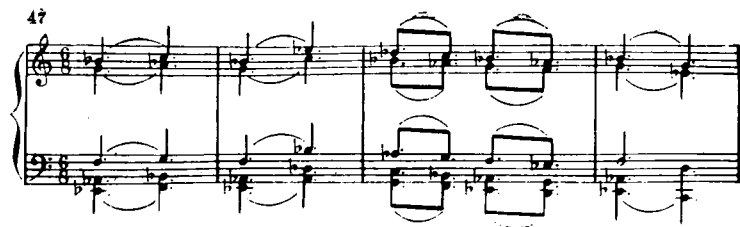


Ты подвешивала мою колыбель к звездам,
И ты пела старинную песню...
(3-й номер III части)

С этими словами в ритме пастурели без сопровождения вступает чтец:



И тотчас же этим словам отвечает струнный квартет, излагая в 4-х тактах формулу колыбельной. В ней сочетаются одновременно и простота интонационных оборотов в духе старинного напева и утонченность гармонии. Вся формула колыбельной — утолщенный аккордовыми параллелизмами (от Дебюсси) мотив.



Колыбельная знаменует перелом в развитии кантаты от образов внешних (пасторальных, скерцозных) к более глубоким, наделенным психологическим смыслом. Казалось бы, здесь жанр колыбельной определен текстом, но весь номер представляет собой не столько колыбельную как таковую, а лишь некий символ ее. Формула колыбельной прозвучит всего еще один раз в репризе номера, но в последующих номерах кантаты она будет употребляться в качестве сквозного жанрового мотива, как и пасторальный мотив. Целым рядом средств композитор заставит его звучать по-особому многозначительно, как обобщенный символ.

Вслед за колыбельной наступает психологическое усложнение музыки. Философским смыслом наделен 4-й номер II части.

Нет ничего легче, как голубю облететь вокруг крыши.
Но можно облететь и вокруг земли, разговаривая со звездами...

Эти мудрые слова матери, побуждавшей сына к большому полету в жизни, воплощены в музыке, полной спокойствия, уравновешенности, необычайной мелодической выразительности. Партии всех инструментов отличаются напевностью, ритм декламации — метрической упругостью и мерностью. Особенно выделяются партии 1-й и 2-й скрипок, которым композитор придал характер голосового высказывания. И все же жанр 4-го номера не песенный, а танцевальный, напоминающий аллеманду с ее текучестью, плавностью, полифоническим развитием голосов (2-я скрипка вторит 1-й в свободном каноне, нижние голоса контрапунктируют верхним).

Ярче всего символика жанровых формул проступает в III части. В их употреблении заметен сдвиг в сторону драматизации.

Тебя я буду благодарить вечно
За то, что я вступил в мир.
За то, что научила меня любить деревья.
За то, что научила созывать птиц, [...]
Зажигать звезды, заставляя слова петь...
(1-й номер III части)

Музыка придает словам особый смысл. Еще более глубоким значением насыщаются формулы колыбельной, пасторального напева, которые сменяют друг друга, как далекие отрывочные воспоминания. В их неуклонном повторении, в настойчивом сопоставлении, в призрачном звучании *piano-pianissimo* кроется какая-то ностальгическая печаль.

Давно когда-то я жил в тебе,
Как теперь ты живешь во мне.
И когда мое сердце говорит,
Я не знаю точно —
Не твое ли это сердце
Говорит моим голосом.
(2-й номер III части)

И эти слова музыка «толкует» по-своему, вкладывая в них смысл гораздо более драматичный. Здесь вновь возникает скерцо-токатта, напряженное движение которого, не успев развернуться, приостанавливается призрачным, завораживающим звучанием аккорда *piano-pianissimo* у струнных. Призрачный характер носит возникающее вновь кружение шестнадцатых длительностей, на фоне которых мелькают знакомые мотивы-символы. Но каждый раз стремительный «бег» приостанавливается, прерываемый многозначительно звучащим аккордом (этот аккорд — также сквозной микроэлемент, о его значении см. ниже).

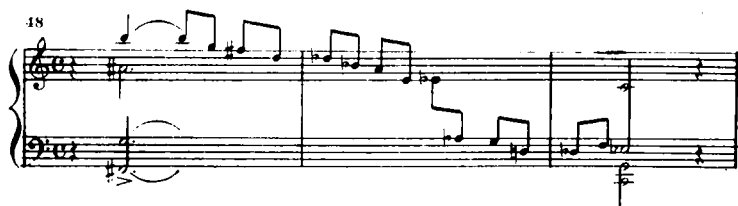
Эпилог предстает философским обобщением кантаты. В нем синтезированы все важнейшие жанровые формулы в новом, преображенном звучании. Весь ритм чередования жанровых формул гипнотизирует своей настойчивостью, многозначительностью. Мотивы повторяются с такой неизбежностью, как будто бы отражают неизбежность течения времени, течения жизни, неизбежность смерти.

Вечером ты говоришь иногда о смерти.
Как будто бы ты уже отсутствуешь.
Как будто бы сердце твое легко оторвалось от жизни,
Послушной служанкой которой ты была...

В музыке, сопровождающей эти слова, на первый план выступает чередование двух мотивов: однотоктной формулы колыбельной и сложного мотива, который в одном такте включает несколько микроформул: восходящий хроматизированный ход шестнадцатых из I части, стучащий ритм скерцо-остинато из II части, пасторальную попевку. На фоне их свободного, но неуклонного чередования возникают и другие, знакомые по предыдущим частям формулы. Сквозные элементы, мотивы, жанровые, фактурно-ритмические формулы выступают в нерасторжимом единст-

ве благодаря тому, что в них вкладывается дополнительный ассоциативный смысл. Иначе бы этот калейдоскоп жанровых формул казался бы чисто музыкально малооправданным.

Не только жанровые формулы выступают в качестве сквозных, наделенных символическим смыслом. Большую роль играют сквозные мелодико-гармонические и ритмико-фактурные формулы. Одна из важнейших сквозных мелодико-гармонических формул изложена в конце I-го номера I части в заключительном резюме¹, в котором содержится вывод стиха: «Мама, ты самая святая среди всех матерей». Лаконичная музыкальная фраза выступает как мелодическое обобщение всего первого номера (значительность ее подчеркнута сменой темпа, тембром впервые вступившего фортепиано). Эта фраза покоится на гармонии двух малых нон на расстоянии малой терции. Мелодический оборот построен на нисходящем движении, комбинирующем интервалы терции и секунды. Для дальнейшего развития одинаково важным окажется и гармония 2 малых нон, и терцово-секундовый нисходящий мелодический ход, и отдельно взятая интонация *h — g*, с которой этот ход начинается, и мерное движение попарно соединенных восьмых.



Так гармония 2 малых нон проникает в другие части и в виде веско звучащего аккорда (от того же звука или от иного). II часть начинается коротким однотактовым инструментальным вступлением, которое завершает гармония 2 малых нон. Во 2-м номере III части стремительный бег шестнадцатых прерывает гармония 2 малых нон. Этот аккорд звучит и в начале, и в конце заключающего эту часть инструментального резюме (правда, там эта гармония усложняется еще одной малой ноной).

¹ Как особенность формы отметим наличие во многих номерах кантаты многозначительно звучащего начального тезиса либо заключительного резюме, выделенных темпом, фактурой, движением, часто и тембром.

Терцово-секундовое нисходящее движение восьмыми или шестнадцатыми пронизывает едва ли не каждый номер, причем особенно часто начинаясь от звуков *h—g*. В заключительных тактах эпилога этот ход в движении восьмых обыгрывается несколько раз от различных звуков, как бы переключаясь с резюме I части.

Большое значение у Мийо приобретают и фактурно-ритмические формулы, часто независимые от интонационного наполнения. Такими ритмическими формулами можно считать мерное движение парами восьмых (см. пример 44) и непрерывное движение шестнадцатых, проникающих во все жанры: в пастораль, в колыбельную, в скерцо. В формулах шестнадцатых можно выделить 3 их интонационные разновидности: гаммообразное восходящее движение по диатоническому звукоряду, нисходящее терцово-секундовое движение, о котором уже шла речь, и движение ломаными интервалами.

Какова техника построения музыкальной ткани, основанной на сквозных формулах? Она преимущественно линейно-полифоническая, но разнообразная по видам и приемам: контрастная полифония пластов, имитационная, аккордовая (моноритмическая). В каждом из коротких номеров композитор придерживается одного вида полифонии: так, 1-й номер I части основан на свободно контрапунктирующих линиях с элементами имитации, весь 2-й номер — на моноритмической полифонии ноты против ноты, в духе ренессансной полифонии, но с подчеркнутым обострением интервалики, составляющей вертикаль.

The image shows a musical score for three staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Cello/Double Bass (Br.). The score is in 2/4 time and shows a canon-like texture with rhythmic patterns and melodic lines. The first staff (VI. I) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (VI. II) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Br.) has a bass clef and a key signature of one flat. The score consists of three measures. The first measure has a tempo marking of 49. The second measure has a tempo marking of 49. The third measure has a tempo marking of 49. The score shows a canon-like texture with rhythmic patterns and melodic lines.

В основе 4-го номера II части лежит канон двух скрипок с контрапунктирующими голосами альты и виолончели. Полифоническая техника 1-го номера II части идет отчасти от яванского гамелана. Каждому инструменту поручена характерная формула, оstinатно повторяющаяся и варьируемая при каждом новом повторении. 1-я скрипка исполняет токкатный «стучащий» мотив, 2-я скрипка — четырехзвучную арабеску, попадающую на разные доли

в различных тактах, альт—диатонический напевный оборот в непрерывном метроритмическом варьировании, виолончель — ломаные интервалы с преобладанием малых нон и больших септим, фортепиано — короткие пасторальные попевки.

30

8

Все эти мотивы, разные по величине и с разным периодом повторения, в сочетании дают поток непрерывно меняющегося звучания.

Итак, путь развития образного и чисто музыкального содержания кантаты свидетельствует о ярко выраженных национальных чертах ее. В своеобразии звукового оформ-

ления обращает внимание предельная концентрация выразительности, где в качестве смысловых единиц выступают сжатые микроформулы, наделенные символическим значением. Особенно велика роль жанровых микроформул. Благодаря им музыка и текст вступают в новые соотношения, при которых не столько текст раскрывает значение музыкального образа, сколько музыка углубляет, конкретизирует слова текста.

В музыке XX в. «Кантата Сына и Матери» выделяется как одно из самых лиричнейших сочинений, проникнутое глубокой любовью к человеку, с большой художественной силой раскрывающей тему материнства.

«ОГНЕННЫЙ ЗАМОК». 1956

Почти 20 лет отделяют «Кантату Сына и Матери» от «Огненного замка». В новой кантате — иное решение жанра, иная форма воплощения поэтического содержания, вместе с тем она выявляет некоторые типичные для этого жанра принципы музыкального мышления Мийо.

В аллегорической форме кантата повествует об одном из самых страшных и бесчеловечных фактов истории — массовом уничтожении людей в печах фашистских крематориев. Тема близка «Уцелевшему из Варшавы» Шёнберга, но решена она Мийо совершенно индивидуально.

Шёнберг тексту своей кантаты придал вид делового газетного сообщения. Музыка в остроэкспрессионистском плане, следуя за текстом, раскрывает атмосферу страха, ужаса, которыми объята люди перед казнью, натуралистически передает обстановку действия — сигналы утреннего подъема, резкие команды фельдфебеля, даже звуки ударов, ритм спотыкающихся шагов узников.

Поэтический текст «Огненного замка», принадлежащий Ж. Кассу — поэту французского Сопротивления, — раскрывает «сюжет» в лаконичных, овеянных поэзией образах-символах, емких по выразительности, без конкретизации времени и места действия, и главное — с моментами философского обобщения.

Форма этой маленькой поэмы драматизирована. Поэт вводит символические фигуры Путника, Доброй женщины, которые в диалоге толкуют события наподобие Евангелиста в Страстях:

Путник: Скажи мне, Добрая женщина,
Что это за стены, которые хрипят
и кричат?

Добрая женщина: Это замок огня, Путник.
Путник: Скажи мне, Добрая женщина, что это за шествие, Печальное шествие, идущее по дороге?
Добрая женщина: Что за странники в лохмотьях и цепях? Это свободные люди, Путник. Не спрашивай меня более.

В центральной части выступают персонажи: Страшный голос как символ палачей, и Хор жертв, партии которых также подчинены диалогическому принципу театральной драматургии. Но и этот диалог выражен в лаконичных символических фразах:

Страшный голос: Отдайте ваши руки.
Хор: Вот наши руки.
Страшный голос: Отдайте ваши глаза.
Хор: Вот наши глаза.
Страшный голос: Дети! Отдайте ваших детей.
Хор: Вот наше молоко, наша кровь, Вот наши высшие муки и страдания.
Страшный голос: Откройте дверь! Входите и сгорайте!

Кроме символических фигур автор поэмы вводит хор, который трактуется как хор античной трагедии. Ему поручены две строфы, обрамляющие драматический диалог Страшного голоса и Жертв. В этих строфах сосредоточен главный философский смысл поэмы:

Под покровом ночи,	Без имени, без лица,
Под покровом огня,	Без одежды, нагие,
Через поля золы,	Мы входим в наше
Через лес повешенных,	Последнее царство.
В руках тайное оружие,	Откройте двери!
В сердцах — гнев и любовь,	Откройте двери!

В этих емких, лаконичных поэтических образах — все муки человеческие, вся мера унижений и страданий, все преступления палачей. Не страсти господни, а страсти человеческие раскрыты здесь.

В последней строфе хора заключена иная идея: вера в грядущую победу, вера в свободу:

Хор: В пламени, в пламени, в саду пламени
Тюрьма открывает тюрьму.
В пламени, в пламени,
В весеннем пламени,

Смерть торжествует над смертью.

.....

В пламени, в пламени,
В музыке пламени
Победа воспевает победу.

Мийо написал кантату для смешанного хора и оркестра¹ и нашел такое музыкальное решение, которое в наибольшей степени отвечало поэтическому тексту. Символика поэтических образов предопределила и музыкальный символизм кантаты, а через музыкальную символику — философски обобщающий характер музыкальных образов.

Огромную роль, как всегда у Мийо, играет известный музыкальный прием — обобщение через жанр: ритм траурного шествия пронизывает всю кантату (она одночастна), лишь ненадолго в диалоге Путника и Доброй женщины он сменяется ритмом пассакалии.

Напряженное развитие музыкальной мысли, сдержанный трагизм вызывают ассоциации с начальным хором из «Страстей по Матфею» Баха, изображающим шествие на Голгофу.

Мрачные глубокие басы с их мерным движением четвертными, нарушаемым синкопами, передают как бы тяжелую, спотыкающуюся поступь обреченных. Мелодия, изложенная терциями, основана на непрерывном разворачивании волнообразной линии, в которой акцентируется и «трудный» подъем, и никнущие ламентозные интонации, семантика которых широко используется в современной музыке для обобщенного выражения скорби (именно в этих характерных моментах и заложены связи с баховским шествием на Голгофу из «Страстей»).

Гармонический же язык характеризуется типичными для Мийо жесткими, острыми, часто политональными, полиладовыми, полифункциональными наложениями, которые подчеркивают расслоение ткани на самостоятельные пласты. Сугубо линейная гармония призвана дать ощущение объемности звуковой ткани.

Во вступлении большое значение имеет развитие самой фактуры: увеличение количества голосов приводит к усилению ее плотности, накапливаются диссонирующие качества гармонии, появляются более дробные ритмические фигуры, участвующие в насыщении ткани. Все эти факторы внутренней динамики в сочетании с особеннос-

¹ Состав оркестра специфичен: без скрипок и альтов.

тиями развития мелодических линий-пластов создают значительное внутреннее напряжение, уравниваемое классичностью формы вступления — простой трехчастной с динамизированной репризой.

Заданное во вступлении движение выступает объединяющим началом во всех контрастных разделах хоровой поэмы.

Четкость членения текста на ряд разделов определила и четкость формы целого. Для каждого раздела композитор нашел предельно лаконичные и вместе с тем выразительные музыкальные символы, отражающие и конкретизирующие поэтические образы. Афористичность поэтических средств полностью отражена в афористичности музыкального выражения.

Несмотря на драматизм содержания кантаты, Мийо не прибегает к своим излюбленным приемам ритмодекламации. Ее вокальное решение более традиционно. Здесь все поется. И объяснение этому легко найти в лирико-философском преломлении трагической сферы.

Пение в «Огненном замке» исключительно хоровое. Хор же трактован многообразно; это и хор в духе античного, комментирующего события, обобщающего идеи, и хор действующий — Хор жертв (наподобие *tourbae* в страстях), и хор, выступающий от имени Путника, Доброй женщины, Страшного голоса (это напоминает старинные мотетные хоровые страсти, где все партии: и рассказ евангелиста, и реплики Иисуса, Петра, Пилата и других действующих лиц — исполнял хор). Таким образом, в соответствии с творческими задачами, которые ставит Мийо в своих сочинениях, он извлекает из старинных жанров отдельные, давно забытые приемы, которые в неожиданном синтезе с принципами письма иных эпох (классической, современной) дают совершенно новый художественный результат.

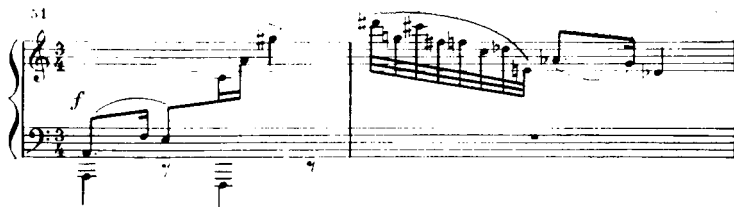
Суровый, внеличный тон повествования композитор подчеркнул, в частности, архаической полифонией органа, унисонным хоровым пением, псалмодированием, кульминации построил на многократном повторении одного, нарочито скупого мотива в духе заклинания (излюбленный прием Мийо).

При этом в ряде разделов вокальная мелодия опирается на сугубо современную декламационную интонацию с обостренной интерваликой, усложненной ладовой основой. Все формы органично сочетаются и применяются в очень тонком соответствии с поэтическим образом.

Так же как «Кантата Сына и Матери», «Огненный замок» объединен сквозными микроформулами или микро-

элементами. Они отличаются и от вагнеровских лейтмотивов, и от брамовского *motto* тем, что интонационная сторона не играет в них существенной роли, а на первый план выдвигаются ритмические и фактурные качества — например, ленточное движение терциями в триольном ритме, мерное движение басов в октавном удвоении, ломано ниспадающая фигура тридцатьвторых длительностей и др.

I раздел — диалог Путника и Доброй женщины — открывает экспрессивная оркестровая фраза, в которой акцентируется быстрый нервный взлет с обостренным скачком на большую септиму и изломанная ступенчато ниспадающая фигура тридцатьвторых длительностей:



Эта короткая беспокойная фраза оркестра в дальнейшем становится сквозным ритмофактурным элементом. Настойчиво и напряженно она повторяется много раз, сопровождая слова Путника как символ огромного душевного смятения перед лицом человеческой трагедии...

Внутри единой по настроению музыкальной фрески композитор находит много возможностей, чтобы сделать контрастным музыкальное развитие. Большое значение приобретают контрасты чисто звуковые, тембровые, контраст регистра и фактуры. Так, два ответа Доброй женщины подчеркнуты оркестровой музыкой скорбно-отрешенного характера, хрупким звучанием двухголосного женского хора в высоком регистре в неустойчивых хроматизированных ходах (см. пример 52).

II раздел — скорбный погребальный хор в *es-moll* (одной из самых скорбных тональностей со времен Баха). Он и контрастен I разделу, и связан с ним целым рядом средств. Большое значение приобретает контраст тональный (*e — es*). Хроматизированные ходы параллельными трезвучиями в низком регистре у хора и в оркестре до предела сгущают краски.

52

Ce sont des hom-mes li - bres voy - a - geux.

mp

В импровизационном разворачивании оркестровой партии участвует ряд сквозных микроэлементов: ниспадающий изломанный ход тридцатьвторых длительностей, параллельное триольное движение квартсектаккордов (как усложненное движение терциями), скользящие хроматизированные тираты.

При подходе к кульминации фактура усложняется контрапунктами, острыми политональными напластованиями, охватываются крайние регистры, и на вершине провозглашается веско звучащий в оркестре новый мотив-заклинание, сопровождающий приказ «откройте дверь». Этот мотив становится сквозным и пронизывает весь последующий раздел в неумолимом, многократном повторении.

Хоровая полифония II раздела характеризуется моноритмическим объединением голосов (как самые старые формы ренессансной полифонии). Она использует параллелизм октав, трезвучий, септаккордов и встречное движение голосов, основанное на острых диссонансах.

И здесь архаичное и современное тесно соприкасаются. Художественный результат очень интересен. В скорбной лирической экспрессии композитор нашел свою индивидуальную интонацию. Она сурова и строга, как в старинной музыке, и одновременно утонченно-психологична, как мог написать только композитор XX в.

Центральный раздел — диалог Страшного голоса и Узниц — наиболее драматичен, но решен предельно скупыми средствами. И драматизм этот совершенно иного качества, чем драматизм в современной экспрессионистической музыке (в «Уцелевшем из Варшавы», например), в романтической или классической. Максимально подчеркнут контраст музыки Страшного голоса и Жертвы. Страшный голос характеризует предельно взвинченная музыкальная фраза. Она механически повторяется много раз. В ней 2 мотива: 1-й — сквозной фактурно-ритмический элемент,

Основанный на изломанном движении тридцатьвторых (на этот раз в восходящей направленности), звуки которого постепенно и методично убывают; 2-й — экспрессивный возглас, основанный на увеличенном септаккорде, количество звуков которого возрастает с той же механистичностью, с которой убывают звуки 1-го мотива.

На этом фоне в звучании чистых «пустых» квинт трижды, как заклинание, повторяется приказ Страшного голоса («Отдайте ваши руки!», «Отдайте ваши глаза!», «Отдайте ваших детей!»), чередуясь с тремя ответами узниц.

Ответы выделены скорбно-отрешенным характером музыки: мягко стелющаяся в триолях мелодия изложена каноном на фоне полифонического плетения голосов в высочайшем регистре оркестра.

В троекратном повторении музыки трех приказов и трех ответов в сочетании с яркими, властно воздействующими поэтическими образами¹ кроется совершенно особая по своему качеству драматическая сила. В предомлении драматической сферы в «Огненном замке» Мийо нашел свой, очень индивидуальный угол зрения. Этот драматизм сдержанный, более внутренний, чем внешний. Возможно, при такой характеристике вспоминаются самые скорбные страницы музыки Баха с ее внутренним, «скованным» (*Т. Ливанова*) драматизмом. Но синтез музыкально-поэтических средств, при помощи которых подобно-го рода драматизм достигается у Мийо, иной, чем у Баха хотя бы из-за того, что в нем в равной мере воздействует и поэтическое слово и музыка (в то время как у Баха само слово лишено такой впечатляющей силы. Внутренний драматизм хора «Kurie eleison» из Мессы достигается только чисто музыкальными средствами).

Мийо написал большое количество кантат. Анализ только небольшой части из них дает интересный материал для наблюдений над стилем композитора, а также для некоторых обобщений, касающихся развития жанра кантаты XX в.

В художественном воздействии кантат особое место принадлежит поэтическому слову, характеру, а также стилю самого текста, от которого зависит и выбор музыкальных средств и форма кантаты. Повышение значения текста и связанного с этим усиления декламационного начала, несомненно, восходит к идеям античного искусства (к не-

¹ Огромное значение имеет нагнетание напряжения в самом тексте с кульминацией на словах «Входите и сгорайте!»

му в переломные эпохи неизменно обращают свой взор ху дожники).

Музыкальная же сторона сочинения осуществлена /на- столько скупыми средствами, что вне текста, думаем, она теряет свой смысл и художественную значимость. (В кан- тате Баха, напротив, именно музыка, вне зависимости от текста, обладает огромной силой художественного воз- действия. Слов очень мало, они могут быть и не понятны слушателю, но от этого не изменится впечатление или из- менится очень мало.) Таким образом, кантаты Мийо пред- ставляют собой концепции музыкально-поэтические или, лучше даже сказать, поэтико-музыкальные с явным пре- обладанием текста. Отчасти в этом следует искать причи- ну усиления декламационного начала в ущерб пению. При- чем к ритмической декламации композитор прибегает не только для выражения особого рода яростных эмоций, как в «Смерти тирана», но и в сочинениях сугубо лирических, как «Кантата Сына и Матери». В ней особенно наглядно желание композитора в ритмизованной речи выделить по- этический текст.

В сжатом, лаконично выраженном музыкальном вопло- щении особое значение приобретает система музыкально- выразительных средств (назовем ее музыкальным симво- лизмом), при которой краткий ритмический или фактурный элемент, даже отдельный тон или определенная тональ- ность наделяются глубокой значимостью. Краткий музы- кальный штрих поднимается до художественного обобще- ния идеи (например, пасторальная попевка или формула колыбельной). Художественное воздействие такой музыки зависит от богатства ассоциативных связей, которые воз- никают у слушателя, ибо музыкальный символ разрастает- ся до значения целой образной стихии. (Напомним, что протяжный звук у флейты в кантате «Смерть тирана»— только один звук в контрасте с шумовой музыкой— наде- ляется значением лирического образа.)

С музыкальным символизмом тесно соприкасается ме- тод скрытого цитирования. Мийо— один из самых боль- ших эрудитов в области музыкального искусства всех эпох (особенно музыки древности, средневековья, Возрожде- ния), это, несомненно, помогло ему обновить все формы музыкального выражения. Композитор смело комбинирует, по-новому сопоставляет жанры разных музыкальных сти- лей, отдельные средства и приемы. Каждая из кантат Мийо основана на присутствии именно ей синтезе жанров в соответствии с художественной задачей, которую ставил композитор перед собой в конкретном случае.

Если перечислять эти жанровые истоки, то кажется, что они не соединимы. Так, например, в «Смерти тирана» одновременно присутствуют элементы древнейших действ-заклинаний, театральной декламации, фонические знаки католической службы, народные пасторальные наигрыши, пение одногласных гимнов, хоралов, мадригальная полифония. Все эти элементы заключены в рамки сонатной формы. Но взяв именно отдельные элементы (не в комплексе средств, характерных для данного века), композитор объединяет их в художественное целое, одухотворенное поэтической идеей.

Национальная природа искусства Мийо в кантатах выражена чрезвычайно ярко и больше всего, возможно, благодаря известному принципу обобщения через жанр.

Жанр у Мийо — это и средство конкретизации музыкального образа, конкретизации идеи произведения («Огненный замок»), часто также и многозначительный символ (пастораль, колыбельная в «Кантате Сына и Матери»).

Все это вместе привело к значительности художественных открытий Мийо в области кантаты, которые связаны с обновлением традиционных для музыкального искусства сфер, приданием им нового облика: иными словами, в кантатах Мийо можно говорить об эволюции категорий драматического, лирического, трагедийного.

Часть четвертая

Фольклор в музыке Мийо

«ПРОВАНСАЛЬСКАЯ СЮИТА». 1936

В сложном и многообразном искусстве Мийо отчетливо выделяется фольклорная линия, которая оказалась чрезвычайно плодотворной для композитора. В этом Мийо соприкасается с прогрессивными тенденциями музыки XX в., проявившимися ярко в творчестве Бартока и Стравинского.

При всем различии в национальных первоисточках и в трактовке народной музыки этими композиторами их объединяет одно общее качество: смелое, далекое от академических традиций обращение с фольклорными темами, позволяющее значительно трансформировать их, расчленять на составные элементы, свободно развивать эти элементы, усложнять ладогармоническую структуру, варьировать метроритм. Главная цель Мийо — на основе фольклора творить индивидуальную и современную музыку. «Беря народную тему, я хочу вдохнуть в нее новую жизнь, силу, современный дух», — заявил он Клоду Ростану (65, с. 93). А много лет позднее композитор подтвердил эту мысль следующими словами: «С фольклором нужно обращаться свободно. Нужно иметь смелость изменять даже отдельные ноты, когда создается совершенно индивидуальное произведение...

Имеются две точки зрения на фольклор: точка зрения историка и точка зрения композитора. Музыковед с благоговением собирает старинные мелодии. Композитор берет народную мелодию, чтобы употребить ее по собственному усмотрению. Таким образом использую ее и я: рассматриваю как исходный пункт, а не конечную цель» (8, с. 130).

Если Стравинский обращается к русской музыкальной архаике, Барток — к древнейшим пластам венгерской и

румьнской песенно-танцевальной культуры, то в творчестве Мийо важнейшее место принадлежит фольклору Прованса — родины композитора. Тесную связь с культурой родного края Мийо подчеркивает постоянно: «Я — провансальский француз. Прованс для меня не простые слова, и такие понятия, как латинский, средиземноморский, находят во мне глубокий отклик» (65, с. 17).

Но Мийо обращается не только к средиземноморскому фольклору, но и к фольклору других народов, с которыми он знакомится в постоянных путешествиях. Где бы ни побывал композитор — в Бразилии или США, в Италии или Мексике, — его чуткая и восприимчивая натура мгновенно реагирует на все новые музыкальные впечатления, которые дает ему искусство этих стран, ассимилирует и трансформирует их в своем творчестве.

Формы взаимодействия с народной музыкой у Мийо многообразны. Иногда композитор использует подлинно народные напевы в свободной обработке («Французская сюита», «Кентуккиана», «Бык на крыше»), иногда прибегает к претворению лишь отдельных элементов (ритм, тембр), способных передать характерные черты определенных жанров народного искусства, не включив ни одной подлинно народной темы («Бразильские танцы»), иногда заимствует народные темы из сборников старинных композиторов в их обработке («Провансальская сюита», «Suite d'après Corrette»).

И наконец, у Мийо имеется немало сочинений, где ни в чем не ощущается преднамеренного претворения фольклорных элементов, а вместе с тем тематизм, или ритмические структуры, или формы отдельных разделов указывают на тесную с ними взаимосвязь.

Все «фольклорные» сочинения обладают общими чертами. Имеющиеся различия во многом зависят от того, каким фольклором вдохновлялся композитор, — родным, средиземноморским или далеким, «заокеанским» (латиноамериканским, негритянским), что отчетливо можно проследить на примере «Провансальской сюиты», с одной стороны, «Бразильских танцев», «Сотворения мира» — с другой.

Среди «фольклорных» опусов Мийо особое место принадлежит «Провансальской сюите» — произведению, в котором композитор с редким вдохновением воплотил «средиземноморский дух», произведению, чудесным образом отразившему свет, солнце Прованса, народ, его культуру.

«Провансальская сюита» блестяще может иллюстрировать плодотворность связи с народным и профессиональным искусством Франции различных эпох. Исполняя древней-

шие традиции, композитор обогащает их своим неповторимым, индивидуальным видением мира, своим собственным восприятием народного и профессионального искусства, обогащает музыку новыми, современными, присущими именно XX в. звучаниями, что особенно проявляется в гармоническом языке, в полимелодической ткани, в преобладании линейных связей. Элементы нового и старого (традиционного) находятся в сюите в таком равновесии, что оставляют впечатление необычайной простоты, ясности и цельности стиля.

Написанная в 1936 г., в период усиления реакции в мире, распространения фашизма, «Провансальская сюита» отразила общее для многих прогрессивных французских композиторов и художников стремление к прояснению и упрощению стиля, к демократизации музыкального языка, что явилось для них формой утверждения положительного идеала, здоровых народных основ искусства.

Неистоимый оптимизм Мийо, который он противопоставил разочарованию, неверию, нервно взвинченному субъективизму, столь типичному для австрийского экспрессионизма, сливается здесь с оптимизмом народным, с его жизнелюбием, с его извечной любовью к песне, танцу, театрално-зрелищному искусству.

Приведем некоторые сведения об истории создания и исполнения «Провансальской сюиты». «Для фанфар в спектакле «Обманщик из Севильи» А. Обе я использовал несколько провансальских тем XVIII в., которые появились позднее в партитуре, названной мною «Провансальская сюита», — читаем мы в «Notes sans musique» (67, с. 248). Из «Заметок» же мы узнаем, что композитор написал музыку для балета с пением под названием «Цветущее средневековье» («Moyens age fleuri»), для которого также были взяты темы из сборника XVIII в. Эти темы вошли позднее в финал «Провансальской сюиты». К этому можно добавить справку Ж. Фавра о том, что «Провансальская сюита» была написана на провансальские темы, частично черпнутые из сборника Кампра¹ (54, с. 86).

Точно так же в квинтете для духовых инструментов «Прогулка короля Рене», в «Сюите по Корретту», в Первой сонате для альта, в Концерте для гармоники фольклорные темы даны в облике классических мелодий XVIII в. Стремление передать народный колорит в музыке сочетается у Мийо с желанием отразить некоторые осо-

¹ Кампра — французский композитор, живший на рубеже XVII—XVIII вв., широко использовавший провансальский фольклор.

бенности французского музыкального классицизма, присущий ему метод мышления, образный строй.

Это явление в музыке Мийо тесно связано с общей неоклассической тенденцией в искусстве XX в., проявившейся достаточно широко в творчестве композиторов разных национальных школ и стилистических направлений у Стравинского и Прокофьева, Хиндемита и Пуленка.

Но если неоклассицизм Хиндемита связан с возрождением баховских традиций (что нередко именуют «необахизмом»), а неоклассицизм Стравинского, отчасти Бартока, опирается на общеевропейский классический музыкальный стиль, то неоклассицизм Мийо чисто французский, воскрешающий главным образом особенности французского искусства XVIII в.

И это нельзя объяснить лишь определенной данью моде. Обращение к старинной музыке было для Мийо не только естественным, но и весьма привлекательным и объясняется свойствами его темперамента, вкуса, его пониманием сущности французского искусства. «Характерные черты французской музыки следует искать в определенной ясности, строгости, непринужденности стиля... в пропорциях рисунка и структуры произведения, в стремлении высказываться четко, просто и сжато» (66, с. 11).

В такой характеристике (хотя она и несколько односторонняя) мы видим идеал французских клавесинистов, идеал, которому композитор старался следовать не только в период общего увлечения неоклассицизмом, а на всем протяжении творческого пути, что доказывают его многие сочинения, написанные в последние годы. Правда, это относится только к определенной части наследия Мийо — инструментальной, и особенно камерно-инструментальной музыке, в которой автор намеренно стремился приблизиться к традициям XVIII в.

В монументальном оперном и оперно-ораториальном творчестве, например в «Орестее» и «Христофоре Колумбе», раскрывается новая грань темперамента Мийо: Мийо — мастера масштабного, фрескового письма, полного величественной и значительной силы, порой страстного и неукротимого, Мийо — продолжателя традиций Берлиоза.

Так в творчестве композитора соприкоснулись две тенденции — фольклорная и неоклассическая. Но между ними отсутствуют какие бы то ни было противоречия, и они порой соприкасаются настолько близко, что бывает трудно отделить одну от другой. Особенно это относится к произведениям, вдохновленным народной музыкой Прованса.

Объяснить подобное обстоятельство легко, если учесть, что Мийо опирался на музыку композиторов, которые ближе всего стояли к искусству народному...

Стихия танцевальных и маршевых ритмов господствует в «Провансальской сюите» так же, как и в музыке Люлли, Рамо, Куперена, Бизе, что отражает национальную традицию, связанную с особенностями французского фольклора, ярче всего проявившего себя именно в этой сфере.

Любовью к танцевальной музыке особенно прославилась эпоха XVII—XVIII вв. Автор одного из исследований о французской народной музыке Ж. Жардьен замечает, что во Франции в XVII и XVIII вв. самым распространенным народным жанром были танцевальные мелодии. «С XVII в. и вплоть до Революции,— пишет Жардьен,— все поют куранты, бранли, бурре и менуэты» (58, с. 35). В это же время было выпущено множество сборников танцевальных мелодий, которые, по мнению того же автора, «передают вкус эпохи».

Можно с уверенностью сказать, что танцевальные и маршевые ритмы преобладают во всех инструментальных произведениях Мийо, опирающихся на фольклор: ярчайшими примерами могут служить, помимо «Провансальской сюиты», «Карнавал в Эксе», «Прогулка короля Рене», фортепианная сюита «Globe trotteur», «Карнавал в Лондоне» и множество других.

В отдельных частях своих сюит Мийо воспроизводит ритм и движения одного танца. Оstinатный ритмический рисунок удерживается на протяжении целой пьесы, четко выявляя, таким образом, принадлежность ее к определенному танцевальному жанру. Мийо использует ритмы, по всей вероятности, очень древнего происхождения, известные во Франции по меньшей мере с XIII—XVI вв. Многие из этих ритмов нам знакомы по танцам, получившим в дальнейшем распространение в профессиональной музыке (имеются в виду такие танцы, как бурре, паспье, бранли, гавоты, менуэты, ригодоны).

«Провансальская сюита» состоит из 8 небольших частей, каждая из которых отличается ярко выраженными жанровыми признаками.

Так, в IV части ощущается ритм и движение старинного 3-дольного танца, напоминающего менуэт характерной синкопой на 2-й доле и покачивающим ритмом в аккомпанементе. Но в музыке Мийо нет и следа церемониального придворного танца, в нем подчеркнуты черты грубоватой деревенской пляски, с притопыванием, тяжеловесными акцентами.

53 Vif (♩ = 66)

5

P. Fl. *[f]*

FL. *[f]*

Hr. *[f]*

C. A. *[f]*

P. Cl. *[f]*

Cl. *[f]*

B. On. *[f]*

Corn. *[f]*

Trp. *[f]*

Trb. *[f]*

Tuba *[f]*

Timb.

Raff. *[f]*

Tumb. de Basque

V. On. *[f]*

Alfos *[f]*

V. Hcs. *[f]*

C. B. *[f]*

Vil (♩ = 66)

5

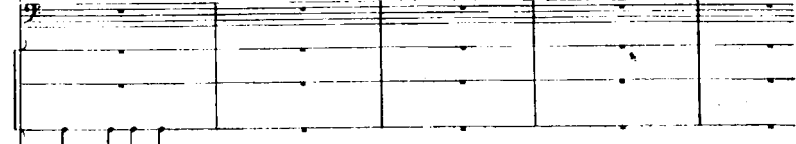
10



This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second and third staves are also treble clefs, likely for piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bass clefs, likely for bass accompaniment. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.



This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef. The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.



This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef. The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

10



This system contains five staves of music. The top staff is a treble clef. The second and third staves are also treble clefs. The fourth and fifth staves are bass clefs. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Удачно использованная малая флейта имитирует непритязательный наигрыш широко распространенного в Провансе народного инструмента galoubet; усиливая народный колорит в теме. (В свое время Ж. Бизе в «Арлезианке» также запечатлел черты народного провансальского инструментария при помощи флейты-пикколо, играющей под galoubet.)

В VI и VIII частях «Провансальской сюиты» Мийо воспроизводит ритм легкого и подвижного танца с движением преимущественно ровными длительностями, напоминающего пасье или бурре¹:

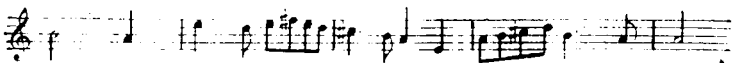


В основе I и III частей лежат ритмы подвижных маршей, ассоциирующихся с массовыми народными празднествами, карнавальными шествиями.

Эти марши Мийо одновременно вызывают в памяти и народные мелодии (например, знаменитый провансальский ноэль «Марш трех королей», который Ж. Бизе ввел в музыку «Арлезианки») и некоторые марши Люлли. Нетрудно обнаружить известное сходство между темой I части «Провансальской сюиты» Мийо и маршем Люлли из оперы «Тезей».

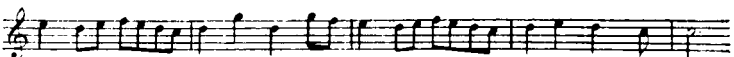
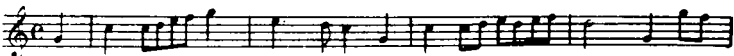
54 *Animo*

Д. Мийо. Провансальская сюита



Ж. Б. Люлли. Марш из оперы „Тезей“

55



¹ Бурре существует в двух разновидностях: на $\frac{3}{8}$ и на $\frac{4}{4}$. Первая типична для народного танца, вторая — для придворного, которым он стал в XVII в.

И если, воспользовавшись наблюдениями Б. Асафьева, учесть, что тематизм Люлли впитал интонации народной французской песни¹, то такое сходство лишней раз подчеркивает связь и тематизма Мийо с фольклором, перосмысленным в традициях профессиональной музыки XVII—XVIII вв.

Простые, чеканные по ритму мелодии маршей Мийо сопровождаются звуками фанфар, боем барабанов (здесь, в частности, широко используется распространенный в Провансе провансальский тамбурин), что как бы имитирует неприятзательные уличные оркестры, сопровождающие праздничные шествия.

Кстати, в сочетании провансальского тамбурина и малой флейты (*galoubet*) отразился весьма характерный признак провансальского музицирования, где эти два инструмента применялись всегда вместе и играл на них один исполнитель, именовавшийся тамбуринист.

Содружество провансальского тамбурина и *galoubet* известно еще со времен средневековья, на что указывает в своей книге «Современный оркестр» Д. Р. Рогаль-Левицкий (34, с. 103).

Большую роль специфического инструментария, который применяет Мийо для передачи провансальского колорита в музыке, подчеркивают и французские исследователи творчества Мийо. Так, Ж. Руа, отмечая это качество в «Провансальской сюите», пишет: «Смелая оркестровка, где преобладают малая флейта, малый кларнет, трубы и валторны, опирающиеся на ударные (малый барабан, бубен и провансальский тамбурин), определяет атмосферу одной из самых прекрасных французских провинций» (70, с. 81).

У часть по своей природе песенна. Она аналогична ариям, которые обычно помещались внутри сюиты и противопоставлялись танцевальным ритмам других частей. Ее размер $\frac{9}{8}$ с характерной ритмической формулой заставляет вспомнить о пастурелях — древнейшем жанре француз-

¹ Вот что пишет по этому поводу Асафьев: «Придется указать на одно неверное заключение, которое часто делают о творчестве Люлли: будто бы стиль его нечто холодное, застылое, придворно-чопорное... Не было в этом искусстве привносимого нами глубокого различия между музыкальным материалом, допущенным ко двору, и городской песней Парижа, а также деревенской музыкой... Об этом свидетельствуют и сборники песен и арий той эпохи, где сколько угодно мотивов, происхождение которых, несомненно, не придворное. В операх и балетах Люлли множество напевов, попевок и рефренов, которые живо вызывают в памяти элементы, а иногда и целые мелодические пласты французской деревенской и городской песни» (2, с. 25—26).

ской музыки, широко распространенном в Провансе с XII—XIII вв. Если сравнить тему V части «Провансальской сюиты» и пастурель из Сен-Жерменского песенника XIII в., то легко обнаружить сходство и в метrorитмическом строении мелодий, и в структуре, и в интонациях. Суровая аскетичность, простота, характерные для средневекового напева, свойственны и теме Мийо:

56 Д. Мийо. Провансальская сюита

57 Пастурель. Сен - Жерменский песенник (XIII в.)

В формообразовании отдельных частей «Провансальской сюиты» Мийо оказывает предпочтение тем принципам, которые сложились и получили распространение в народной музыке Франции. Весьма типична для нее форма рондо. Обращаясь к этой форме, Мийо употребляет ту древнейшую разновидность, где чередуются лишь два элемента — куплет и припев и где особенно ощущаются непосредственные связи Мийо с хороводно-танцевальными жанрами фольклора. В форме такого рондо написаны I, VI и VIII части «Провансальской сюиты». Использует Мийо также издавна сложившиеся в народной музыке куплетные построения (V) и простые трехчастные (IV).

Опора на фольклор определила характер мелодизма Мийо. Его мелодии строго диатоничны. Трудно переоценить значение этого явления. В век, когда предельная хроматизация привела к кризису ладово-функциональных за-

кономерностей, Мийо вместе с другими французскими композиторами-единомышленниками возвращается к диатонике и создает на ее основе мелодии, прекрасные в своей лаконичности и простоте.

По музыке «Провансальской сюиты» можно судить о значительной изобретательности Мийо в использовании диатоники, давно, казалось бы, исчерпавшей себя. Помимо натурального мажора, гармонического минора, композитор прибегает к элементам миксолидийского, лидийского, фригийского ладов, которые вступают в различные соотношения с натуральным мажором и минором. Так, например, в V части натуральный минор двух верхних голосов сопоставляется то с фригийским ладом, то с гармоническим минором в басу (см. пример 56).

Мелодии Мийо — рельефные, протяженные — структурно и ритмически оформлены так, как это свойственно французским народным танцевальным темам, то есть они образуются путем мелодико-ритмических повторов, секвенций, ясно членятся на периоды, предложения, в которых в свою очередь сильны ощущения структур периодичных, структур суммирования, дробления и т. п.

Итак, атмосферу народного искусства Мийо тонко воссоздает совокупностью средств: опорой на танцевальные жанры, большинство из которых провансальского происхождения, использованием форм, типичных для фольклора, имитацией народного инструментария (*galoubet*, провансальский тамбурин), характером мелодизма. А главное, общий дух неподдельного оптимизма, столь свойственный провансальской народной музыке, господствует и в музыке Мийо.

Обращаясь к фольклорным темам, Мийо никогда не занимался обработкой народных тем подобно тому, как это делал Барток. Он использовал в основном самую распространенную во французской музыке XVII—XVIII вв. форму танцевальной сюиты. Таким образом, связь с национальными традициями музыкального искусства проявилась и в самой форме сочинений.

Отметим, что принцип объединения частей крупного циклического произведения на основе сюитности весьма типичен для французской музыки. Французским композиторам, склонным к передаче изобразительно-конкретного, к передаче движений и их контрастных смен, сюита импонировала больше, чем соната. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры из музыки XVII, XVIII, XIX и даже XX вв. — «*Ordres*» Куперена, сюиты Рамо, Бизе, Дебюсси, Равеля, Пуленка, Онеггера.

Жанр старинной танцевальной сюиты, который в свое время явился огромным достижением светского инструментализма, оказался настолько стойким, что и в XX в. эта форма привлекает весьма большое внимание композиторов различных стран. Достаточно назвать И. Стравинского, П. Хиндемита, широко использующих и танцевальные ритмы XVII—XVIII вв., и принцип объединения частей, который господствовал в старинной сюите.

Особая склонность Мийо к жанру сюиты несомненна. В списке его сочинений можно встретить множество сюит для самых различных инструментальных составов: *Suite d'après Corrette* для гобоя, кларнета и фагота, «*Suite sampragnage*» для оркестра, «Французская сюита» для оркестра, Сюита ор. 300 для 2 фортепиано с оркестром, Концертная сюита для фортепиано с оркестром, Сюита для органа и другие.

Сюитами являются и такие произведения, как «Карнавал в Лондоне» для оркестра, «Карнавал в Эксе» для фортепиано с оркестром, «Скарамуш» для 2 фортепиано, «Прогулки короля Рене» и даже Маленькие симфонии для камерного оркестра.

В некоторых из указанных выше произведений связь со старинной танцевальной сюитой проявляется достаточно отчетливо. Так, в основе «Провансальской сюиты», квинтета «Прогулка короля Рене», сюиты «Сборщики лимонов» лежит контраст танцевальных движений. Подвижные танцы чередуются с умеренными или медленными. Контраст темпа сочетается с контрастом различных размеров — четных и нечетных ($2/4$ и $4/4$ с $3/8$ и $6/8$).

Но особенно следует выделить моменты, указывающие на их взаимосвязь с французскими сюитами, в частности с сюитами Куперена. Чисто французское качество мысли театрально, наблюдаемое у Куперена, находит свое продолжение в музыке Мийо. Так же как в произведениях французского клавесиниста, в сюитах Мийо танцевальные части чередуются с различного рода жанровыми сценками. Как уже отмечалось, I и III части «Провансальской сюиты» оставляют впечатление карнавальных шествий. Некоторые детали обладают почти зримой конкретностью. В конце III части мы словно видим пейзажную зарисовку опустевшей улицы. И совсем по-театральному как бы из-за сцены доносятся звуки удаляющегося шествия.

Подобные театрально-сюжетные ассоциации легко объяснимы тем, что в «Провансальскую сюиту» вошли фрагменты из музыки Мийо в спектакле. Кроме того, ярко выра-

женная театральность этой музыки позволила поставить «Провансальскую сюиту» как балетный спектакль в «Опера-комик».

Связь с классическими традициями в «Провансальской сюите» Мийо простирается еще в одном весьма существенном моменте: в преобладании контрапунктического стиля над гомофонно-гармоническим. Мийо — один из первых композиторов Франции, возродивший линейно-контрапунктическое письмо. В этом он соприкасается с творческими устремлениями Стравинского неоклассического периода, который провозгласил: «Я возвращаюсь к Баху, к светлой и чистой идее контрапункта, который богато использовался и раньше Баха. Чистый контрапункт мне кажется, единственно возможным материалом, из которого выковывается настоящая и долговечная музыка» (см. 35, с. 159); с творческим методом Хиндемита, с именем которого связывают возрождение контрапунктического письма в современной музыке Германии. Истоки его полифонии были пронизательно отмечены Асафьевым. Их Асафьев видит в светском инструментальном музицировании, где «...на базе полифонической практики городских музыкантов-ремесленников из преодоления бытовой танцевальной музыки возникает инструментальная сюита» (1, с. 249).

Контрапунктический же стиль Мийо рожден культурой французских полифонистов XVII—XVIII вв. и, возможно, даже еще более ранним временем — эпохой Гийома де Машо (XIV в.).

В чистых мелодических линиях композитор стремится выразить музыкальную сущность произведения. Преобладание полифонического стиля у Мийо можно объяснить его любовью к мелодии, стремлением к мелодической многоплановости. Полифония Мийо — в сущности полимелодика, ибо всю ткань композитор стремился мелодизировать, насытить мелодическим содержанием, выделить мелодические голоса тембровыми средствами.

IV часть «Провансальской сюиты» дает нам такой пример полимелодики, заключенной в сочетании двух мелодических линий-пластов: один из них — танцевальная тема, изложенная аккордами у струнных, второй — самостоятельное мелодическое образование, имитирующее «свирельный» наигрыш, сопровождающий пляску (см. пример 53).

Не менее ярким примером полимелодики является V часть того же произведения, где на *basso ostinato* накладываются контрапунктирующие мелодии, каждая из которых выпукла и характерна.

Кроме элементов контрастной полифонии, которые мы видели в приведенных примерах, Мийо широко использует приемы имитационной полифонии: перестановки в двойном вертикально-подвижном контрапункте, имитационное и каноническое изложение тем. Так, два эпизода рондо I части «Провансальской сюиты» и один из рефренов написаны в виде 2-голосного канона.



В таком сочетании фольклорной мелодики с полифонической техникой старинных мастеров проявляются характерные черты стиля Мийо.

Займствуя отдельные элементы из фольклора, соединяя их с элементами национального искусства, Мийо вместе с тем в своих «фольклорных» сочинениях остается ярко индивидуальным и, безусловно, современным. Решающая роль здесь принадлежит своеобразному ладогармоническому языку композитора.

Гармония Мийо преимущественно линейна, ибо тесно связана с линейной фактурой сочинения. Именно гармония помогает сделать выпуклой и рельефной полифоническую фактуру, сделать многогранной всю ткань. Достигается это тем, что мелодические линии и пласты накладываются друг на друга не на основе классической согласованности гармонии, а на основе противоречия ладового, тонального и функционального. Это одна из специфических сторон гармонии XX в., и в разработке именно этой стороны Мийо принадлежит значительное место.

Возможности политональности Мийо исследовал самым тщательным образом и применял ее на всех этапах творческого пути. Но в фольклорных сочинениях Мийо не прибегал к той радикальной политональности, которая свойственна ему была на раннем этапе композиторской деятельности (10—20-е гг.), когда связь с функциональной гармонией становилась почти неуловимой. Стремление быть близким духу народного искусства предохраняло его от подобных крайностей. Все разновидности полигармонии, кото-

рые все же Мийо использовал в «фольклорных» произведениях, понадобились ему лишь для того, чтобы тональными и гармоническими средствами выделить каждую из мелодий в общей полимелодической ткани, сделать эту ткань выпуклой и многообразной.

Политональность сочетается с ясной опорой на элементы классической гармонии, которые особенно отчетливо выступают в горизонтальных линиях, благодаря ясности тонально-гармонической структуры тем, их функциональной определенности, благодаря интенсивному ощущению тоники в каденциях, выступающей в качестве сильнейшего конструктивного элемента.

Нередко закономерности классической гармонии проступают и в вертикали, но они, как правило, не охватывают ее целиком, и какой-нибудь голос или мелодический пласт, развивающийся самостоятельно и независимо, оказывается противоречащим вполне ортодоксальным гармониям.

Обратимся к приведенным уже примерам из «Провансальской сюиты». В IV части танцевальная тема изложена аккордами в традициях классической гармонии. «Свирельный» наигрыш отчленен от танцевальной темы целым рядом средств: тембровыми (противопоставление флейты и струнных), структурными (строго квадратный двухтактовый, остинатно повторяющийся свирельный наигрыш сопровождает неквадратную танцевальную тему), гармоническими (темы, вследствие структурного несоответствия, все время вступают в функционально-гармонические противоречия, наиболее отчетливо обнаруживаемые в каденциях, когда каденционная тоника то одной темы, то другой обязательно звучит с субдоминантовой или доминантовой гармонией другой). Возможно, таким специфическим приемом композитор стремился передать характер музицирования непритязательных деревенских ансамблей, сопровождающих пляски и часто играющих как бы «невпопад»¹.

Интересные приемы полиладовых и полифункциональных образований имеются в V части «Провансальской сюиты». 2-голосный напев ее сопровождается *basso ostinato*. Их сочетания дают резкие звучания из-за ладового противоречия, в которое вступают звуки баса и напева (одновременное сочетание II низкой и II натуральной ступеней), и из-за противоречия функционального (постоянное несо-

¹ Специфический прием игры «невпопад» встречается и у Стравинского (например, в Маленькой сюите); это — частное проявление принципов гротеска, остранения в современной музыке.

падение функций лада басового голоса и напева — см. пример 56).

Здесь полиладовые и полифункциональные образования призваны усилить суровую аскетичность обнаженных линий этой части, ассоциирующихся с той музыкой доклассической эпохи, которая не знала смягчающего гармонического заполнения.

В VIII части ладовый контраст композитор использует как предельно лаконичное средство, призванное оттенить одновременное звучание двух мелодий: верхней — в гармоническом миноре, нижней — в натуральном.

Так создается совершенно особый «рельеф» музыки Мийо, который может быть присущ только произведениям XX в. Он заключен в объемном, многоплановом звучании, в ощущении звуковой перспективы при крайне лаконичной фактуре графически четких линий, выделенных рядом средств, в том числе и гармонических.

Мийо — выдающийся мастер оркестрового письма, первооткрыватель многих новых и интересных тембровых сочетаний — в «Провансальской сюите» все свое мастерство направил на создание простыми и экономными средствами того особого колорита, который служит воплощению основной идеи произведения. Используя полный состав оркестра, композитор везде стремится к легкости, прозрачности ткани, но избегает сухости.

На некоторых страницах произведения Мийо воскрешает характерные звучания оркестровых сюит XVIII в. с их смешанными тембрами и преобладанием струнных; иногда здесь как бы слышится тембр органа, придающий музыке оттенок особой торжественности, в духе XVIII в.

Немаловажна роль оркестра в усилении народного колорита. В этом оркестр Мийо приближается к оркестру Бизе, в частности к «Арлезианке». Как мы уже говорили, трактовка флейты-пикколо у Мийо и у Бизе напоминает звучание провансальской флейточки *galoubet*, которая обычно сопровождает деревенские пляски. Оба композитора используют и очень распространенный в Провансе ударный инструмент — провансальский тамбурин.

Вообще, довольно обширная группа ударных привлекает особое внимание. Их Мийо применяет виртуозно и темпераментно. Они звучат почти без пауз. Тесно связанные с метроритмической структурой произведения ударные не только фиксируют основные ритмические доли, но и создают порой яркий полиритмический эффект с помощью колоритной синкопы (см. I и VI части). Влияния бразильских ритмов, столь любимых Мийо, здесь несомненны.

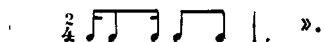
«БРАЗИЛЬСКИЕ ТАНЦЫ». 1920—1921

Новые грани в музыке Мийо приоткрываются при анализе произведений, в которых композитор использует характерные элементы бразильского и негритянского фольклора.

Двухлетнее пребывание Мийо в Бразилии, соприкосновение с ее живым, красочным песенно-танцевальным искусством, изучение его и проникновение в его дух — все это не только расширило круг выразительных средств Мийо, но и обогатило его духовно, эмоционально. Латиноамериканский фольклор стал для Мийо вторым после провансальской музыки источником, питавшим его искусство.

Но самое любопытное заключается в том, что для Мийо латиноамериканская музыка лишь отчасти могла восприниматься как экзотическая и увлечение ею было для композитора не менее естественно, чем любовь к провансальскому фольклору.

Дело в том, что фольклор Прованса связан с фольклором всех соседних стран, выходящих к Средиземному морю, в частности с испанским и португальским. Последний же, испытыв в свое время влияние мавританской культуры, перенесенный в Америку, в дальнейшем с большой легкостью вступил во взаимодействие с негритянским и индейским искусством, в результате чего и родилась своеобразная латиноамериканская культура (см. 17, с. 286—328). «Взаимно оплодотворяя друг друга, — пишет В. Конен, — испанская и африканская культуры породили своеобразный гибрид, который и является новым, самобытным видом латиноамериканского фольклора» (17, с. 299). При этом, по мнению большинства историков, этот «гибрид» больше всего обязан своей ритмической структурой африканской музыке. В частности, исследователь бразильского фольклора О. Альваренга видит в корнях негритянского искусства «происхождение... синкопированного ритма, являющего огромное разнообразие фигур, из которых простейшей и наиболее распространенной является следующая:



(43, с. 23). Все это позволяет рассматривать привязанность Мийо к латиноамериканскому фольклору как продолжение его увлечений народной музыкой Прованса.

Подтверждение этому мы находим в следующем высказывании Мийо: «Меня как музыканта в латинских странах

больше всего трогает фольклор независимо от того, будут ли то сардинские серенады, испанские *la canto jondo*, португальские *vigas* и *fados*, или огромный бразильский, мексиканский фольклор, который толкал меня на волнующие поиски и часто приводил к интересным находкам» (65, с. 137). Часто цитируемое выражение Мийо: «Для меня Прованс начинается в Константинополе, доходит до Рио-де-Жанейро, само собой разумеется, со столицей в Эксе — это мой провансальский империализм» (см. 11, с. 147) — еще одно, правда полушутливое, подтверждение той же мысли.

Народная бразильская музыка, с которой Мийо первоначально столкнулся на карнавале в Рио-де-Жанейро, а потом мог постоянно слышать у бродячих уличных музыкантов (они, кстати, вдохновили Ви́ла Лобоса на создание цикла пьес «Шорос»), была музыкой городского быта.

«Жанры этой музыки, — замечает О. Альваренга, — имеют право быть включенными в орбиту народной музыки, так как обладают ее характерными признаками и занимают большое место в нашей жизни. Все эти жанры родились в городах и из них распространились по стране»! (43, с. 283).

Под воздействием латиноамериканского фольклора Мийо написал балет «Бык на крыше», «Бал на Мартинике» для оркестра, «Карнавал в Нью-Орлеане» для 2 фортепиано. К ним тесно примыкают сюиты «Кентуккиана» для оркестра, «Освобождение Антильских островов» (2 креольские мелодии, обработанные для голоса с фортепиано).

Но отголоски, в частности, бразильского фольклора мы слышим во многих других произведениях Мийо: так, например, финалом сюиты для 2 фортепиано «Скарамуш» является темпераментная «Бразильера» в ритме самбы; предпоследняя часть сюиты «Карнавал в Эксе» носит название «Воспоминание о Рио» и написана в ритме танго (крайние части) и машиша (средняя часть).

Изучение бразильского фольклора послужило для Мийо своего рода школой ритма, которая позволила ему в дальнейшем без труда овладеть ритмами негритянского джаза, элементы которого композитор претворил позднее в балете «Сотворение мира» и Трех рег-каприччио для камерного оркестра.

Если обратить внимание на годы, когда были написаны вышеназванные произведения, то можно сделать вывод, что обращение к латиноамериканскому фольклору и фольклору США не было увлечением лишь молодого

Мийо, плененного недавним путешествием в Бразилию. Так «Saudades do Brazil» и «Бык на крыше» написаны в 1919—1920 гг., «Карнавал в Эксе» — в 1926 г., «Скарамуш» — в 1937 г., «Бал на Мартинике» — в 1944 г., «Карнавал в Нью-Орлеане» — в 1947 г., «Кентуккиана» — в 1948 г.

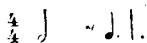
При сравнении всех этих произведений с пьесами Мийо, опирающимися на провансальский фольклор, сразу бросаются в глаза различия, касающиеся их ритмической структуры, в частности преобладание трехдольных ритмов во «французских» сочинениях, и почти исключительная двудольность, разнообразно синкопированная в «бразильских» сочинениях.

Это связано, с одной стороны, с древнейшими традициями французской музыки, которая на раннем этапе была почти исключительно 3-дольна (например, все 6 так называемых модусов песен трубадуров были 3-дольны), а с другой стороны, в латиноамериканской музыке преобладает двудольность даже в тех жанрах, которые по происхождению своему 3-дольны, как, например, испанское болеро.

На это преобладание двудольности в латиноамериканской музыке указывает и В. Конен в книге «Пути американской музыки» (17, с. 309), и П. Пичугин (исследователь латиноамериканского фольклора) в своих статьях.

Вот что пишет, например, П. Пичугин о ритмической структуре афро-кубинской музыки, имеющей в этом плане прямые связи с музыкой Бразилии: «Общеизвестно, что неповторимое своеобразие ее (афро-кубинской музыки.— Л. К.) заключается прежде всего в необычайно гибкой и развитой ритмической структуре. При этом все без исключения авторы подчеркивают две постоянные отличительные особенности афро-кубинской музыки — наличие синкоп и ярко выраженную тенденцию к двудольности. Последнее легко подтверждается простым сравнением: при абсолютном господстве 3-дольных метров в испанской и креольской музыке, на Антильских островах (и в Бразилии) мы встречаем почти исключительно 2-дольные размеры» (30, с. 113),

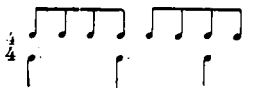
Но, несмотря на отмеченные выше общие различия в ритмической структуре произведений Мийо, написанных под воздействием средиземноморского и латиноамериканского фольклора, некоторые, специфически бразильские ритмические формулы порой проникают в самые «французские» по стилю сочинения. Так, например, маршевая тема I части «Провансальской сюиты» строится на синкопированном аккомпанементе, в котором акцентированный аккорд сместился на слабую восьмую после третьей четверти такта



Синкопа отчетливо слышна благодаря ис-

полнению ее ударными (см. пример 58). Столь своеобразный акцент в теме маршевого склада невозможно объяснить иначе, как воздействием афро-бразильской музыки, где такие синкопы встречаются на каждом шагу. Не случайно такая же ритмическая фигура имеется в последней части партитуры «Сотворение мира».

В одной из самых ярких тем «Бедного матроса» — опере в стиле *complainte* — слышен скрытый ритм бразильского танца самба, который заключается в том, что на пульсирующую восьмыми 2-дольность накладываются аккорды, дающие ощущение 2-го ритмического плана по формуле $3+3+2$, делящей квадратное целое на неквадратные части:



(см. «Бедный матрос», с. 42 клавира). Эта формула, кстати сказать, встречающаяся во многих латиноамериканских танцах и имеющая у кубинцев даже специальное название «тресильо», заняла прочное место в европейской музыке. Фигурка «тресильо» проникла и в хор ремесленников, которым начинается другая, также чисто французская по стилю опера Мийо «Страдания Орфея».

Что же больше всего пленило Мийо в латиноамериканской музыке? Несомненно, ритмы и тембры. Ибо в искусстве XX в. именно эти средства развиваются наиболее интенсивно. А «экзотический» фольклор оказал европейским композиторам неоценимую услугу, обогатив их музыку новыми своеобразными чертами в области ритмов и тембров. Так, для европейцев, особенно французов, настоящим открытием стал негритянский джаз с его первозданной ритмической силой. Для Мессиана, например, родником нового явилось музыкальное искусство Индии, его ритмическая сфера, для Мийо — бразильская музыка, а через нее и весь латиноамериканский фольклор. «Ритмы этой народной музыки, — пишет Мийо в автобиографических заметках, — пробудили мое любопытство и очаровали меня. В их синкопе была какая-то неуловимая остановка, какое-то еле заметное дыхание и легчайшая задержка, которые мне было очень трудно схватить. Тогда я купил множество машишей и танго и старался их играть с их синкопами, которые переходили от одной руки к другой» (67, с. 80—81).

И не удивительно, что именно эти элементы прежде всего привлекли внимание Мийо, ибо в них главным образом следует искать неповторимое своеобразие бразильской музыки. Что же касается остального, то, как утверждает О. Альваренга, бразильская музыка получила через посредство Португалии из Европы «не только формы и особенности структуры ее музыки, ее поэтические тексты, танцы, инструменты», но и «собственно базу всей нашей музыки — ладогармоническую систему, квадратность мелодических форм и т. д.» (43, с. 95).

Мийо также воспроизвел в своих произведениях некоторые характерные приемы исполнения народных песен и танцев, специфический оттенок которым придает аккомпанемент на гитаре или банджо. Эти инструменты издавна применяются в бразильской музыке, главным образом как ритмические, чем легко объяснить часто встречающееся в ней многократное повторение аккордов, дающих прежде всего ритм.

В меньшей степени влияние латиноамериканской музыки сказалось в мелодическом языке Мийо (за исключением тех случаев, когда композитор использовал народные темы). И еще свободнее Мийо в гармонии, хотя и там он отразил некоторые приемы народного музицирования. Гармония — это сфера, где больше всего проявился индивидуальный почерк композитора, что в равной степени относится ко всем его сочинениям независимо от того, какие фольклорные источники использованы в них.

Наибольший интерес среди пьес такого рода представляют «Saudades do Brazil»¹ и «Бык на крыше». Оба произведения принадлежат к числу самых популярных, постоянно исполняемых сочинений Мийо.

«Бразильские танцы» представляют собой цикл из 12 миниатюр, каждая из которых носит название одного из кварталов Рио-де-Жанейро и воскрешает ритм и движение самого популярного в странах Латинской Америки танца. Чаще всего его можно встретить под названием «данса», под которым подразумевают танго или хабанеру. В Бразилии он встречается под видом машиша, самбы и близкого им лунду.

Возрождая характерные черты родственных танцев, большинство пьес цикла имеют много общего в ритмической структуре и характере. Они как бы балансируют в одном движении, иногда немного отклоняясь, но сохраняя ту же пульсацию, выраженную ритмом *ostinato* аккомпанемента.

¹ См. примеч. на с. 40 данной книги.

Контрасты почти отсутствуют в характере пьес. Преобладающим является светлое, пасторальное чувство, которое в разных миниатюрах приобретает различный оттенок — то безмятежного покоя («Сорасабана»), то нежной ласки («Согосаба»), то грусти, томления («Тіјуса»). И лишь изредка общая атмосфера покоя и уравновешенности нарушается музыкой страстной и нервной («Ірапета»), передающей зажигательность уличной карнавальной пляски.

Общее звучание «Бразильских танцев» оставляет впечатление некоторой нереальности, словно мы слышим все сквозь легкую дымку, немного «на расстоянии», как приятные, милые сердцу воспоминания. Общая атмосфера одухотворенной поэтичности царит здесь.

Ни одна из мелодий цикла, по утверждению Мийо, не заимствована из музыкального фольклора Бразилии и, пожалуй, даже мало напоминает по характеру бразильский фольклор. В этом можно убедиться на основании сравнения «Бразильских танцев» Мийо с фортепианными и вокальными пьесами Вила Лобоса или А. Сикейры, действительно отразивших общую атмосферу, дух народного искусства Бразилии, а не только его отдельные элементы. Да и трудно ожидать от французского композитора глубокого проникновения в искусство чужого народа. В нем он может схватить лишь наиболее броское и типично «бразильское». Совершенно верно заметила Э. Журдан-Моранж: «От этой музыки веет знакомым средиземноморским побережьем; она глубоко латинская в своей сущности» (11, с. 147). Действительно, такие качества, как изысканное благородство чувств, высказанных просто, сдержанно, без преувеличений, уравновешенность и изящество, утонченность формы, легкость мелодического узора, прозрачность фортепианной фактуры свидетельствуют о французском вкусе.

Всем пьесам цикла присущ тонкий лиризм и еще одно типично французское свойство, в свое время подмеченное Б. Асафьевым: настроения выражены в них через танцевальное движение, пластику, жест.

Легче всего обнаружить взаимодействие с бразильской музыкой в особенностях ритма танцевальной сюиты Мийо. Все пьесы цикла пронизывает одна ритмическая фигура, которая предстает в разных вариантах. Она складывается из ритмических рисунков двух-трех линий фактуры, наложенных друг на друга. И уже в этом композитор отразил

одну важнейшую черту латиноамериканской музыки — ее ритмическую полифонию¹.

В большинстве танцев можно встретить аккомпанемент, имеющий следующие ритм и фактуру, пришедшие в латиноамериканское танго, вероятно, из кубинской хабанеры или андалусийского танго:



Два верхних голоса имеют иной ритмический рисунок с выдержанной остинойтой синкопированной формулой:



В гармонии отметим равномерное чередование тоники и доминанты.

Во всех этих элементах композитор, несомненно, отразил некоторые черты бразильских танцев. В этом легко убедиться, если привлечь для сравнения темы «Быка на крыше», являющиеся подлинно народными мелодиями с их характерной ритмогармонической структурой. Но эти черты свойственны не только бразильской, но и многим жанрам латиноамериканской музыки, что подтверждают наблюдения над историей развития танго: «Типичная черта андалусийского танго — остинаята фигура гитарного сопровождения с постоянным ритмом:




и неизменный гармонический контур с чередованием I и V ступеней, повторяющихся без малейших изменений независимо от мелодических линий.

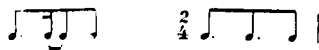
Подобные ритмогармонические формулы вообще свойственны народной испанской и испано-американской музыке, и нередко один и тот же аккомпанемент используется для разных песен и танцев» (31, с. 130).

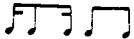
Но многообразие и живость ритмов бразильской музыки зависит от того, как употребляются эти ритмические формулы в многоголосии, какой эффект дает сочетание этих рисунков в разных голосах. Кроме того, имеется еще одна особенность — возможность использовать лиги, рождающие множество вариантов одной и той же формулы.

¹ Это качество по отношению к афро-кубинской музыке отмечает, в частности, П. Пичугин, называя его ритмическим многоголосием (30, с. 114).

Так, например, ритмический рисунок  мож-


жет употребляться с лигой, превращаясь в формулу «тре-сильо»:



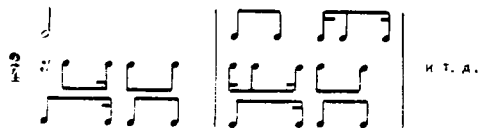
Во второй формуле  также могут быть лиги:



Многие из указанных выше особенностей использовал Мийо. Так, например, в «Sogocaba» ритмическая фигура

 применяется в двух голосах таким образом,

что синкопа из одного голоса переходит в другой, или, другими словами, одна и та же формула в двух голосах употребляется с горизонтальным смещением. Кроме того, здесь имеется аккомпанемент с типичным для танго ритмом. Вот как это выглядит схематически:



В среднем разделе пьесы «Leme» эта ритмическая фигура приобретает непрерывно пульсирующий вид, охватывая в «унисонном» ритмическом движении всю ткань:



Фактура «Бразильских танцев» предстает в двух разновидностях: в двух- и трехголосии линейного типа, что

напоминает о чистоте и прозрачности стиля французских клавесинистов и в аккордовом складе, имитирующем приемы исполнения на гитаре или банджо. Две указанные разновидности фактуры, как правило, присутствуют в каждом танце, противопоставленные друг другу в разных разделах (см. 1-й и 2-й разделы пьесы «Сорасабана»).

60 Calme

61

В гармоническом языке «Бразильских танцев» следует отметить следующее: предельную простоту функциональных отношений, в основе которых лежит уже отмеченное выше чередование тоники и доминанты, и политональность, отразившую черты индивидуального почерка композитора.

Чаще всего чередование двух функций (тоники и доминанты) осуществляется «синхронно» в 2 тональностях, то есть тоники, наложенные друг на друга, чередуются с двумя доминантами. Таковы I часть и реприза «Sogocaba», где в мелодии, поддержанной средним голосом, отчетливо слышен D-dur, в то время как в разложенных аккордах аккомпанемента — B-dur.

62 *Mouvement du début*

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled '62 Mouvement du début'. It consists of two systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a 2/4 time signature. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The melody in the treble clef features a sequence of chords and notes that correspond to the D major triad (D, F#, A) and the B major triad (B, D, F#). The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords that support the overall tonality.

В начале пьесы «Сорасаба» в подобном же чередовании тоники и доминанты накладывается мелодия H-dur на аккомпанемент в G-dur (см. пример 60).

В приведенных выше фрагментах наложение 2 тонок и 2 доминант осуществляется в терцовом соотношении. Но тональности могут находиться и в другом соотношении — например, в кварто-квинтовом («Cocovado»: G-dur и D-dur) или секундовом («Botofaga»: f-moll и fis-moll).

В «Бразильских танцах» Мийо неоднократно использует прием перестановок гармоний как бы в вертикально-подвижном контрапункте. Так, заключительный раздел «Tijusa» строится на одновременном звучании 2 тонок, чередующихся с 2 доминантами Fis-dur и A-dur, которые при втором проведении темы меняются местами «по диагонали», что схематически можно изобразить таким образом.

A-dur T D D T Fis-dur T D D T
 Fis-dur T D D T A-dur T D D T

Мелодия, которая остается в верхнем голосе, показывается в красочном противопоставлении A-dur и Fis-dur:

63

The image displays four systems of piano music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a piano (*pp*) dynamic. The music features a melodic line in the upper voice that alternates between the keys of A major and F# major. The lower voice provides harmonic support with chords and moving lines. The systems are arranged vertically, showing the progression of the piece. The first system includes a measure number '63' and a *pp* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Политональность, присутствующая почти во всех танцах сюиты, тем не менее не властвует в них безраздельно. Многие политональные построения кончаются тональной каденцией. Кроме того, политональные эпизоды нередко сопоставляются с однотональными (ср., например, 1-й и 2-й разделы пьесы «Sogocaba»).

Помимо политональности в «Бразильских танцах» можно встретить интересные приемы полимодальности и полифункциональности. В начале «Tijusa» сочетается и то и другое. A-dur и a-moll присутствуют здесь в одновременном звучании мажорной и минорной терций, придающих пьесе оттенок легкой грусти, томления. Известно, что подобное колебание между мажорной и минорной терциями лада свойственно негритянской народной музыке, что идет от своеобразного приема интонирования в ней. Эту особенность Мийо отразил и в мелодическом языке «Сотворения мира».

Ощущение зыбкости, неустойчивости, вызванное колебанием между мажорной и минорной терциями в «Tijusa», усиливает полифункциональность, выражающуюся в несовпадении тоники и доминанты в партиях правой и левой

рук: TT DD
TD DT



Интересно представлена полифункциональность в «Грапета». Тоника b-moll — основной тональности пьесы — почти нигде не звучит, ее присутствие проявляется лишь в сопоставлении других функций. Это тот случай, когда тоника, по меткому выражению Ю. Тюлина, «из актера превращается в режиссера».

Тема с первого такта бифункциональна: нижний аккордовый пласт, выполняющий функции аккомпанемента, построен на чередовании по двутактам субдоминанты и доминанты; верхний пласт — мелодия, но, так же как и аккомпанемент, изложенная аккордами. Ее гармония более свободна, на сильных долях преобладают те же субдоми-

нанта и доминанта, но функционально гармония аккомпанемента никогда не совпадает с гармониями мелодии:

D S D S
S D S D.

Как видно из схемы, здесь также имеют место «диагональные» перестановки (Б. Асафьев).

65 Nerveux

Очень выразителен раздел, который можно рассматривать как 2-й эпизод рондообразной формы этого танца. Здесь в контрапунктических перестановках участвуют две тональности в тритоновом соотношении (Ges-dur и C-dur). Разложенные аккорды тоники и доминанты служат сопровождением к мелодии в C-dur. Начинается она длительно выдержанным звуком *e*, который воспринимается на фоне аккорда Ges-dur как звук *fes*, септима побочного септаккорда к субдоминанте¹.

¹ Кстати, в этом длительно выдержанном звуке Мийо отразил также одну очень типичную для бразильской музыки деталь. Она характерна больше для вокально-танцевальной музыки и заключается в том, что в некоторые моменты (чаще в начале построения или в конце) певец долго тянет один звук или повторяет его многократно в определенном ритме под сопровождение. В качестве примера можно привести прекрасную песню Вила Лобоса под названием «Модинья», где каждый куплет кончается звуком, выдержанным 5—6 тактов, на фоне которого проходит вся тема начального инструментального построения (см.: Вила Лобос Э., Сикейра Ж. Избр. для голоса и ф.п. — М., 1964).

Но когда вокруг него начинают «кружиться» звуки *g* и *e*, то он, естественно, меняет свою функцию на терцию тонического трезвучия *C-dur*, которая утверждается затем при помощи звуков, опирающихся на доминанту этой тональности.

В однотональной каденции *Ges-dur* звук *e* опять переосмысливается как вспомогательный к вводному тону этой тональности.

Во втором проведении темы 2 тональности меняются местами: *C-dur* оказывается тональностью сопровождения, на фоне которого возникает звук *b*, воспринимаемый поначалу как септима побочного септаккорда к *F-dur*, затем он меняет свою функцию, подобно звуку *e*, и все повторяется в том же духе. Это можно рассматривать как новый и достаточно оригинальный прием гармонического варьирования темы.

66 Plus lent

ppp

très strict, sans nuances

f

p



В целом звучание этой пьесы колоритно и темпераментно. Кажется, что в ней единственной композитор отразил страстный и нервный тонус, который свойствен некоторым жанрам бразильской музыки.

И последнее, что следует отметить в мелодико-гармоническом строении «Бразильских танцев», — это использование подголосков в виде хроматических или диатонических восходящих и нисходящих линий или пластов, звуки которых всегда диссонируют со звуками темы.

В середине «Sorocaba» однотональной теме *g-moll* контрастируют восходящие по полутонам параллельные большие секунды. В начале «Leme» средний пласт представляет собой нисходящее движение параллельными малыми терциями, каждая из которых имеет свои вспомогательные звуки.

Те особые оттенки эмоциональной выразительности, которые привносит композитор в каждый танец, зависят в немалой степени от специфических гармонических красок. При помощи политональности достигается особая прозрачность ткани. Как это ни парадоксально, но звучащие на сильных долях септимы, малые секунды и ноны не вызывают здесь ощущения резкости. Напротив, звуки двух линий, каждая из которых имеет свой тональный центр, благодаря остро диссонирующим интервалам, не сливаются воедино, слышатся на расстоянии друг от друга, что как

бы наполняет музыкальную ткань воздухом. Политональность придает гармоническому языку также свежесть и некоторую изысканность. Впрочем, политональность Мийо не всегда использует для отражения «прозрачности». Порою ею достигается прямо противоположный эффект: своего рода «буйство», «неистовство», как, например, в пьесах «Ирапета», «Javaea».

«СОТВОРЕНИЕ МИРА». 1923

«Сотворение мира» — балет, в который Мийо ввел элементы негритянского джаза и заключил его в форму инструментального «концерта-симфонии», как он сам окрестил партитуру.

Известно, что во Франции в начале века вспыхнул особый интерес к негритянскому искусству. Художники были увлечены новыми необычными формами, которые они открыли в нем. Музыкантов же покорила стихийная сила джаза, привезенного из Америки.

Искусству джаза Мийо посвятил целую статью под названием «Развитие джаза и североамериканская, негритянская музыка».

Вот как описывает композитор тот каскад новых впечатлений, который обрушился на европейцев, услышавших настоящий джаз. «В 1918 г. джаз-банд приехал из Нью-Йорка и был представлен парижской публике в Casino de Paris. Едва ли нуждается в напоминании то потрясение, которое было вызвано его появлением. Вряд ли нужно напоминать о ритмическом богатстве, увлекшем нас за собой, о неслыханном до тех пор соединении звуковых элементов, о значении синкопы для ритмики и мелодики» (25, с. 22).

В перечислении Мийо новых средств, которые обратили на себя внимание европейского музыканта, мы без труда узнаем все то, что композитор использовал в партитуре «Сотворения мира». «Я не буду, — пишет Мийо, — говорить о новой инструментальной технике, сообщившей роялю отчетливость и холодность, свойственные барабану или банджо; ни о возрождении саксофона и тромбона, *glissando* которых сделались одним из самых распространенных средств выражения и которым, так же как и трубе, поручаются нежнейшие мелодии; ни о частом употреблении сурдин и *vibrato* кулисы, клапанов и язычков на этих инструментах, ни об использовании верхнего регистра кларнета с его резким звуком.

...Могущество джаз-банд заложено в новизне его техники во всех областях...

...Применение всех перечисленных выше инструментов и особое усовершенствование их техники делает возможным необыкновенное разнообразие выражения», — заключает композитор (25, с. 22).

Несмотря на то, что джаз-банд был принадлежностью увеселительных казино, баров и ресторанов и его репертуар не выходил за пределы танцевальной музыки, Мийо отнесся к этому самобытному искусству в высшей степени серьезно, приравнивая его выступления к концертам консерватории или концертам Общества игры на духовых инструментах.

После возвращения из США, где композитор познакомился с настоящим нью-орлеанским джазом в Гарлеме, он приступил к сочинению музыки, претворив в ней основные моменты джазового стиля.

Партитуре «Сотворения мира» свойственны многие черты, которые являются общими характерными признаками музыки Мийо, вдохновленной фольклором: яркий, выразительный, простой мелодизм, опирающийся на интонационный строй народной музыки: прозрачность полимелодической фактуры, напоминающей стиль «Провансальской сюиты» или «Прогулок короля Рене»; лаконизм и отточенность структуры, свидетельствующие о чисто классическом у Мийо чувстве формы.

Взаимодействие с джазовым стилем определило ряд других качеств: ритмическую остроту, изломанность, прерывистость синкопированных ритмов, которые предстают в большом разнообразии, постоянной изменчивости и не подчиняются более обычным для Мийо принципам ритмической остинатности, идущей от европейской танцевальной музыки; виртуозную «лепку» полимелодической ткани, основанную на наложении и сопоставлении характерных по ритмическому рисунку мелодий, часто вырастающих из одной интонации. Их композитор с импровизационной легкостью перебрасывает от одного инструмента к другому, из одной части в другую.

Кроме тембрового богатства и ритмического своеобразия, в негритянском джазе Мийо услышал волнующий голос расы и проникся глубиной лирического чувства негритянских мелодий.

«Чернокожие США, — писал композитор в 20-х гг., — сохранили еще первобытный африканский характер, и именно в нем можно найти источник этой колоссальной ритмической силы, также мощи выразительных мелодий,

исполненных лиризма, свойственного только порабощенным расам... Настойчивость и интенсивность ритмов и мелодий придает им характер трагический и безнадежный. Здесь мы соприкасаемся с той глубокой стороной человеческой души, которая волнует так же, как какой-нибудь шедевр европейской музыки» (25, с. 28, 31).

Пожалуй, в «Сотворении мира» отразилось такое понимание негритянского лиризма, и именно это отличает произведение Мийо от подобных опытов в применении джаза другими европейскими композиторами: Равелем во II части Сонаты для скрипки и фортепиано, Ориком в «Прощании с Нью-Йорком», Сати в Регтайме из «Парада», Стравинским в «Piano-Rag-Musik».

Бытовую танцевальную музыку джаза композитор превратил в инструментальное произведение, написанное с большим темпераментом и вкусом, с блестящей мелодической изобретательностью и контрапунктическим мастерством. Тем самым Мийо поднял джаз на высоту «серьезной» музыки, предвосхитив появление «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина.

Партитуру балета композитор написал в тесном сотрудничестве с автором сценария Б. Сандраром и художником Ф. Леже.

Б. Сандрар, известный во Франции поэт, знаток и исследователь негритянского фольклора, построил сценарий по мотивам древних негритянских легенд о сотворении мира.

Под звуки увертюры на сцене изображается первозданный хаос перед рождением мира.

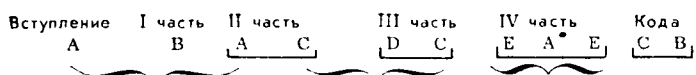
В I части совет богов заклинаниями вызывает к жизни различные растения и животных. Это динамичное, остро ритмизованное Allegro, написанное композитором в форме фуги.

Во II части (Andante) под нежные звуки блюза появляются растения и животные. III часть — скерцозный танец растений и животных. В конце части в сопровождении темы блюза появляются мужчина и женщина. IV часть (финал) — любовный танец мужчины и женщины. Завершает и инструментально обобщает цикл V часть, выполняющая функцию коды¹.

¹ Оркестр «Сотворения мира» — камерный и составлен из солирующих инструментов: 2 флейт, гобой, 2 кларнетов in Es, фагота, валторны in F, 2 труб, тромбона, фортепиано, 2 скрипок, саксофонов in Es, виолончели, контрабаса, 10 ударных. В каждой части выступает какой-либо концертирующий инструмент: во вступлении — саксофон, во II части — гобой, в III — 2 солирующие скрипки, в IV — кларнет.

Особенностью партитуры является то, что ее тематическое строение, как правило, не совпадает с членением на части. Так, вступление вместе с фугой и началом II части образует трехчастную репризную форму. Второй раздел II части вместе с III частью образует также трехчастную репризную форму. И в основе IV части лежит трехчастность, середина которой строится на теме вступления в новом варианте.

Схематически строение партитуры можно обозначить следующим образом:



Такая структура обуславливает незамкнутый характер большинства частей. «Вторгающиеся» репризы, своего рода «структурные» предькты, готовящие новый темп и новый тембр следующей части, оставляют впечатление непрерывности в изложении и развитии тематического материала.

Но и это все не отображает сквозной по значению мелодической «мозаики» партитуры, где различные мотивы «кочуют» из одной части в другую, сочетаются в свободной контрапунктирующей игре, идущей от импровизационных традиций джаза.

Так, все репризы указанных выше трехчастных форм строятся на контрастном контрапунктировании двух, а иногда и большего количества тем: в 1-й репризе тема вступления накладывается на тему фуги; во 2-й репризе тема блюза сочетается с танцевальной темой III части; в 3-й репризе основная тема финала имеет в качестве контрапунктов 3 противосложения к теме фуги и еще один мотив, получивший самостоятельное значение в блюзе и пронизывающий всю партитуру.

Большое внутреннее единство и даже сквозное развитие обеспечиваются в музыке «Сотворения мира» интонационным сходством многих тем, вырастающих как бы из одной «блюзовой» интонации.

Вступление. Серьезное и возвышенное звучание темы почти ничем не напоминает о джазе, а воскрешает длительно разворачивающиеся мелодии баховско-генделевских арий, сопровождаемые неизменным фактурным и ритмическим элементом. Непривычен в таких условиях лишь тембр саксофона, которому доверена эта строгая тема. Своим звучанием он вызывает в памяти джаз.

67 Modéré $\text{♩} = 54$

Piano

Musical score for Piano, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *mf*. The score includes a grand staff with treble and bass clefs.

Grosse Caisse
à pied avec
Cymbale

Gr. C. seule (avec Cymb. décrochée)

Musical score for Grosse Caisse à pied avec Cymbale, featuring a rhythmic pattern. The dynamics are marked *pp*.

2 petites
Timbales

Musical score for 2 petites Timbales, featuring a rhythmic pattern.

3 Timbales

Musical score for 3 Timbales, featuring a rhythmic pattern. The dynamics are marked *mf*.

2 Violons soli

Musical score for 2 Violons soli, featuring a melody. The dynamics are marked *mf*.

1 Saxophone
en Mi \flat

Musical score for 1 Saxophone en Mi \flat , featuring a melody. The dynamics are marked *mf*.

1 Violoncelle

Musical score for 1 Violoncelle, featuring a melody. The dynamics are marked *mf*.

1 Contrebasse

Musical score for 1 Contrebasse, featuring a bass line. The dynamics are marked *mf*.

Continuation of the musical score, showing the piano part and other instruments. The piano part continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are marked *mf*.

В это размеренное течение музыки вторгаются синкопированные ритмы нового короткого мотива, который вырастает из фактуры сопровождения.

68

Trp.

Piano

C. roul.

Gr. C.

Timb.

V. ons

Sax.

V. lle

C. B.

f

mp

f

The musical score consists of eight staves. The top staff is for Trumpet (Trp.) and begins with a dynamic marking of *f*. The second staff is for Piano, showing a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The third staff is for Cymbal (C. roul.) with a dynamic marking of *mp*. The fourth staff is for Gong (Gr. C.). The fifth staff is for Timpani (Timb.). The sixth staff is for Violins (V. ons). The seventh staff is for Saxophone (Sax.) with a dynamic marking of *f*. The eighth staff is for Viola (V. lle). The bottom staff is for Cello/Double Bass (C. B.). The score is divided into three measures. The first measure shows the initial entry of the trumpet and piano accompaniment. The second measure continues the development of these parts. The third measure features a change in dynamics and the entry of the cymbal and saxophone.

13

Hb.

B^{on}

Cor.

Trb.

Piano

B. de bois

Tambⁱⁿ

Gr. C.

Timb.

Y^{ons}

Sax.

V^{lle}

C. B.

This page of a musical score consists of seven systems of staves. The first system features a grand staff with a treble and bass clef, containing two melodic lines with various ornaments and slurs. The second system is a grand staff with a treble and bass clef, showing a piano accompaniment with chords and moving lines. The third system includes a grand staff with a treble and bass clef, with a piano part in the upper staves and a string part in the lower staves. The fourth system is a grand staff with a treble and bass clef, showing a piano accompaniment with chords and moving lines. The fifth system is a grand staff with a treble and bass clef, showing a piano accompaniment with chords and moving lines. The sixth system is a grand staff with a treble and bass clef, showing a piano accompaniment with chords and moving lines. The seventh system is a grand staff with a treble and bass clef, showing a piano accompaniment with chords and moving lines.

Все это вызывает впечатление нарочитого и забавного смешения, казалось бы, несовместимого: баховской торжественности и джазовой танцевальности.

Подобное впечатление усиливает неожиданное glissando тромбона, производящее явно юмористический эффект.

В Фуге смешение джазового с классическим еще более остроумно, ибо эта старинная форма предстает в облики современной румбы, с живой акцентированной темой и блестящей виртуозной оркестровкой, использующей все возможности дифференцированного оркестра солистов.

Перед темой — небольшое вступление, в котором сухие пассажи фортепиано вместе с ударными готовят ритм румбы. В теме отчетливо слышны блюзовые интонации, что находит выражение в сопоставлении мажорной и минорной терции¹, в отсутствии вводного звука и в замене его пониженной септимой, в характерном начальном колебании между I и II, I и III ступенями.

70

Trp.

Trb.

Piano

C. cl.

Tin

Gr. C.

Sax.

C. B.

¹ На элементы полиладовости (которые можно отметить и во вступлении между темой d-moll и басовым органом пунктом D-dur) композитор обратил внимание, изучая джаз в Гарлеме.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of five staves: a vocal line (top), a grand piano accompaniment (middle two staves), and a bass line (bottom). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'mp'. The first system shows a vocal line with a melodic phrase, a piano accompaniment with arpeggiated chords, and a bass line with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures and includes a triplet in the vocal line.

Сходную интонацию позднее использовал и Гершвин в «Рапсодии в блюзовых тонах», а Мийо — в одном из Rag-Carices для фортепиано.

В. Конен в книге «Пути американской музыки», указывая на блюзовые интонационные истоки темы фуги из «Сотворения мира», приводит для сравнения несколько блюзов (см. 17, с. 253).

Из блюзовой интонации темы фуги вырастает целый ряд иных тематических образований: противосложение к теме фуги, мелодия блюза II части. Эти интонации слышны и в теме IV части.

Фуга построена таким образом, что каждое проведение темы поручается новому солирующему инструменту, а в противосложениях каждый из солистов как бы состязается в выдумке и изобретательности со всеми остальными, стараясь выявить свой голос не только тембром, но и ритмическим своеобразием мотива.

Различные непродолжительные оstinатные мотивы все время образуются то в одном голосе, то в другом, и каждый из них выделяется больше всего средствами ритма, а точнее, своей собственной характерной синкопой. Это, естественно, рождает ритмическую многоплановость с постоянно возникающей в разных голосах синкопой, развитой системой перекрестных ударений, столь свойственных ритму джаза.

В теме II части мы не найдем уже этого забавного смещения джаза с классицизмом. Простая, вокальная по своей природе тема, построенная, как уже отмечалось, на блюзовой интонации, сопровождаемая простой гармонической последовательностью (2 доминантсептаккорда в квартто-квинтовом соотношении), воскрешает эмоциональный строй блюза, характеризующийся нежным лиризмом и задушевностью (см. пример 71).

Временами основной напев сопоставляется с новым трехдольным мотивом, который внутри четырехдольного размера образует как бы второй ритмический план. Этот мотив, также построенный на блюзовой интонации, приобретает сквозное значение, пронизывая все последующие части, каждый раз внося ритмический контраст. Эпизодически возникающая трехдольность внутри непрерывно присутствующего четырехдольного ритма нарушает его мерную квадратную метричность, что является одной из самых характерных ритмических особенностей классического негритянского джаза.

Вся III часть — задорный танец, который сильно динамизируется к концу. Он построен на интересном противопоставлении синкопированной четырехдольной темы этого танца и выше описанного трехдольного «перекрестного» мотива (см. пример 72).

71 $\text{♩} = 62$

Hb. *p* très tendre

Cor

Vons *pp*

Sax. *pp*

Vlle *pp*

G.B. *pp*

21

72

Trp. *pp*

Piano *p*

Gr. C. *p*

V ons *mf* *pizz.*

V lle *pizz. mf*

C. B. *mf*

27

Trp.

Piano

Gr. C.

V ons

V lle

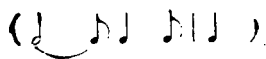
C. B.

В тему танца, излагаемую двумя скрипками, сугубо джазовый колорит привносит frullato засурдиненных труб — эффект, который, как указывает Мийо, впервые нашел распространение в джазе.

Подвижная IV часть написана для концертующего кларнета. Ему поручена яркая лирическая и в то же время очень живая тема, развивающаяся в непринужденной импровизационной манере, свойственной джазовой музыке. Эта тема также интонационно связана с блюзовой интонацией, пронизывающей всю партитуру.

Сопровождает тему кларнета синкопированный ритм, подчеркнутый pizzicato контрабасов (см. пример 73).

Ритмический эффект, заключенный в смещении акцентуемой доли:



в дальнейшем композитор употреблял и в не связанных с негритянским фольклором произведениях.

Mouvt $\text{♩} = 109$

73

35

Fl. *p*

Cl. *p* 1^o
p très chanté

Piano *p*

Cymb. C. el. *pp*

Timb. *ppp*

Vons *p* *pizz.*

Sax. *p* *pizz.*

Vlle *p* *pizz.*

C. B. *p* *pizz.*

В средней части финала появляется новая выразительная мелодия гобоя, к которой подключается терцовое сопровождение из вступления; она незаметно переходит в тему вступления, играющую роль арки, скрепляющей всю сюиту¹.

Реприза же — образец блестящего контрапунктического мастерства Мийо: основная тема финала, порученная теперь саксофону, сопровождается тремя контрапунктами фуги I части и трехдольным «перекрестным» мотивом из блюза.

Кода, построенная на реминисценции тем первых трех частей, вносит полное успокоение. Теперь тема блюза про-

¹ Напомним, что эта тема, помимо указанного места, звучит еще и в начале II части.

водится на фоне 3-дольного мотива, изложенного валторнами, а затем сочетается еще с темой вступления. Завершает коду тема фуги в тихом и нежном журчании тремолирующей флейты, сопровождаемой тремоло кларнетов и засурдиненных труб в главной синкопированной ритмической фигуре финала. Все звуки как бы рассыпаются и улечучиваются.

Данные анализа «Провансальской сюиты», «Бразильских танцев», «Сотворения мира» не дают, разумеется, исчерпывающей картины того, как Мийо претворяет фольклорные элементы в музыке. Мы намеренно выделили фольклор Средиземноморья, с одной стороны, и фольклор бразильский и негритянский — с другой, ибо эти 2 источника сыграли наиболее плодотворную роль в музыке французского композитора.

Особенности фольклора различных народов накладывают отпечаток и на способы его претворения. В одних случаях темы используются опосредствованно, как бы сквозь призму музыкальных традиций профессионального искусства XVIII в. В других — композитор обращается к самым современным пластам бытовой музыки города.

Претворяя французские национальные истоки, а точнее песенно-танцевальную культуру Средиземноморья, Мийо выбирает преимущественно старинные темы XVII—XVIII вв., иногда обнаруживается сходство с темами более древнего происхождения (XIII в.).

В музыке же «экзотических» стран композитор схватывает то, что лежит на поверхности, то, что можно услышать на городских карнавалах (они до сих пор типичны для быта многих городов латиноамериканских стран), на балах, в кино, ресторанах.

Создавая произведения в народном духе, Мийо далеко не всегда обращается к подлинно народным темам, а сочиняет свои собственные, опираясь при этом на отдельные элементы музыкального языка, свойственные данному фольклору. Среди этих элементов следует выделить ритмические структуры, тембры, формы, особенности музицирования, способные передать специфический народный колорит. Но все эти элементы (включая интонационные, ладогармонические) Мийо дает в таких формах и соотношениях, которые без труда позволяют обнаружить индивидуальные особенности стиля композитора. Здесь же определяющую роль играют гармонические средства: политональность, полиладовость, полифункциональность, рождаемые, как правило, линейным принципом построения музыкальной ткани.

Учитывая влияние, которое оказал на французского композитора И. Стравинский, можно предположить, что именно у него учился Мийо смелому, нетрадиционному обращению с фольклорным материалом. Вместе с тем отчетливо видны и различия. Преобразования элементов фольклора Стравинским в сравнении с Мийо более радикальны и затрагивают все элементы музыкального языка — интонацию, метроритм, гармонию, фактуру. Мелодия берется Стравинским не как нечто целое, а как расчлененное на отдельные элементы, на специфические ритмоинтонационные ячейки, попевок с малым диапазоном. Множество малых попевок вступают в различные соотношения, непрерывно варьируются в метроритмическом и интонационном плане, образуя мозаичную ткань, весьма опосредствованно связанную с фольклором. Так, глубокой трансформацией оказываются затронуты и образно-выразительные сферы фольклора, и формально-структурная его сторона.

Преобразования Мийо менее радикальны. У него мы сталкиваемся с целостной трактовкой народной мелодии или мелодии в народном духе, не расчлененной на попевки-ячейки, мелодии протяженной, структурно замкнутой и оформленной в традициях народного искусства, чаще всего танцевального. Ритмическая оstinатность, регулярный акцент, периодичность построений, лежащих в основе фольклорных сочинений Мийо, самым непосредственным образом воспроизводят характерные особенности ритмики народных танцев, в то время как ритмика Стравинского сильно динамизирована при помощи постоянного нарушения квадратности, регулярной акцентности.

Обращает на себя внимание удивительно светлый, солнечный колорит музыки Мийо, словно в народном искусстве он черпал неиссякаемый заряд вечной творческой энергии и жизнелюбия. Никаких следов гротеска, пародии, столь свойственных трактовке фольклора Стравинским, мы у Мийо не найдем.

Сам композитор среди тех, к кому он стоит ближе всего по использованию фольклора, называет не французских современников, а венгерского композитора Б. Бартока, подразумевая, вероятно, далекий от академических традиций подход и обращение с народной мелодией, как с целостной темой-образом.

В чрезвычайно многогранном претворении фольклорных элементов венгерским мастером И. Нестьев, исследователь творчества Бартока, выделяет 2 характерных метода: «С одной стороны — метод точного следования народно-песенной традиции, бережного сохранения всех деталей фольк-

лорного первоисточника при некоторой их колористической романтизации; с другой — смелое творческое «вмешательство» автора, свободно оперирующего фольклорными элементами для создания собственных ярко самобытных образных решений» (27, с. 152). Второй путь особенно близок Мийо.

Так же как и Барток, французский композитор стремился на основе фольклора создавать совершенно индивидуальную музыку, переосмысливая народные темы, изменяя их, обостряя характерными средствами своего ладо-гармонического языка. Так же как и Барток, Мийо широко применяет к народным мелодиям полифонические приемы изложения и развития тематического материала (имитации, каноны, стретты, перестановки в двойном вертикально-подвижном контрапункте и т. п.).

Различия же в подходе к фольклору Бартока и Мийо заключены в самобытности творческой индивидуальности каждого композитора и в специфике самого фольклора. В нетронутых пластах древнейшей крестьянской песенности народов Восточной Европы Барток открыл неисчерпаемую сокровищницу расширения и обогащения средств профессиональной музыки во всех областях: ладово-интонационной, ритмико-динамической, тембровой. Для этого композитор воспользовался всем тем, что дает венгерский, румынский, славянский мелос разных жанров — от примитивных архаических попевок обрядовых песен и плясок до широко развитых мелодий балладно-импровизационного склада; воспользовался свободно-прихотливой неквадратной метроритмикой с острыми смещениями акцентов, специфическим инструментарием и приемами музицирования.

Фольклор Прованса, который занимает центральное место в творчестве Мийо, издавна стал достоянием французского (и даже шире — европейского) профессионального искусства, стал основой, на которой развивалась светская инструментальная музыка. Поэтому Мийо пользуется преимущественно знакомыми, хорошо всеми усвоенными ритмоинтонационными формулами, которые он освежает, обостряет своеобразными гармоническими и фактурно-тембровыми средствами.

Характер фольклора отразился и на художественно-выразительных сторонах музыки обоих авторов. Архаические пласты народного творчества вдохновляли Бартока на создание образов, полных стихийной, варварской силы, неистового драматизма, первозданной мощи и энергии, что связывает его в этом плане со Стравинским и Прокофьевым.

Подобные образные сферы отнюдь не чужды и Мийо — мы их встречаем в его операх и ораториях («Хоэфоры», «Смерть тирана», «Христофор Колумб»). Но этот «варварский» драматизм несвойствен «фольклорным» опусам Мийо, где светлые, пасторальные картинки чередуются с бурными взрывами зажигательного веселья карнавальных действ.

И наконец, нельзя упустить тот факт, что Барток изучал фольклор не только как композитор, но и как исследователь-ученый. Множество изданных им сборников народных песен, множество научных трудов, где автор обобщил свои наблюдения над особенностями фольклора, не могли не сказаться на характере творчества венгерского мастера.

Мийо же далек от научно-фольклористических бартоковских изысканий. Его подход более непосредственный, идущий от впечатлений, которые композитор получал в повседневной жизни, во время путешествий. Мийо никогда не отправлялся, подобно Бартоку, в научные фольклорные экспедиции, не исследовал фольклор, как ученый-фольклорист.

Не случайно при обращении композиторов к далекому «заокеанскому» фольклору Мийо воспользовался элементами бразильской бытовой городской музыки, а Барток изучал арабский фольклор в отдаленных труднодоступных селениях, где можно было еще познакомиться с уже исчезающей культурой старинного крестьянского пения в сопровождении сложнейшей полиритмии ударных.

Значение фольклорных элементов в музыке Мийо далеко выходит за пределы сочинений, о которых выше шла речь. Они присутствуют в большинстве сочинений Мийо, не имеющих преднамеренных связей с искусством того или иного народа. Эти элементы вступают, правда, в совершенно иные связи и соотношения, их народный колорит не проступает столь очевидно, ибо композитор не стремился к этому путем использования целого комплекса средств. И вместе с тем невозможно понять весь стиль Мийо — специфику его диатонической мелодии, особенностей ритмики, тембровых находок, если не учитывать роль фольклорного фактора.

Вероятно, трудно найти у композитора произведение, в котором бы не было отдельно взятых элементов, истоки которых лежат в искусстве того или иного народа.

Возьмем ли мы экспериментальные, ультраполитональные Маленькие симфонии, где имеется целый ряд тем типа

плясовых песен и пастурелей, возьмем ли мы новаторскую оперу «Христофор Колумб», где немало страниц овеяно духом песенно-танцевального искусства Средиземноморья, а ритмические структуры, пронизывающие оперу, известны в народной музыке по меньшей мере с XIV в., или возьмем, наконец, музыку «Хозфор» с ее новаторским приемом хоровой декламации под аккомпанемент одних ударных, рожденным, по всей вероятности, не без воздействия афробразильской музыки, — все это свидетельства плодотворного взаимодействия с народным искусством. Простота и даже примитивность диатонических оборотов большинства тем инструментальной или оперно-ораториальной музыки Мийо указывает на то, что рождены они интонацией народной песни.

Такой путь обновления музыкального языка, основанного на элементах фольклора, самых древнейших традиций профессиональной музыки и современных средств выразительности в сочетании с владением высокой профессиональной техникой, огромной фантазией и изобретательностью, несомненно, прогрессивен и свидетельствует о демократической направленности музыки Мийо.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Черты стиля Д. Мийо

Анализ произведений, к которым мы обратились в предыдущих главах, не дает полного, всеобъемлющего портрета Мийо, но он позволяет сделать общие выводы, касающиеся характерных особенностей музыкального языка композитора. Эти выводы могут служить отправной точкой при подходе к произведениям Мийо в различных жанрах. В них мы встретим тот же тип мелодики, те же черты ладогармонического языка, те же ритмические структуры. Все эти элементы стиля Мийо сформировались рано и в дальнейшем менялись мало. Разумеется, с годами приходило более совершенное композиторское мастерство, большая простота и ясность выражения, менялись темы творчества, но основные принципы строения его музыкальной речи оставались прежними.

Эти наблюдения основаны на сравнении произведений Мийо разных лет, разных периодов деятельности. Кроме того, нашу мысль подтверждает и сам Мийо: «Если мой стиль и изменился, то причину нужно искать в моей растущей зрелости... Многообразие манеры письма, которое могут найти у меня, обусловлено лишь различием жанров сочинений. Каждое произведение должно иметь свой собственный стиль, обладать уравновешенной формой и законченной конструкцией. Симфонию пишут не так, как оперу, камерную музыку не так, как ораторию» (8, с. 129).

И действительно, пестрота стиля Мийо, о которой так часто говорят, лишь кажущаяся и определяется разнообразием воплощаемых «сюжетов» и требуемых средств.

Мийо принадлежит к тем художникам-новаторам, которые значительно расширили и обогатили основной круг выразительных средств музыки. Но экспериментирование в области форм выражения никогда не было для него са-

модовлеющей целью, а определялось, как правило, новым типом содержания, новым комплексом идей, новой эстетической основой его музыки.

На пути к обновлению музыкального языка Мийо обратился прежде всего к двум важнейшим источникам: к фольклору разных стран и к традициям старинной музыки. Только учитывая эти два источника, можно найти объяснение многим особенностям его мелодики, ритма, тембровых и фактурных средств, принципам формообразования.

В целях более четкого анализа мы в наших выводах вынуждены выделить, обособить каждый из элементов его музыкальной речи и отметить их характерные черты. Но при этом нужно все время иметь в виду то обстоятельство, что специфика стиля Мийо кроется не в одном, отдельно взятом средстве, а в их органичном комплексе, в неповторимом и своеобразном их сочетании. Все компоненты его музыки неразрывно связаны друг с другом, вытекают одно из другого¹.

Стиль Мийо раскрывается прежде всего в мелодике. Это можно было обнаружить уже на самом раннем этапе, что позволило Б. Шлецеру в 1925 г. написать следующее: «...все произведения Мийо есть выражение некоторой мелодической мысли... Этот мелос, пение — родник для искусства, и оно живет благодаря мелодической субстанции. Музыка Мийо, поющая и даже освобожденная от гармонии, ограниченная до линейного рисунка темы, сохраняет свое собственное лицо, определенную значимость» (73, с. 262). А через 20 лет П. Коллар в монографии отмечает те же качества музыки Мийо, причисляя их едва ли не к самым большим ее достоинствам. «...Если музыкант, — пишет П. Коллар, — хочет обращаться к нашим чувствам, а не к разуму, он должен обязательно говорить с нами на языке мелодий. Это главное в музыкальных концепциях самых великих музыкантов: Монтеверди, Бетховена, Берлиоза независимо от различий в их стиле... Для Мийо мелодия — также главный носитель музыкальной образности, она его главная опора» (50, с. 60).

И действительно, начальная тема «Хоэфор», одnogлосно изложенная хором, несущая главную смысловую нагрузку, определившая направленность развития целого сочинения, его динамику, энергию ритмического движения, служит тому ярким доказательством.

¹ Впрочем, такая взаимозависимость гармонии, мелодии, фактуры, темброво-динамических или ритмических средств присуща не только Мийо, а является характерным признаком всей музыки XX в., независимо от стилей и направлений (см. об этом 22).

При сложности и порой даже перегруженности политонального гармонического языка мелодии Мийо всегда отчетливо тональны, с ясно выраженной диатонической основой и являются главным критерием при определении устоя всего произведения, или тональных центров отдельных частей. Эти мелодии предельно просты по интонации (порой даже элементарны) и имеют отчетливо выраженную метроритмическую структуру¹.

Подобная мелодия у Мийо не является признаком эстетического любования примитивом, а связана с особым типом мышления композитора. В основу своих сочинений Мийо кладет не индивидуализированную, нагруженную тонким психологизмом, а объективную мелодию, интонации которой хорошо знакомы и издавна усвоены любым европейцем. В ней чувственная красота, эмоциональное богатство выражения уступают место внутренней энергии, динамике, эпической мощи, пластической выразительности, жанровой характерности. Последнее особенно важно, ибо через жанр в такой мелодии проступают связи с народной либо со старинной классической музыкой. Напомним для примера, что «Христофор Колумб» открывается торжественной инструментально-хоровой картиной «Процессия», в основе которой лежит жанр колыбельной. Здесь использован необычный и новый прием монументализации народного лирического жанра. Это поистине титаническая колыбельная песнь народа своему герою-титану.

Мелодии в народном духе проникают и в камерную оперу «Страдания Орфея» и в триаду античных «опер-минуток». А «Бедный матрос», как уже отмечалось, представляет уникальное явление в этом роде: это своеобразная опера-песня, опера-complainte.

Черты определенных жанров несут на себе темы «Хоэфор». Энергичные маршевые мелодии I, III и VI частей противостоят нежному напеву в духе старинных пастурелей во II части, где пластически как бы отражен момент действия — жертвенного возлияния.

Еще более отчетливо жанровые связи обнаруживаются в мелодиях инструментальных сюит и пьес, в которых Мийо намеренно подчеркивает фольклорную основу. Здесь

¹ Впрочем, Б. Шлецер прав, когда замечает, что по отношению к таким богатым и широким творческим натурам, как Мийо, нужно остерегаться утверждать что-либо категорически, ибо в его музыке можно найти немало других по типу мелодий. И все же охарактеризованная выше мелодия преобладает, особенно в технике «крупного штриха», в монументальной опере, симфонии, а также во многих инструментальных сюитах.

мы встречаем свирельные наигрыши, пасторальные напевы, танцевальные темы менуэта или паспье, ригодона или гавота.

При этом отметим, что во многих произведениях Мийо, особенно таких, как «Провансальская сюита», понятия народных истоков и истоков профессионального искусства XVIII в. настолько смешиваются, что их порой невозможно отделить одно от другого. Народное здесь нередко предстает в преломлении традиций профессионального творчества. Так, тема, которой открывается «Провансальская сюита», воскрешает старинные провансальские марши, такие как нозль «Марш трех королей», использованный Бизе в «Арлезианке», и одновременно напоминает некоторые темы Люлли (например, марш из оперы «Тезей» — см. примеры 54, 55).

Смысл определенного типа мелодики Мийо полнее раскрывается в связи с другими средствами выразительности, в частности полимелодической фактурой; именно полимелодика со множеством мелодий, интонационно мало индивидуализированных, способна выразить тот мир далеких субъективности чувств, к которым тяготеет Мийо.

Простейшая по интонации и ритму мелодия, которая ложится в основу полифонического развития, в сложной многоголосной ткани приобретает совершенно особый смысл: ее выразительное значение вытекает не столько из интонационной сферы, сколько из ее способности к саморазвитию в сочетании с другими темами-контрапунктами.

В этом саморазвитии темы проходят различные этапы становления, монументального роста, они ширятся, набирают силу, достигая грандиозных кульминаций самоутверждения (последнее относится главным образом к монументальному стилю Мийо).

Кроме того, полимелодика способна передать особое ощущение многоплановости, объемности, звуковой перспективы.

Мийо создал свой оригинальный гармонический стиль. Не порывая с основами лада, с контрастом, который дают мажор и минор, Мийо вместе с тем значительно расширил и обогатил его возможности средствами политональности, полиладовости, полифункциональности. Это сближает его с целым рядом композиторов XX в. — Бартоком и Стравинским, Прокофьевым и Онеггером, Бриттеном и Орфом, которые избрали тот же путь развития ладогармонических средств.

Мийо известен как последовательный политоналист, за что его в свое время объявили «фанфароном фальшивых

нот». Политональность вызвала нескончаемую полемику в западной прессе и острую дискуссию на страницах журнала «Советская музыка». Много было высказано за и против этого средства музыки. Но сейчас споры почти угасли и стало ясно, что политональность не была формалистическим заблуждением, как склонны были долгое время думать, что она не разрушает основных принципов тональной музыки, а, напротив, выявляет ее новые возможности, особенно в тех случаях, когда сочетается с однотональным письмом.

Большое значение в оценке политональности имеет наш обогатившийся слуховой опыт. Сейчас она уже никого не может удивить нарочитой фальшью или грубостью. Слух привык к ней.

Радикальное использование политональности относится лишь к эпохе «Орестей», что отчетливо обнаруживается на примере «Хоэфор». В дальнейшем Мийо никогда не отказывался от этого средства, но применял его более экономно, сочетая с техникой однотонального письма, о чем свидетельствует «Провансальская сюита», многие страницы «Христофора Колумба» и других сочинений, написанных в это же время (в 30—40-е гг.) и позднее.

Политональность выявляется благодаря отчетливой дифференциации оркестровой ткани на несколько линий или пластов, при которой на составные элементы расслаивается и сложный аккордовый комплекс. Но одновременно она выступает одним из важнейших и сильнейших средств расслоения, при котором каждая мелодия или мелодический пласт может иметь либо свою тональность, либо особое ладовое наклонение, либо функциональное строение, не совпадающее или, лучше сказать, вступающее в противоречие с функциональной структурой других линий и пластов.

Это лишь самое общее замечание. Но различные виды политональности и полигармонии и их применение во многом зависят от того, какие художественно-выразительные цели преследует композитор, в каких жанрах их применяет (в монументальных или камерных).

Но даже в самых сложных случаях громоздких политональных наслоений чрезвычайно важным, определяющим фактором является диатоническая мелодия с отчетливо выраженной тональностью, дающая ясное ощущение тонального центра произведения.

Предельной простотой отличаются и составные элементы сложного гармонического комплекса: здесь царствуют мажорное и минорное трезвучия и их обращения. Комби-

нируя различным образом простейшие аккорды в политональности, Мийо всегда находит способ показать эти отдельные элементы их регистровым удалением друг от друга, тембровыми и фактурными средствами. Сложные политональные гармонические комплексы, сопровождающие диатоническую мелодию, как правило, не меняются слышимом часто. Обычно они состоят из напластований тонических трезвучий, которые композитор свободно варьирует, использует во множестве комбинаций, применяя при этом полифоническую технику вертикально-подвижного контрапункта (как это показано на примере «Хозфор»). Господствующее значение одной из тональностей Мийо подчеркивает однотональной мелодией. Равноправие же составляющих сложный аккорд элементов — «скольжением» мелодии по нескольким тональностям, входящим в состав гармонической вертикали. Первый случай типичен для экспозиционных разделов формы, второй — для развивающихся. Все это относится прежде всего к гармонической политональности Мийо, которая нашла успешное применение в монументальном оперно-ораториальном стиле для создания мощных нагнетаний, грандиозных кульминаций, для передачи суровой, величественной атмосферы античной или исторической драмы.

Строгая ограниченность гармонических средств, их регламентированное применение теснейшим образом связано с идейно-образным содержанием музыки. Здесь нет богатства и разнообразия эмоциональных красок, а лишь броский, почти плакатный контраст грубой, варварской силы, мощи, дикого драматизма и мягкой женственности. Причем для характеристики последнего типа выразительности Мийо также прибегает к средствам политональности. Но соединение ее с иной фактурой, динамикой, тембровыми средствами приводит к эффекту, прямо противоположному «варварскому». Этим лишней раз можно подтвердить зависимость гармонии от других выразительных средств музыки.

Особый случай в гармонии Мийо представляет так называемая самим композитором контрапунктическая политональность.

Природа ее линейна, ибо тесно связана с линейной фактурой сочинений, где каждая мелодическая линия или каждый пласт имеют отчетливо выраженную в горизонтале свою тональность. Гармоническое противоречие, в которое они вступают между собой, заставляет воспринимать их как бы независимо друг от друга, «на расстоянии». Причем и здесь гармония оказывается только одним из

многих средств, при помощи которых подчеркивается многосоставность, многозначность общей фактуры сочинения.

Мелодии, которые ложатся в основу сложной политонально-полимелодической ткани, обычно интонационно очень просты, почти всегда диатоничны, с отчетливо выявленными простейшими функциями лада. При этом в отдельных мелодических линиях можно обнаружить характерные гармонические признаки того или иного фольклора или старинного искусства. Так, чередование тоники и доминанты в «Бразильских танцах» отражает специфику гармонии бразильской песенно-танцевальной культуры. А в характерных гармонических последовательностях, отклонениях, модуляциях, типичных каденциях отдельно взятых «горизонталей» «Провансальской сюиты» заметны связи с гармонией XVIII в.

Но соединение этих простейших, хорошо всем знакомых элементов в политональных (или полифункциональных, полиладовых) сочетаниях помогает подчеркнуть, оттенить наиболее характерные элементы народного или старинного искусства, позволяет услышать по-новому привычные, а порой и банальные формулы и в конечном счете способствует усилению выразительности.

Ритм Мийо выдвигает на положение важнейшего элемента музыкальной речи, открывая в нем неиспользованную ранее силу эмоционального воздействия. Роль его настолько велика, что многие страницы творчества Мийо представляют собой самостоятельные ритмические или, лучше сказать, темброво-ритмические этюды (это отдельные части «Орестей», «Христофора Колумба», «Мудрости», вся кантата «Смерть тирана»). Основа ритмики Мийо — строгая квадратная метрика, регулярная акцентность, остинатность ритмического рисунка, истоки которых следует искать в танцевальной и маршевой музыке. Такой тип ритмики во многом способствует особой живости, будоражащей энергии музыки Мийо, мощному, напористому динамизму, жизнеутверждающему, оптимистическому тону и, может быть, даже определяет их. Кроме того, ритмическая повторность — «неотъемлемый элемент народных танцев», как утверждает В. Д. Конен, способствует созданию образа «объективного коллективно организованного действия» (18, с. 26).

Это наблюдение В. Конен сформулировала по отношению к музыке классицизма, но оно имеет прямое отношение к Мийо, стремящемуся отразить не индивидуалистическое, а коллективное сознание.

Ритмика Мийо питается двумя истоками, тесно взаимодействующими между собой: фольклором и старинной инструментальной музыкой. Метроритмические формулы старинных танцев и маршей лежат в основе большинства оперных сцен или частей инструментальных сюит. Преобладают танцы, танцевальные ритмы Средиземноморья (провансальские, испанские, португальские, итальянские), причем, как мы это уже отмечали, многие своими корнями уходят в народное искусство, порой очень древнее.

Разнообразное претворение получают и маршевые ритмы Мийо, которые, так же как и танец, служат для отражения «коллективного действия». Композитор использует и эффект энергичной, чеканной маршевой поступи («Хоэфоры»), и торжественно-медлительного церемониального шага («Процессия» из «Колумба»), и оживленные, «веселые» ритмы карнавальных шествий («Карнавал в Эксе», «Провансальская сюита», «Карнавал в Лондоне»).

Хотя главная основа ритма Мийо — старинные танцы и марши Средиземноморья, немалую роль в обновлении ритмики сыграл и бразильский фольклор. Ритмы бразильской (и шире — латиноамериканской) музыки преобладают прежде всего в «бразильских» опусах, где господствует разнообразно синкопированная двудольность со сложной системой перекрестных ударений, смещениями акцентов, пунктированными ритмическими фигурами и неизменно встречающейся формулой «тресильо».

Но главное, что характеризует весь ритм Мийо и что, несомненно, идет от афро-бразильской музыки, — это сложнейшая ритмическая полифония (не обязательно полиритмия в хрестоматийном понимании), где множество ритмических линий, каждая из которых живет самостоятельной жизнью и имеет свой оstinатно повторяющийся ритмический рисунок, вместе образуют живую, подвижную, пронизанную внутренними токами музыкальную ткань.

В декламационных сценах в сопровождении ударных, где ритмодинамическое начало выступает на первый план, ритмическая полифония приобретает совершенно особый смысл. В качестве своего рода полифонической темы композитор выдвигает ритмослово (или ритмофразу) и подвергает ее развитию и изменениям, как если бы это была обычная тема-мелодия. Он использует ритмослово и ритмофразы в увеличении, уменьшении, двойном увеличении и двойном уменьшении, в канонах, имитациях, стреттах и т. п. (см. пример 17).

В контрастном противопоставлении отдельных сцен опер или частей инструментальных сюит смена ритмиче-

ского движения играет решающую роль (принцип контраста старинных танцевальных сюит). Так, например, энергичные маршевые ритмы вокально-инструментальных частей «Хозфор» противопоставляются танцевальной остиаточно пульсирующей трехдольности ритмико-декламационных сцен.

Вместе с тем объединяющая сила ритмики чрезвычайно велика в партитурах Мийо, особенно в больших операх со множеством сцен, где одна из ритмических формул выступает как господствующая, определяя общий ритм сочинения. Кроме того, ритм оказывается важнейшим связующим звеном между вокальными сценами и декламационными.

Так, в «Христофоре Колумбе» господствует напористый чеканно-подвижный остиатный ритм:



В «Бедном матросе» монотонно-размеренное ритмическое движение основано на выразительности баюкающего шестидольного метроритма в умеренном темпе:



Он преобладает во всех трех актах оперы, придавая ей черты *complainte*. Таким образом, ритм — основа единства и основа контраста партитур Мийо.

Сильнейшим союзником ритма выступает у Мийо тембр. Он, так же как и ритм, оказывается важнейшим фактором контрастного противопоставления частей и их объединения на расстоянии, порождая особого рода тембровую драматургию.

Напомним, в частности, о трех контрастных тембровых сферах «Хозфор», которые композитор использовал для характеристики трех идейно-образных пластов, где основная смысловая нагрузка падала на I, III, VI части, порученные всему инструментально-хоровому массиву, противопоставляемые, с одной стороны, чисто вокальной II части, с другой — ритмодекламационным IV, V и VII частям.

Вообще, смелость и изобретательность Мийо в области обогащения тембровой палитры была настолько велика, что некоторые западные критики склонны причислять это едва ли не к самым главным заслугам французского ком-

позитора. Особенно высоко ценится его находка, связанная с применением ритмизованной декламации под аккомпанемент одних ударных, получившая большое распространение в современной музыке, вплоть до наших дней.

И хотя этот прием действительно оригинален и при его помощи порой достигается значительный художественный эффект, сводить все лишь к одному, удачно найденному приему было бы несправедливо.

Прежде всего поиски новых тембров у Мийо всегда определяются и подчиняются конкретным художественным задачам. Кроме этого композитор всегда исходит из требований различных жанров. Так, в монументальном оперном стиле главным средством в расширении и обогащении общего характера звучания стал хор, выразительные возможности которого автор «Хоэфор» и «Колумба» использовал с поистине виртуозным мастерством и фантазией. Здесь и мощный унисон одноголосного хора, напоминающего об античной драме, и могучее, разветвленное на множество голосов полифоническое пение в сопровождении оркестра, трактуемое как единый исполнительский организм (в традициях инструментально-хоровой полифонии XVII—XVIII вв.), и «дикий», первозданный «варварский» динамизм хоровой декламации — унисонной или полифонической, происхождение которой следует искать в специфической африканской или афро-бразильской музыке, и пение а саррелла, восходящее к эпохе средневековой хоровой мессы.

Это далеко не полный перечень форм хорового пения и декламации, которые мы встречаем у Мийо. И можно даже утверждать, что в современной музыке Запада Мийо был едва ли не первым среди тех, кто возрождает монументальный инструментально-хоровой стиль, значительно обновляет его новыми средствами и оказывает в этой области влияние на всех своих современников, а также композиторов более молодого поколения.

С другой стороны, большой интерес представляют собой тембровые искания Мийо в области чистой инструментальной музыки. Правда, здесь наши выводы опираются лишь на определенный тип фольклорной музыки Мийо. Тем более интересно подчеркнуть, что эти связи с фольклором выявляет специфическая тембровая палитра композитора. Он то имитирует непритязательные городские провансальские оркестры, выделяя в них излюбленные в Провансе инструменты — провансальский тамбурин и малую флейту (*galoubet*), то запечатлевает характерные приемы бразильского музицирования на банджо или гита-

ре, воспроизводит особенности джазового оркестра с его солирующими саксофонами, глиссандо тромбонеров, расширенной группой ударных. Следует особо подчеркнуть возросшую роль ударных инструментов в оркестре Мийо, вплоть до использования их обнаженных тембров в духе африканских «барабанных» ансамблей.

В соответствии со спецификой жанра у Мийо наблюдается определенная поляризация исполнительских средств. С одной стороны, он обращается к сильно разросшемуся исполнительскому коллективу с грандиозными оркестрами и многочисленными хорами, с другой — его интерес привлекают камерные оркестровые составы.

«Я восхищаюсь той чистотой тембров, — сказал композитор К. Ростану, — которую дает оркестр солистов. Я люблю его обнаженные звучания, отсутствия дублировок» (65, с. 88).

Камерные оркестры с самыми разнообразными составами и количеством инструментов он использует и в инструментальной музыке (Пять маленьких симфоний, например), и в вокально-инструментальной («Каталог цветов», «Кантата Матери и Сына»), и в оперной («Бедный матрос», «Страдания Орфея», «оперы-минутки»), и в балетной («Человек и его желание», «Сотворение мира»). Причем сам Мийо отмечает, что его камерные оркестры продолжают традиции старинных *concerto grosso*, старинных камерных опер.

Камерный оркестр привлекает Мийо потому, что он с его яркой индивидуализацией тембров наиболее способен подчеркнуть полимелодическую фактуру, где каждая линия имеет специфическую тембровую окраску. Таким образом, политембровость здесь выступает в той же роли, что и политональность, полиритмия; средствами камерного оркестра композитор создает легкую, прозрачную музыкальную ткань с определенными тонально, темброво, ритмически выделенными мелодическими линиями.

Стремление композитора к объемному, стереофоническому звучанию заставляет его задумываться даже над расположением оркестровых групп. Так, например, в балете «Человек и его желание» Мийо располагает оркестр таким образом, чтобы отдельные группы находились в противоположных концах сцены на разных плоскостях, что должно было соответствовать действию, протекающему по замыслу П. Клоделя на разных уровнях, на разных площадках.

Вопрос о камерном творчестве Мийо (оперном и инструментальном) — один из важнейших у Мийо. Интерес

французского композитора к выразительным возможностям камерных составов отражает общий интерес целого поколения современных композиторов от Стравинского и Шёнберга до Мессиана и Булеза и восходит к творчеству Дебюсси, с одной стороны, и к позднему творчеству Малера (эпохи «Песни о земле») — с другой¹. Эта общая для XX в. тенденция у Мийо нашла своеобразное и широкое претворение.

В принципах развития тематического материала и формообразования прежде всего следует отметить чрезвычайную гибкость в использовании композитором всех существующих форм гомофонной и полифонической музыки разных эпох, его виртуозное мастерство и технику, а также способность творчески переосмысливать давно известные технические приемы, обновлять их новыми сочетаниями и условиями применения, что, по существу, обновляет и саму форму.

В музыке Мийо приходится больше говорить об отдельных, преобладающих принципах развития, становления формы, о соотношении различных формообразующих элементов, чем о законченных схемах-конструкциях, синтез которых столь сложен и своеобразен, что не позволяет при анализе его произведений употреблять привычные названия классических форм.

Сюитность — главная основа формообразования вокально-инструментальной или инструментальной крупной формы². Господствует принцип чередования замкнутых обособленных частей, контраст которых вытекает из контраста движений. В отдельных же частях композитор формирует музыкальную ткань исходя из одной темы и ее полифонического или вариационного развития.

В небольших формах прелюдийного типа начальная мелодия часто становится зерном для непрерывного импровизационного развертывания и строится по принципу неуклонного продвижения вперед. При этом она сохраняет интонационную близость начальному зерну, его основную ритмическую пульсацию. Такой тип тематического развития присутствует в большинстве случаев и в других формах, в которых на первый план выступают иные закономерности — например, в фугах.

¹ Общезначимость этой тенденции для музыки XX в. подчеркивает Б. Асафьев в «Книге о Стравинском».

² Мы не говорим здесь о специфике сонатно-симфонических жанров (симфония, квартет, концерт), но в какой-то степени это относится и к ним тоже.

Фуга — одна из самых излюбленных форм у Мийо. Они очень многообразны и встречаются редко в классическом виде, а чаще в сочетании с какими-нибудь иными формами или отдельными закономерностями, не свойственными фуге. Так, в I части «Хозфор» начальная тема приобрела значение темы фуги. Но те разделы, которые должны именоваться интермедиями, по своим размерам довольно незначительны и по структуре мало на них походят. И в них большее значение приобретает принцип непрерывного полифонического развертывания. Одновременно напомним, что в I части присутствуют черты трехчастной формы и особого типа гармонических вариаций, что определяет в целом сложный синтетический характер всей формы.

Фуга из оперы «Христофор Колумб» («Боги бороздят океан») написана на основе сложнейшей полифонической техники с использованием целой системы удержанных противосложений, ракоходных изложений всех тем и помимо этого имеет в качестве неизменной основы остинатный бас, превращаемый временами (в кульминациях) в целые комплексы *ostinato*, что привносит в эту часть черты вариаций на *basso ostinato*.

Кстати, две противоположные закономерности — остинатная повторность и непрерывное развертывание — играют одинаково существенную роль в партитурах Мийо, часто присутствуя в одновременности, уравновешивая друг друга, образуя диалектическое единство. В качестве подобного сочетания напомним сцену «Двор королевы Изабеллы» из «Христофора Колумба», имеющую в качестве неизменной основы несколько остинатно повторяющихся мелодических образований, на фоне которых свободно разворачиваются контрапунктические мелодии.

Еще чаще остинатная повторность сочетается с вариационностью. Вариационные формы Мийо чрезвычайно многообразны. Это вариации и на *basso ostinato*, и на мелодию *ostinato*, вариации гармонические и тембровые.

Пример очень сложных гармонических вариаций описан в «Хозфорах». Но бывают и более простые случаи гармонического варьирования, когда остинатно повторяющаяся тема имеет при каждом новом повторении новую гармонизацию или новые, едва уловимые штрихи в гармонизации. Такому тонкому колористическому варьированию подвергалась лаконичная тема в сцене «Голубь над морем» из «Христофора Колумба».

Формы и закономерности полифонической музыки у Мийо нередко вступают во взаимодействие с такими кон-

структивными принципами, которые напоминают о структурах, распространенных издавна в народном музыкальном искусстве. Так, в вариациях на оstinatный напев нередко наблюдаются черты строфической повторности. Это относится, в частности, к форме «Процессии» из «Колумба», к V части «Провансальской сюиты».

Часто обращается Мийо и к форме рондо, истоки которого обычно видят в танцевально-хороводном французском народном искусстве, используя его старинную разновидность.

Мийо проявил необычайную изобретательность, применяя полифоническую технику по отношению к тем элементам музыкального языка, к которым она никогда не употреблялась. Так, вертикально-подвижной контрапункт он использовал для образования гармонических вариаций контрапунктического типа. Еще более оригинальным можно считать его контрапунктическую технику в декламационных сценах.

Понятие полифонии у Мийо распространяется и на ритм, что во многом обусловило его своеобразие.

Мы определили ряд характерных стилистических черт творчества Мийо. Сказанное позволяет сделать вывод об общности многих тенденций в его музыке с музыкальными новациями Бартока, Стравинского, Прокофьева.

Так же как и они, Мийо весьма дерзко заявил о себе своими ранними опусами, сразу противопоставив стихийную силу своего искусства — пусть чрезмерно резкого и грубого — господствовавшему еще романтизму и импрессионизму.

Когда первый период «бури и натиска» прошел, Мийо обнаружил глубокую и животворную связь со своей национальной культурой — профессиональной и народной. Фолькор в его новой, более свободной и динамичной трактовке, древнейшая профессиональная музыка с ее своеобразной формой, фактурой, ладовой организацией послужили для него основой обновления музыкального языка.

Мийо создал свой оригинальный гармонический стиль, не разрушив при этом ладовую систему, но значительно обогатив ее средствами политональности, полиладовости, полифункциональности.

С особым вниманием отнесся он к таким средствам музыкальной выразительности, как ритм, тембр, динамика, раскрыв их неиспользованные возможности, особую силу их эмоционального воздействия.

Искусство Мийо явно противостоит австро-немецкому экспрессионизму во главе с Шёнбергом: противостоит сво-

им беспредельным оптимизмом, простотой мелодизма, упругостью и динамикой ритмов, демократизмом языка в целом.

При том огромном уважении, которое питал Мийо к музыкальному таланту Шёнберга, он (Мийо) не принял совсем его «систем», в частности его теории додекафонии, назвав ее «музыкой позавчерашнего дня». Интересно с этой точки зрения его высказывание о молодых французских додекафонистах, которые, по мнению Мийо, «подчинившись суровой дисциплине, оставили себя без средств выразительности, ограничили свое воображение, парализовали фантазию... Если они создадут шедевры несмотря на это, — сказал композитор, — тем лучше для них» (65, с. 15).

Столь же стойко противостоял Мийо всем течениям современного музыкального авангарда. Это помогло ему создать искусство большой этической ценности, искусство высокоидейное, гуманное и демократическое.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Критические статьи Д. Мийо

МАЛЕНЬКОЕ РАЗЪЯСНЕНИЕ *

Мне кажется, что настал момент дать разъяснение относительно одного музыкального явления, про которое говорят и пишут самые противоречивые вещи. Болтовня, газетные рецензии, плохо осведомленные, хотя и одушевленные наилучшими намерениями критические статьи, — все это создало весьма запутанное представление об этом явлении. Речь идет о «Шестерке» («Le Six») и ее происхождении. Говорили, что мы основали эту группу, как основывают клуб или синдикат с целью создать финансовую организацию для оплаты концертных и театральных предпринимателей за исполнение наших произведений. Говорили, что мы отчаянные выскочки, краснобаи и бессовестные и технически необразованные музыканты.

С другой стороны, говорили, что мы все шесть — ученики Эрика Сати и следуем определенному узкому направлению, предписанному Жаном Кокто.

Утверждали также, что очень легко творить музыку, подобную нашей: стоит только взять какую-нибудь банальную тему и обложить ее фальшивыми нотами; что достаточно транспонировать несколько мелодий, взятых наудачу, в различные тональности, чтобы получить политональное письмо.

Утверждали, будто мы общество низких льстецов, восторгающихся друг другом. Словом, не перечтешь всего, что еще о нас говорилось.

* Эта статья Мийо первоначально была напечатана в 1922 г. в журнале «Musikblätter des Anbruch». Здесь она воспроизводится, в несколько сокращенном виде, в переводе московского журнала «К новым берегам музыкального искусства» (1923, № 1).

Известно, что группа «Шести» основалась без нашего содействия, так как нам никогда в голову не приходило пересчитывать сколько нас. Но в объединении этой группы нам виделось средство согласовать нашу музыкальную деятельность, и потому мы стали называть наши концерты «Les Concertes du Groupe des Six». В этих концертах мы исполняли или наши произведения, или произведения иностранных, во Франции малоизвестных композиторов. Друг наш, Жан Кокто, часто пользовался случаем, чтобы в заметках, помещаемых в различных журналах, и в статьях о современной французской музыке высказываться и о нас.

Так как мы работали прежде сообща с ним, то его даже считали главой нашей школы. Орик, Пуленк, Онеггер, Дюрей и я писали музыку на его тексты. Где же тут основание к утверждению, что мы во всех наших произведениях следуем его эстетике, и что все мы находимся под влиянием его художественных теорий? Его книга «Le Coq et l'Arlequin», посвященная Орику, появилась в 1918, следовательно, задолго до основания нашей группы; сам я был тогда в Бразилии и не был вообще знаком с Кокто. Почему в таком случае не упомянули, например, о гораздо более важном влиянии Поля Клоделя на меня?

Это тайна прессы и музыкальной критики.

Мы шестеро получили весьма различное музыкальное образование, и это тоже много содействовало независимости нашего мышления, вкуса и нашего направления. Мы придаем большое значение этой независимости и весьма ею гордимся.

Орик работал в консерватории, а потом в Schola Cantorum. Он был учеником Коссада, Венсана д'Энди и Альбера Руссея, к которому он питает разделяемое искренне всеми нами почитание. Франсис Пуленк изучал фортепиано у Рикардо Виньеса. Артур Онеггер и я учились вместе в консерватории по классам Жедальжа, Видора и Венсана д'Энди (дирижерский класс).

Жермена Тайефер работала у Коссада и Видора и получила всевозможные награды за гармонию и контрапункт. Инструментовке она училась у Мориса Равеля.

Теперь, когда известно различие наших вкусов, различие нашего музыкального воспитания, неужели возможно смотреть на нас, как на рабов одной эстетики, одной теории? Все мы подвержены влияниям: Орик находится под влиянием Schola Cantorum и Шабрие; Дюрей — под влиянием Сати и Равеля; Онеггер — Вагнера, Рихарда Штрауса и Флорана Шмитта; Пуленк — Моцарта и Стравинского;

Тайефер — французских импрессионистов; я во многом обязан Берлиозу и Альберику Маньяру.

Чрезвычайно много говорили о нашей политональности, как о формуле, которая нас окружает, подобно магическому кругу, не оставляющему никакого выхода. Политональность проявилась во французской музыке, как атональность (результат вагнеровского хроматизма) в немецкой.

Однако этот вопрос слишком обширен, чтобы возможно было трактовать его в нескольких строках, и пришлось бы далеко углубиться в историю музыки, чтобы найти его корни.

Канон в квинту (тоника — доминанта) — есть первое указание на политональность; у Баха есть дуэт, где в течение шести тактов верхний голос идет отчетливо и неоспоримо в C-dur, тогда как бас — в f-moll. Сколько композиторов — столько и различных политональностей. Политональность Русселя, симфония которого «Весеннему празднеству» («Pour un fête de Printemps») начинается сопоставлением друг над другом Dis-dur и A-dur, никаким образом не похожа на политональность Шарля Кёхлина [Кёклена], у которого в финале Рапсодии на французские народные песни она развивается в виде богатого контрапункта аккордов*.

Выше всего мы в нашей группе ставим независимость, нестеснение формулами. Думают, что Орик пишет только музыку для кабаре, потому что он сочинил фокстрот. В прошлом году в «Théâtre national de l'Odéon» исполнялась его музыка к «Докучным» («Les Facheux») Мольера, отрывки которого задуманы для концертного исполнения и имеют значение обширной симфонической сюиты. Артур Онеггер мастер камерной музыки; почему это должно мешать ему писать произведения более легкого жанра? [...].

Почему не дать себе отчета в том, что сила музыканта зиждется в избегании доктрины и в работе; в том, чтобы композитор неутомимо работал, давал волю своей фантазии, своей интуиции, решительно подавляя традицию, когда он чувствует, что она им овладевает, и направляя свое произведение туда, куда хочет его направить и куда за ним должны последовать?

* О политональности Мийо впоследствии написал большую статью, переведенную также и на русский язык в журнале «К новым берегам музыкального искусства» (1923, № 3), которую мы перепечатаем в Приложении; кроме того, см. также брошюру Альфредо Казеллы «Политональность и атональность» (Л.: Тритон, 1926).

ПОЛИТОНАЛЬНОСТЬ И АТОНАЛЬНОСТЬ *

Искания современной музыки, в ее неизбежной эволюции, предоставили к услугам нового композитора новые гармонические и контрапунктические возможности, к числу которых относятся также политональность и атональность, вопреки существующему ложному понятию, не только не разрушающие основных принципов музыки, но, наоборот, продолжающие и завершающие идеи, вытекающие из этих принципов по мере их использования в историческом процессе.

Между политональностью и атональностью та же существенная разница, как между диатонизмом и хроматизмом.

Диатонизм заключает в себе веру в трезвучие (состоящее из основного тона, большой или малой терции и квинты) как в фиксированную реальность, базирующуюся на мажорной или минорной гамме и дающую композитору материал для сочинения его тем. Диатонические мелодии, таким образом, состоят только из нот, составляющих гамму той тональности, в которой они написаны, и содержат в себе модуляции, являющиеся лишь движением, стремящимся завершиться в параллельном тональном плане, имеющем другую тонику, принадлежащую к другой гамме и являющуюся другим трезвучием, отношения между которым и тоникой первоначальной тональности будут те же, что и отношения между обоими трезвучиями, если бы они рассматривались принадлежащими к одной и той же тональности.

Вера в существование 12 отдельных тональностей, имеющих своей основой 12 различных хроматических ступеней гаммы при допущении возможности модулирования, т. е. перехода из одной тональности в другую, должна была бы привести к изучению возможностей накладывания их друг на друга и одновременного их звучания. Контрапунктическое письмо должно было содействовать этому. Ибо, в тот день, когда были допущены каноны не только в октаву, но и в квинту и другие интервалы, в тот день был заложен принцип политональности. Дело состояло в одновременном соединении двух одинаковых мелодий, из которых одна написана на секунду, терцию или кварту выше или ниже другой так, что, будучи, таким образом, транспонирована, она сохраняла бы связь с прежнею, т. е. чтобы ее тональность была лишь II, III, IV, V, VI или VII ступенью преж-

* Журнал «К новым берегам музыкального искусства», 1923, № 3. Перевод И. Хвас.

ней тональности, в зависимости от того, в каком интервале написан канон. При этом, если рассматривать обе строчки канона как отдельные горизонтальные линии, можно заметить, что к ним может быть применена параллельная гармонизация в двух различных тональностях, и что чувство единой тональности, получающееся при слушании канона, вытекает из того, что каждое вертикальное сочетание нот двух мелодий остается в пределах предусмотренных правилами гармонии и двухголосного контрапункта. Таким образом, в контрапунктических сочетаниях мы встречаем тональную независимость голосов, объединяемых в одну тональность лишь благодаря контрапунктической игре, основанной на вертикальности сочетаний. У Баха иногда чувствуется стремление предоставить каждой строчке свою отдельную тональную жизнь: это обнаруживается, например, в каноне встречей нот, которая гармонически трудно объяснима, но которая получает ясный смысл, если предположить, что дело идет о двух наложенных друг на друга тональностях.

Так, во втором из четырех Duetto Баха (издание Петерса № 208, с. 40) мы видим следующий канон:

И.-С. Бах. Duetto (Изд. Петерса, № 208)

Прочтем оба голоса, каждый отдельно, верхний голос — определенно в *d-moll* несмотря на проходящие модуляции в 3-м, 4-м и 5-м тактах; нижний голос представляет собою точную транспонировку верхнего на квинту вверх, в *a-moll*, с теми же проходящими модуляциями. Но оба голоса скомбинированы таким образом, чтобы вертикально каждый аккорд, получаемый благодаря такому двухголосному контрапункту, мог бы быть гармонизован в одной и той же тональности. Несмотря на это, в 9-м и 10-м тактах есть неправильность письма, которой бы не было, если бы допустить наложение друг на друга двух тональностей. Как объяснить себе *ля* на второй четверти в 9-м такте в нижнем голосе по отношению к *фа* верхнего голоса? Квартсектаккорд? Двухголосный контрапункт не допускает употребления его, особенно в таком виде. Сектаккорд? Гармония не допускает фальшивого переченя, получающегося между терцией (*до-бекар*) этого аккорда и *до-диез* первой четверти следующего такта.

Вспомогательные и проходящие ноты также могут служить материалом для введения в аккорд одной или многих нот, входящих в его состав, но принадлежащих к чуждой тональности. Мастерство письма, разрешения вспомогательных нот и устойчивость исходной точки проходящих нот создавали для этого некоторые дозволенные границы, но в тот день, когда в аккорд были введены точно фиксированные ноты чуждой тональности без их разрешения, на все пришлось смотреть по-другому. Когда пьеса, написанная в *C-dur*, заканчивается, например, аккордом *C — G — e — a — c¹ — e¹*, то как в таком случае надо рассматривать это *ля*? Скажут, что это верхняя вспомогательная нота к предполагаемому *соль*, что она не разрешена, и что если бы она разрешилась, то получилась бы, безусловно, нота *соль* — квинта трезвучия *C-dur*, и что это *ля*, несомненно, эквивалентно *соль*. Но, мне кажется, в музыке логично говорить только о слышимых нотах, и поэтому нельзя считать ноту *ля* нотой *соль*. Можно также предположить, что *ля* является секстой, VI ступенью гаммы *C-dur*, прибавленной к основному тоническому трезвучию, коль скоро в аккорде допускается присутствие посторонних нот. Но в таком случае почему не обобщить и не допустить присутствия в аккорде целого аккорда чуждой тональности, прибавленного к первому аккорду. В примере, который мы сейчас рассматриваем, можно считать также это *ля* принадлежащим к тональности *a-moll*, которая оказалась бы, таким образом, присоединенной к тональности *C-dur* (так как терция и квинта тонического трезвучия *a-moll* содержатся

в тоническом трезвучии C-dur, в котором они являются тоникой и терцией). Впрочем, анализ аккорда является вопросом условным и произвольным, и нет причины, например, чтобы не рассматривать следующий нонаккорд C — G — e — g — b — d¹ как присоединение тонического аккорда g-moll к тоническому аккорду C-dur, что позволило бы допустить возможность одновременного соединения двух мелодий, из которых одна была бы построена на гамме C-dur, а другая на гамме g-moll.

Допустив этот принцип, необходимо методически изучить различные гармонические комбинации, могущие произойти от соединения двух тональностей, исследовать возможность различных перестановок полученных аккордов, их внутреннюю связь (не касаясь разных способов соединения двух тональностей: мажорной с мажорной, минорной с минорной, мажорной с минорной и, наконец, минорной с мажорной).

Взяв для наглядности примера тональность C-dur, присоединим к нему последовательно 11 других тональностей для получения таким образом картины всех возможных гармонических соединений двух тональностей:



Каждый из аккордов предыдущего примера может быть выражен четырьмя различными способами при варьировании различных наклонений, входящих в него тональностей:



При этом необходимо заметить, что каждый из них может встретиться в различных перестановках и обращениях, как это видно из примера 4, где показаны возможные пе-

рестановки аккорда II из примера 2, тождественного с аккордом A из примера 3.



В современной музыке мы постоянно встречаем примеры двухтональности, которые все могут быть сведены к одному из видов примера 3, в свою очередь являющегося лишь дополнением к примеру 2.

В конце 2-й картины балета «Петрушка» Игоря Стравинского мы находим соединение C-dur с Fis-dur:



Это аккорд VI из примера 2. Он же встречается и в начале «La Fête de Printemps» Альбера Русселя (издание Дюрана), где одновременно слышатся A-dur и Dis-dur:



Во втором томе прелюдий Дебюсси («Ondine», издание Дюрана) мы видим соединение тональностей D-dur и Fis-dur (т. е. IV аккорд примера 2):



Первая из четырнадцати Bagatelles Белы Бартока (op. 6), сочиненных в 1908 (14 Zongoradarabja, издание Rozsnyai Karoly, Будапешт), написана в cis-moll в верхнем голосе и в f-moll — в нижнем: это VIII аккорд примера 2, выраженного по способу В в примере 3:

8

Violon

mf

p

pp

V-celle

Следующий ряд аккордов из Сонаты для скрипки и виолончели Равеля (издание Дюрана) может рассматриваться и как гармонический ход из ундецимаккордов, и как ряд двутональных аккордов, близких к аккорду XI примера 2, выраженному по способу D примера 3:

9

ff

ff

В той же сонате мы видим дальше следующий пример:

10



Здесь скрипка играет в *h-moll*, а виолончель — то в *F-dur*, то в *i-moll*. Это соединение *F* и *h* соответствует VI аккорду примера 2, выраженному по способу *B* примера 3, когда у виолончели встречается *ля-бемоль*, и по способу *D*, когда у виолончели *ля*.

Необходимо указать на то, что часто, когда кажется, что имеешь дело с различными тональностями, — на самом деле одна из них играет лишь роль органного пункта. Подобно тому как, по обычному учению гармонии, над выдержанной нотой органного пункта могут находиться аккорды, чуждые тянущейся ноте баса, так же и повторяющийся аккорд или мелодический ход могут рассматриваться как органнй пункт, в то время как на их фоне может быть проведена мелодия, модулирующая в другую тональность без того, чтобы этим создавалось впечатление битональности в точном смысле этого слова. Так, например, в «Параде» Эрика Сати (издание Rouart-Lerolle) мы находим такое место:



Это не что иное, как ход, связывающий предшествующие такты с последующими, и по вышеуказанным соображениям — унитональный.

То же замечание может относиться и к «Идиллии» того же автора из цикла «Задние мысли» («*Dernières pensées*»), где верхний голос на протяжении пьесы делает переходы из тональности в тональность, в то время как нижний голос состоит из повторения в виде органного пункта фигуры из четырех нот.



Подобный случай мы имеем в первом из «Mouvement Perpetuel» Франсиса Пуленка (издание Честера), написанном в определенном В-dur, где бас играет роль органного пункта и где верхний голос модулирует местами в чуждые В-dur тональности, как, например, в следующих тактах:



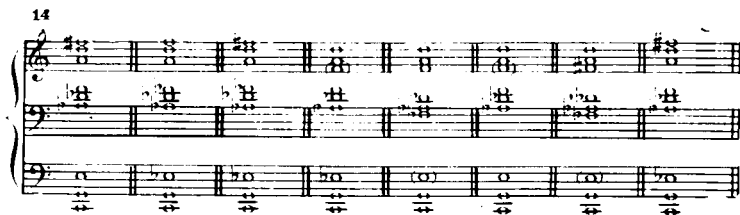
Та же теоретическая работа, которую мы сделали по отношению к двум различным тональностям, может быть произведена и над аккордами, составленными из трех различных тональностей. Там (пример 2) мы имели 11 различных комбинаций, здесь же (с тремя тональностями) мы получаем 55 различных комбинаций:

c des d	c des es	c cis e	c des f	c des ges	c des g	c des as	c des a	c des b	c des h
c d es	c d e	c d f	c d fis	c d g	c d gis	c d a	c d b	c d h	
c es e	c es f	c e fis	c e g	c es as	c es a	c es b	c es h		
c e f	c e fis	c f as	c f a	c e a	c f h	c e b			
c fis g	c fis gis	c fis a	c fis b	c fis h					
c g gis	c g a	c g b	c g h						
c gis a	c as b	c gis h							
c a b	c a h								
c b h									

Каждый из этих 55 аккордов может быть выражен 8 различными способами в зависимости от употребленного при этом приема:

1	2	3	4	5	6	7	8
маж.	мин.	маж.	мин.	мин.	мин.	маж.	маж.
маж.	мин.	маж.	мин.	мин.	маж.	мин.	маж.
маж.	мин.	мин.	мин.	маж.	маж.	маж.	мин.

Первый из аккордов первой таблицы (составленной из тональностей C, Des и D) может быть изображен 8 следующими способами:



По этому примеру можно будет изучить все перестановки и обращения тритональных аккордов, как это видно из примера 15, где взято соединение трех мажорных тональностей:



Надо указать на то, что 9-звучный аккорд, составленный из тональностей C-, Des- и D-dur, содержит в себе также и элементы (тонику, терцию и квинту) некоторых других тональностей. Мы тут встречаем и F-dur, и f-moll, и fis-moll, и a-moll, и A-dur, и des-moll, и d-moll в следующих расположениях:



Богатство этих аккордов, как это сразу видно, огромно: уже в одном аккорде, составленном из 3 тональностей, мы находим еще 7 других тональностей. Мы можем вообразить

изучение тональных соединений продолженным до бесконечности и составляющим особую главу в учебниках гармонии, по которым этот предмет изучается в различных музыкальных школах.

Аккорд, составленный из всех 12 звуков хроматической гаммы, может иметь бесчисленное количество расположений. Из них наиболее простые это расположения по квартам или по квинтам, как образующие равные расстояния между всеми звуками аккорда.



В этом аккорде все тональности оказываются соединенными в одну. И здесь политональность сливается с атональностью, ибо мелодия, построенная на нотах аккорда, состоящего из всех 12 звуков хроматической гаммы, может включать в себя все в настоящее время употребляемые в музыке звуки (рассматривая их как звуки одного и того же аккорда) и поставить себя вне чувства тональности вообще.

Мы видим из промежуточных случаев, лежащих между битональными аккордами и аккордом, составленным из всех 12 звуков хроматической гаммы, насколько велики ресурсы политонального письма и как обширны выразительные возможности в нем заключающиеся.

Даже простейшие нюансы при политональном письме являются иными, чем прежде: *pianissimo* приобретает ранее неизвестную для него мягкость и легкость, а *fortissimo* — ранее недостижимую для этого оттенка силу звучности и резкость.

Контрапункты аккордов дают бесконечные возможности для новых звуковых комбинаций и открывают музыкантам безграничные области для творческой их разработки.

Примеры богатых контрапунктов аккордов встречаются в изобилии во всей современной европейской музыке. Мы приведем здесь лишь один пример, взятый нами из пьесы «Террасы, освещенные лунным светом» («*Clair de lune sur les terrasses*») Шарля Кёхлина [Кёклена]:



Подобно тому как (как это мы только что видели) существует гармоническая политональность, источниками которой служат разнородные способы соединения всечуждских аккордов, существует также, параллельно с ней, политональность чисто контрапунктическая.

Вместо того чтобы соединять по вертикали тональности или последования аккордов различных тональностей, мы можем брать как элементы музыкального сочинения мелодии, написанные в разных тональностях и соединять их одновременно друг с другом в своеобразной контрапунктической игре. В этом случае мы получаем новое средство выражения, чрезвычайно определенное, при котором тональная независимость голосов сведена к ее минимуму — к первичной гомофонности.

Этот способ письма особенно применим к квартету или к небольшому оркестру из сольных инструментов. Прошу извинить меня за то, что я здесь привожу пример из своего же произведения, именно из моей Третьей симфонии для малого оркестра (в издании Universal Edition), в котором партия флейты написана в В-dur, партия кларнета в F-dur, фгота — в E-dur, скрипки — в C-dur (со 2-го такта), альты — в В-dur и виолончели — в D-dur (см. пример 19).

Здесь следует указать на то, что при анализе гармонических соединений таких политональных контрапунктов, из диатонических мелодий по большей части получают вертикальные сочетания, гармонический смысл которых атонален в том смысле этого слова, который ранее нами разъяснен.

Сколько композиторов, столько и различных политональностей. Было бы интересно изучить все те формы, которые принимает политональность у главнейших современных композиторов, но это не входит в нашу задачу, так как в настоящей статье мы ограничиваемся лишь анализом различных средств выражения, которые политональность предоставляет в наше распоряжение.

19

B-dur

p G-dur

p E-dur

mf C-dur

B-dur *mp*

mp D-dur

Прежде чем изучать происхождение и эволюцию атональности, мне кажется необходимым упомянуть еще об одной гармонической системе, имеющей в своей основе целотонную гамму, и в основной аккорд которой входит увеличенная квинта. Эта гармоническая система, так искусно использованная Дебюсси, далека от диатонической тональности по причине отсутствия в ее гамме полутонов. Но она также не принадлежит ни к области атональности, существование которой основано на хроматизме, ни к области политональности, так как не содержит чистой квинты — необходимого условия для существования как основного трезвучия, так и многих других трезвучий. Эта система очень ограничена в своих возможностях и не только очень далека от того, чтобы открыть двери к живому полю гармонических опытов, но даже ограничивает гармоническое письмо рамками одного аккорда, а мелодическое письмо — пределами 6 звуков.

Атональная музыка, как показывает само название, есть музыка, лишенная чувства тональности как по характеру своих мелодических линий, так и по гармоническим образованиям, являющимся результатом сопоставления этих мелодических линий. Если политональность произошла главным образом от диатонизма и обуславливает зависимость мелодий и гармоний от диатонических контрапункта

и гармоний, то атональная музыка берет свое начало в хроматизме. Если диатонизм основан на вере в трезвучие, то хроматизм базируется на доминантсептаккорде, т. е. рассматривает трезвучие как аккорд движения, аккорд, допускающий постоянную возможность перехода из одной тональности в другую и тем самым вызывающий мысль о разрешении как о явлении, тесно связанном с требованием доминанты — освободиться от заключающегося в ней напряжения.

Если рассматривать аккорд как переходный к другому аккорду, для которого он будет доминантой и которая в свою очередь будет доминантой другого, то можно прийти к последовательному ряду сменяющих друг друга септаккордов, т. е. к отправной точке хроматизма и к первому зародышу атональности. Мелодия, построенная на 12 звуках хроматической гаммы, сможет, очевидно, в постройку поддерживающего ее гармонического здания ввести как элементы унитональности, так и элементы политональности. Но в этом случае политональность не будет заключаться в одновременном сочетании нескольких различных тональностей, сохраняющих в своих мелодиях существенные качества каждой тональности, — наоборот, она будет результатом контрапунктического движения голосов, основанного на аккордах, являющихся усложнением септаккорда через прибавление к нему сверху новых терций (ноны, undецимы, терцдецимы и т. д.).

В ряду аккордов, составляющих гармоническую ткань атонального сочинения, мы можем найти иногда и аккорды диатонической системы (трезвучия, септаккорды, аккорды с увеличенной квинтой и т. д.). Но они будут изолированы друг от друга, и ничто в предшествующих им и следующих за ними нотах не сможет оправдать их принадлежности к одной или нескольким определенным тональностям.

Горизонтально здесь мы всегда имеем перед собой атональную линию, а вертикально мы часто встречаем аккорды или сопоставления аккордов, анализ которых иногда позволит отнести их к тому или иному виду аккордов, изучаемых в учебниках гармонии (результат, противоположный полученному в примере 18, где мы имеем гармонически атональный результат путем одновременного политонального сопоставления двух явно диатонических мелодий). [...]

В первой из трех фортепианных пьес ор. 1 Арнольда Шёнберга (Universal Edition) мы видим в 55-м и 56-м тактах хроматический ход, состоящий из двух минор-

ных трезвучий (d-moll и cis-moll) и из двух трезвучий с увеличенной квинтой ($g - h - es$ и $ges - b - d$), поддерживаемый внутренней педалью на ноте *fa* и опирающийся на бас, мелодический ход которого атонален. Что же касается последних 6 тактов этой пьесы, то анализ их аккордов совершенно невозможен, так как ноты, составляющие их, не входят ни в один из звуковых комплексов, классифицированных диатонической системой гармонии.

Музыка, основанная на мелодиях, построенных на хроматической гамме и на гармонической системе чуждой тональности, должна была стараться расширить свои выразительные возможности, идя по пути разработки четвертитоновых гармоний. Но ввиду трудности реализации этих гармоний и их исполнения, мы до сих пор имеем в музыкальной литературе всего лишь несколько примеров употребления четвертей тонов и то лишь в сочинениях, написанных для струнных инструментов, как партия скрипки в «Мифах» Шимановского (Universal Edition), или Квартет Алоиза Хабы (то же издание).

Политональность и атональность — не произвольные системы. Они представляют собой: одна — развитие диатонической гармонии и контрапункта, а другая — развитие хроматической гармонии и контрапункта и поэтому должны бы стать предметом всестороннего теоретического изучения.

Мы уже видели, что, имея абсолютно противоположное происхождение, они в известных случаях встречаются (атональные гармонии, происшедшие из политональных контрапунктов; атональные мелодии, базирующиеся на гармонической ткани, составленной из диатонических элементов). И определяет характер политональности или атональности произведения не столько способ гармонического письма, сколько характер самой мелодии, являющейся источником музыки и идущей из «души» музыканта. Мелодия — это та абсолютная гармоническая необходимость, которая не позволит этим политональным и атональным приемам застыть в мертвую систему.

Вся жизнь музыкального произведения зависит только от мелодической изобретательности автора, а политональность и атональность — это только более широкие выразительные возможности, только более богатые способы гармонического письма, только материал, которым пользуется композитор в фиксировании образов своей фантазии и напряжений своего чувства и своих творческих эмоций.

ЭТЮДЫ*

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

Жан Кокто в своей книге «Петух и Арлекин», касаясь современной эволюции музыкального языка, сказал: «Нельзя остановить течение реки». Музыка развивается, прогрессирует, изменяется с такой быстротой, что слушатели, критики, если они не отстали, остановившись на краю дороги, вдруг начинают думать, что они присутствуют при резком изменении и возвещают революцию.

Те, кто присутствует при такой эволюции и улавливает лишь ее окончательные результаты, не всегда могут ощутить основные связи, соединяющие тех или иных композиторов, и все различные способы проявления музыкальной мысли; они даже не всегда могут представить себе тот упорный непрерывный труд, те мучительные усилия, которые приводят, в конце концов, к подлинному расцвету творчества, непосредственность и спонтанность которого являются лишь результатом долго созревающей мысли и углубленной техники. При появлении нового произведения публика или критик никогда не скажут: «Я не понимаю» — и не постараются проявить усилия, чтобы усвоить новизну. Они скорее изрекут: «Автор ненормален». Иногда же, ошеломленные новизной произведения, они еще более уверуют в ниспровержение основ и сочтут, что музыкант снова что-то выдумал ... Безумство!

Река, о которой говорит Кокто, неуклонно катит свои волны. Ее истоки известны, и она продолжает течь среди пространств, постоянно меняющих свой внешний вид. Но тем не менее главное направление этой реки не изменяется, и, устремляясь все дальше, она никогда не теряет связи со своими истоками.

Я могу утверждать, что не существует такого проявления современной музыкальной мысли, как бы свободна она ни была, которое не восходило бы к установившейся тра-

* «Etudes». — Paris, 1927.

** Данная статья и статья «Тенденции некоторых молодых французских музыкантов» были опубликованы в кн.: Зарубежная музыка XX века. — М., 1975 в переводе Е. А. Шибрявской. Их мы перепечатаем с некоторыми сокращениями. Остальные статьи сб. «Этюды» публикуются впервые. Перевод автора книги. Текст дается с небольшими сокращениями.

диции и не открывало бы логического пути для будущего развития. Каждое произведение — только звено цепи, и новые находки мысли или техники письма служат лишь добавлением к прошлой музыкальной культуре, без чего любое изобретение было бы нежизнеспособным.

И каждый раз, когда говорят о новаторстве, революционности какого-либо музыканта, можно с уверенностью утверждать, что новые ценные элементы, введенные им в музыкальный обиход, опираются на прочную традицию, логическую связь с которой обычно трудно обнаружить; но тем увлекательнее сделать это. Подчас приходится уходить далеко в глубь истории, чтобы отыскать истоки какого-либо средства выразительности, захватывающего своим совершенством и отточенностью; ныне оно появляется подобно взрыву бомбы и предстает лишь в своем новом виде, в то время как весь длительный труд, скрывающийся за этим, как ступеньки лестницы, ведущей с этажа на этаж, остается тайной автора. Каждая такая ступень — это этаж огромного небоскреба, именуемого «музыкой», все его этажи соединены лестницей, и автор воздвигает ее по мере своего восхождения силами своего сердца и воображения. Захватывающе интересно бывает проследить этот путь, открыть изгибы мысли, свидетельствующие о тайне творчества.

Придумать себе традицию нельзя. Ей отдают дань и ее развивают. Она зависит не только от вкусов музыканта, от его личных стремлений, от влияния среды и эпохи, от его музыкальных симпатий, но и особенно от его национальной природы. Именно эти сильные и чрезвычайно цепкие влияния открывают музыканту тот путь, по которому развивается его фантазия. Существовало мнение, что музыка лишена родины. Мне кажется, это означает лишь одно: для каждого чувствительного сердца, какова бы ни была его родина, любое произведение является живым, если оно полностью выражает замысел автора. Однако каждая нация, каждая страна имеет свое богатое прошлое, которое всегда воздействует на художника, и эти национальные особенности обнаруживаются у любого из них [...].

Проявления этих особенностей подчас зависят от воли музыканта не более, чем тот факт, что у него темные или светлые волосы или же голубые или черные глаза.

Одна и та же традиция, тот же идеал, что вдохновлял трубадуров Франции XIV века, вдохновляет сегодня таких самых молодых французских музыкантов, как Орик, Пуленк или Соге. Ту же традицию мы обнаруживаем у Кос-

ли* или у Куперена в XVII веке, у Рамо или Глюка в XVIII, у Берлиоза, Гуно, Бизе, Шабрие, Дебюсси, Форе, Сати в XIX.

Из этого не следует делать вывод, что какая-нибудь традиция обязательна для музыкальных судеб народа как единственный путь, на который только и можно вступить. Напротив, всегда существовало множество противоречивых, «перпендикулярных» влияний, действовавших на то или иное течение, заставляя его отклоняться от основного пути, и часто требовалось огромное усилие для возврата к исходному моменту.

Характерные черты французской музыки следует искать в определенной ясности, строгости, непринужденности стиля, в соблюдении чувства меры при обращении к романтическим приемам письма, в пропорциях рисунка и структуры произведения, в стремлении высказываться четко, просто и сжато. И если мы предъявляем права на наследование у таких мастеров, как Куперен, Рамо, Берлиоз, Шабрие, Бизе, Дебюсси, Форе и Сати, то не следует полагать, что французской музыке не пришлось выдержать натиск иностранных влияний (что, впрочем, нисколько не помешало расцвету истинных и больших талантов); однако для будущего успешного проявления нашей музыкальной мысли мы должны отказаться от этих иностранных влияний.

Так, в ту эпоху, когда Бизе и Шабрие хранили нетронутым драгоценное наследие наших предков, мы были свидетелями многих иностранных влияний: воздействие Сезара Франка — крупнейшего фламандского музыканта — вызвало к жизни направление, отмеченное чертами пессимизма и преувеличенной серьезности; так появилась группа музыкантов, основавших *Schola Cantorum*. Музыканты эти были весьма склонны к восприятию иноземных влияний, едва не поставивших под угрозу само существование французской музыки, — имеется в виду Рихард Вагнер**. Я не

* Упомянутый французский композитор Дж. Косли (1531—1606) был известен как органист и автор полифонических пьес. (В этой и последней статьях сб. «Этюды» примечания составителя и редактора книги «Зарубежная музыка XX века» И. В. Нестьева.)

** Скептическое отношение Мийо к наследию Вагнера — одна из характерных черт той новой эстетики, которая утвердилась во французской музыке со времени Дебюсси. Борьба против чрезмерного влияния немецкого позднеромантического искусства была тесно связана с тенденцией национального самоутверждения, вновь усилившейся во французской музыке после первой мировой войны. Отсюда также отрицательное отношение к школе Франка, которую Мийо несправедливо упрекает в «пессимизме и преувеличенной серьезности».

собираюсь здесь обвинять Рихарда Вагнера. Он могучий музыкант и таким останется, а его необъятное творчество именно таково, каким оно и должно было стать. Совершенно естественно, что подобная подавляющая сила для многих оказалась неодолимой.

В то же время некоторые цельные характеры не могли принять чужую форму мысли и выражения; в противовес мрачной патетике и отвлеченным идеям родилось сияющее, чистое искусство латинского сердца, напоенное ароматами Средиземного моря, напоминающее гибкие формы южных холмов, и все наши сердца обратились к нему — Жоржу Бизе. Надо ли упоминать здесь о том потрясающем впечатлении, которое «Кармен» произвела на Ницше, до тех пор самого верного сторонника Вагнера, но хранившего в глубине души тоску по сверкающему, светлому искусству, самое полное выражение которого он нашел у Бизе.

Затем, в конце XIX века, появилась новая опасность, порожденная чудесным развитием русской школы. Как противостоять голосу Мусоргского? Такому волнующему! Как не растрогаться под впечатлением столь тонко чувствующего сердца и столь новаторских приемов гармонизации? Поистине надо было обладать глубоко человеческим гением Дебюсси, чтобы впитать в себя это влияние не подвергаясь опасности. Возможно, что именно благодаря влиянию Мусоргского, Дебюсси оказался далеко от Вагнера и смог утвердиться в своем творчестве, где все — само чувство, нежность и любовь. Открытиям Мусоргского служила неумелая техника, однако, по моему мнению, некоторая неуклюжесть лишь подчеркивает ее необыкновенное обаяние*.

Дебюсси, напротив, привнес в свое искусство такое совершенство формы, такую отточенность и чувство пропорций, что этим он полностью осуществил то, что было лишь намечено у Мусоргского. Но русская «ловушка» проявилась позднее в виде огромного влияния, которое оказала на дебюссистскую школу оркестровка Римского-Корсакова. Очаровательная утонченность манеры Дебюсси, доведенная до совершенства его богатой эмоциональностью и развитым чувством самокритики, обусловила так называемое импрессионистическое движение, которое, однако, вскоре

* Невозможно согласиться с категорическим высказыванием французского музыканта по поводу «неумелой техники» Мусоргского, а также о влияниях Римского-Корсакова, якобы приведших «в тупик... импрессионистическое движение».

зашло в тупик под влиянием Римского-Корсакова: это сказалось в бесполезных усложнениях музыкального языка, в поисках редких звучностей в ущерб мелодической чистоте, в распылении сил оркестра.

За всем этим, в свою очередь, последовала новая реакция в виде нового русского произведения — «Весны священной» Стравинского. В ней был заключен взрыв невиданной мощи, вызвавший внезапное и благотворное пробуждение, торжество первоизданной и вновь обретенной силы, восстановление равновесия. Тут все было в другом плане. Сама сложность была иной. Мощный динамизм встряхнул нас и заставил задуматься.

И вот тогда-то Эрик Сати, выйдя из той тени, откуда он в течение более 20 лет внимательнейшим образом наблюдал за всеми сложными и противоречивыми направлениями, увлекавшими нашу французскую музыку (которую Жан Кокто называл «спящей красавицей»), тогда-то Эрик Сати подал голос, голос нетронутый и вновь обретенный, обогащенный новой простотой и чистотой, голос французской музыки.

Искусство Эрика Сати — настоящее «Возрождение». Самым замечательным в нем в течение 30 лет была способность предвидения и пророчества. В течение долгого времени он довольствовался тем, что, напав на след какого-нибудь движения и направив его в определенное русло, сам затем отходил в сторону, давая возможность другим применить все свои силы на намеченном им пути. В это время Сати присматривается, слушает, предвидит подводные рифы и опасности, ищет чего-то другого, молодея с каждым годом и с увлечением сближаясь с самыми молодыми музыкантами. Когда же их талант созревает, он внезапно оставляет их, чтобы поддержать следующее поколение. Так, в 1887 году, в полном разгаре вагнеровской моды, Сати сочиняет фортепианные пьесы — «Сарабанды», «Гимнопедии», «Гюссиены» — с такими смелыми и новыми гармониями (если принять во внимание эпоху), что они противостоят всем композиционным принципам Вагнера и явно превосходят Дебюсси.

Затем Сати присутствует при эволюции дебюссистского направления. Он — свидетель рождения импрессионизма, о котором еще 10 лет назад возвестили его собственные произведения. Сати сразу же видит грозящую опасность и, чтобы противостоять той музыке, которая после Дебюсси превратится в бесполезную расплывчатость литературных ассоциаций, в игру звучностей и исключительных комбинаций, он обращается к контрапункту и фуге — превосходным

гимнастическим упражнениям для достижения гибкости, строгости, лаконизма. Сати пишет фортепианные пьесы с юмористическими заголовками, которые кажутся прямой пародией на подчеркнуто «поэтические» названия, пользовавшиеся успехом у импрессионистов. После встряски, вызванной появлением «Весны священной», Сати окончательно утверждает свой музыкальный стиль и возвращает музыке ее простоту, пролагая таким образом путь тем молодым музыкантам, которые сформируют французскую школу послевоенного периода. Тогда он создает свой «Парад» в сотрудничестве с Кокто, Пикассо и Мясным*, одну из самых прекрасных работ Русского балета, в которой скрытое тяготение к мюзик-холлу открывает нам совершенно неожиданные художественные перспективы.

Затем следует «Сократ», один из шедевров современной музыки, созданный с таким озадачивающим применением скупых средств и со столь чисто выписанным мелодическим рисунком, что кажется, будто изображаемое чувство схвачено и передано с недостижимым совершенством. В этом рассказе нет никакой сентиментальности, ничего мелодраматического, а между тем все в нем полно душераздирающей скорби. Величие стиля кроется в его простоте и строгости. Такое искусство может позволить себе отсутствие деталей. Высокое искусство, поразившее ту публику, которая начала уже привыкать к путанице и ребусам, предлагаемым музыкантами-импрессионистами. Поэтому-то Сати неизбежно должен был обратиться к музыкальной молодежи, стремившейся противодействовать импрессионизму, вернуться к простоте как в архитектонике, так и в гармонических деталях. Именно Сати пришла мысль сгруппировать эти молодые силы в концертах 1919 года.

Среди молодых музыкантов были самые различные артистические темпераменты, порой даже противоположные друг другу. И вот однажды, после концерта, один из журналистов решил выбрать из них шесть имен и написать статью об этих избранных. Так возникла «Шестерка».

Не следует при этом считать, как думали и писали многие, плохо осведомленные музыкальные критики, что у нас была единая эстетическая концепция: нас объединяли наш возраст, наша дружба, наша деятельность, и как только это стало ясно, время обнаружило (и как быстро!) полное расхождение наших вкусов. И тем лучше! Можно ли представить себе музыкальное объединение, организованное в виде

* Леонид Мясин (р. 1896) — русский балетмейстер, сотрудничавший с С. Дягилевым.

клуба со строгими статусами и законами? Искусство развивается лишь при различии индивидуальностей, фантазии и воображения. Мы были очень разными; нас разделяли различные национальностей, музыкального образования, вкусов. Артур Онеггер, который более 10 лет был моим соучеником по консерватории, оставался тесно связанным с Вагнером, Штраусом, Шёнбергом. Источником его индивидуального стиля был немецкий романтизм. Он уверенно владел техникой; вдумчивая уравновешенность его произведений завоевала ему единодушный успех у публики. Свидетельством этого служит триумф «Царя Давида» в Париже, в провинции, за границей. И я не думаю, что есть еще какой-нибудь локомотив, который мог бы так же быстро совершить кругосветное путешествие, как это сделал «Pacific 231».

Жермен Тайефер — чудесная музыкантша; она работает медленно и уверенно. Ее музыка привлекает искренностью, отсутствием претензий. Она свежа и ароматна. Поистине это музыка молодой девушки в самом изысканном смысле слова. По своим симпатиям Жермена Тайефер стоит, пожалуй, ближе к импрессионистам, от которых она унаследовала вкус, изощренную гармонию и изысканность деталей. Ее Концерт для фортепиано с оркестром говорит о возвращении к строгому стилю, вдохновленному «Бранденбургскими концертами» Баха.

Орик и Пуленк выступили как самая молодая и новаторская часть нашей группы. Следуя за Сати, они вновь обратились к французскому фольклору, в частности парижскому. У Орика находит отклик тяготение к уличным напевам, к музыке ярмарки, мюзик-холла. Часто этот отклик горек и резок; иногда он груб и полон ритмической остроты. Его партитуры балета «Докучные» («Fâcheux») и балета «Матросы» с их блеском и четкостью почерка и мысли можно считать наиболее значительными и характерными для музыки Орика.

Франсис Пуленк — сама музыка; я не знаю искусства более непосредственного, выраженного с большой простотой. В камерном жанре Пуленк снова обратился, как это когда-то мыслил Скарлатти, к форме миниатюрных сонат, где все элементы сведены до минимума. Его Соната для кларнета и фагота — чудо точности, веселья, обаяния, грации, а Соната для валторны, трубы и тромбона — настоящий шедевр. Это произведение классической формы с поразительно пропорциональными соотношениями частей. Особая новизна сонаты — в непринужденном использовании простых и звучных гармоний. Балет «Лани», постав-

ленный замечательной группой Дягилева в декорациях Мари Лорансен, — сплошное очарование! Какая грация, какая свежесть! И как эти мелодии уносят нас далеко от учебных комбинаций музыкальной химии — опасность, которой Пуленк всегда избегал с поражающей уверенностью.

Последнее иностранное влияние, обрушившееся на нашу французскую музыку, — влияние американское. В 1918 году из Нью-Йорка приходит джаз-банд; его привозят в «Казино де Пари» Габи Делис и г. Пильсер. Стоит ли напоминать о перенесенном потрясении новыми эффектными ритмами и новыми тембровыми комбинациями [...]. Стоит ли напоминать о значении синкопированных ритмов, поддержанных глухой, равномерной опорой, такой же обязательной, как кровообращение или биение пульса; о своеобразном использовании ударных инструментов [...], о новой инструментальной технике: фортепиано приобретает сухость и точность барабана и банджо; «воскрешается» саксофон; глиссандо тромбона становится одним из самых распространенных приемов; тромбону, так же как и трубе, поручаются самые нежные мелодии и т. п. [...].

Это влияние Северной Америки дало нам «Регтайм» в «Параде» Сати и пьесе «Прощай, Нью-Йорк» Жоржа Орика. В этих произведениях звучания регтайма и фокстрота поручены симфоническому оркестру. Появляется «Piano-Rag-Music» Стравинского — концертная пьеса для фортепиано, в которой используются ритмические элементы регтайма [...].

В моем балете «Сотворение мира» («La Creation du Monde») я применил несколько расширенный состав джазового оркестра, претворив средства джаза в своего рода концертную симфонию.

Влияние джаза на молодую французскую школу особенно ясно ощущалось на протяжении 5 лет, сказавшись на развитии серьезной музыки. Такой музыкант, как Жан Вьенер *, с редким умением ассимилировал это явление, сочетая его с известной долей классицизма, что заставляет вспомнить о Бахе. Кроме своей «Синкопированной сонаты», он написал в джазовой манере Сюиту для скрипки и фортепиано, вокальные «Блюзы» и «Франко-американский концерт» для фортепиано и струнных.

* Упоминаемые в статье Мийо французские композиторы: Жан Вьенер (р. 1896) — автор многих камерных сочинений, оперетты, более 200 партитур музыки к кинофильмам; Анри Сеге (р. 1901) входил в Аржейскую школу; Эрик Сати (1866—1925) написал несколько балетов, ряд симфонических и камерных сочинений.

Но влияние джаза вскоре прошло, как проходит благотворная гроза, после которой снова видно чистое небо и устанавливается устойчивая погода. Возрождающийся классицизм постепенно приходит на смену изломанному, прерывистому синкопированному рисунку. Наши молодые музыканты вступают на путь, прокладываемый Стравинским, с одной стороны, Сати — с другой.

Стравинский создает подряд «Мавру», Октет, Концерт для фортепиано и духового оркестра. Эти произведения открывают новые стороны его индивидуальности. Перед нами уже не Стравинский эпохи «Петрушки», «Весны священной», «Байки про Лису», «Свадебки». Озадаченная публика колеблется и только через 2 года решается последовать за этим чудесным музыкантом по тем новым путям, которые он пролагает. В его новых произведениях мелодии удивительной гибкости сочетаются с богатством ритмических приемов. Нежность, несвойственная до сих пор его творчеству, глубоко волнует. Из произведений Стравинского, пожалуй, больше всего меня трогает «Мавра» — небольшая комическая опера, написанная на либретто Бориса Кохно*. Все в ней чудесным образом уравновешено и превосходно расположено; трогательные мелодии перемежаются с самыми веселыми и живыми сценами.

Тенденции, намечавшиеся в Октете и приведшие к необыкновенному Концерту (настоящей мраморной глыбе, без единого пятна), оказывают решающее и благотворное влияние на некоторых композиторов молодой французской школы. Однако самые молодые из нас (поколение, следующее за моим), относясь с большой симпатией к этому искусству, все же, пожалуй, находят свой путь в направлении, намеченном последними произведениями Сати. За 6 месяцев до его смерти мы видели, как он извлек из глубины своего портфеля 2 новых сочинения, записанных в скромных нотных тетрадках: «Меркурий» («Mercure») и «Антракт» («Relâche»). После того как он поддался соблазну чистого рисунка, подчеркивающего текст Платона, и быстрой грации эксцентриков мюзик-холла, Эрик Сати в сотрудничестве с Пикассо (декорации, костюмы и реквизит) сочиняет «Меркурия», балет, состоящий из сюиты пластических поз. В этом произведении Сати показывает нам новую сто-

* Борис Кохно (р. 1902) — русский театральный деятель, сотрудничавший с балетным предприятием С. П. Дягилева. Им было написано либретто оперы «Мавра» Стравинского. Говоря о либретто «Мавры», Мийо не указывает, что сюжет этот взят из «Домика в Коломне» А. С. Пушкина.

рону своего творчества. Мы не находим в нем больше длинных фрагментов, созданных по образцам камерной музыки (одним из превосходнейших примеров чего является «Парад»). Здесь все кратко, собранно, сконцентрировано. Каждый танец, каждая пластическая поза представляют собой законченную часть единого произведения, и все они, сменяя друг друга, передают сложное чередование настроений — от ярчайшего воодушевления и пылкости до самой изысканной нежности или самого строгого величия.

Такая трактовка балетного жанра особенно ясно проявляется в балете «Антракт», поставленном шведской труппой Рольфа де Маре в Париже в декорациях Пикассо. Партитура эта меня восхищает. С каким чудесным дарованием удалось ему сочетать, не разрушая общего единства, удивительную нежность с грубоватой ритмикой солдатских напевов. Но когда Сати использует какую-нибудь тему, то, что бы это ни было — нежная мелодия или мотив походной песни, — чудо заключается в гармоническом разнообразии, в которое он ее облекает. Его произведения всегда отличаются богатством изобразительных средств, сдержанным лиризмом, и все это придает его творчеству характер подлинности и совершенства. Особая новизна «Симфонического антракта» состоит в том, что он предназначен для сопровождения кинофильма. Это одна из наиболее сильных страниц творчества Сати, где, как в киножурнале Пате, самые разнообразные чувства — то живые и веселые, то трагические и доходящие до неистовства — сменяют друг друга и теряются в вихре быстро уносящихся кинокадров.

После зрелых произведений, итога целой жизни и плода размышлений долгих лет, интересно обратиться к творчеству дебютанта. На путь, указанный нам Сати, вступает один из самых молодых французских музыкантов. Анри Соге — один из тех, кто больше всего обращает на себя наше благосклонное внимание. Из произведений этого 22-летнего композитора мы слышали «Françaises» для фортепиано, мелодии на текст поэм Кокто, Копри, Габори, Радиге, Сонатину для флейты, Ноктюрн, «Танец матросов» для оркестра и, наконец, «Султан полковника» — военную оперу-буфф, либретто которой написано самим композитором. У Соге музыка — шестое чувство. Мы с радостью отмечаем, что неиссякаемая мелодическая легкость заменяет ему самые ученые комбинации прославленных контрапунктистов. Его творчество интуитивно: интуиция его основана на остроте ума и верности вкуса. Это такое же прирожденное чувство изящного, которое бывает присуще тен-

нисисту. [...] Спортивные качества уживаются в нем с чувствительным сердцем, испытывающим робость при виде локомотивов или сельскохозяйственных машин, но любящим море, корабли, матросов, их красные помпоны, ленты их беретов и рамки из ракушек.

Презирая технические проблемы, из-за которых измарано столько страниц в различных журналах, Анри Сеге черпает вдохновение у Шопена. Это непосредственно чувствуется в его манере письма. От Форе, Дебюсси и особенно от Сати он взял чрезвычайно точное чувство пропорций и склонность к простоте. Но источник его собственного творчества лежит именно в творчестве Шопена. Тут он чувствует себя в своей сфере. Он может пользоваться приемами, заимствованными у автора ноктюрнов, но так, что это ни в коей мере не мешает его творческому порыву и не нарушает его беспечности. Может быть, в этом и следует искать секрет свежей и грациозной индивидуальности композитора, первые произведения которого уже знаменуют собой расцвет.

Труды нашего старшего поколения и стремления молодого подтверждают верность французской школе, ее национальным традициям. Ее путь есть именно тот, которым она должна была идти, чтобы, ассимилировав и отбросив влияния, шедшие из Германии, России и Америки, снова подарить нам истинную французскую музыку.

МОЕ СОДРУЖЕСТВО С ПОЛЕМ КЛОДЕЛЕМ

Когда я начал сочинять музыку, я сразу почувствовал, какие опасности ожидают меня на пути музыкального импрессионизма. Сколько туманностей, ароматов, дымки, истомы, феерических вспышек, сверкающих украшений отметили конец эпохи, слащавость которой мне казалась непреодолимой. Меня спасли поэты. В 1908 году (мне было тогда 16 лет) из туманов символистской поэзии меня вывели стихи Франсиса Жамма. Они открыли мне новый мир, более простой для постижения, если только не закрывать на него глаза. Поэзия обратилась, наконец, к жизни, к нежности полей, к очарованию простых людей, привычных предметов. Как будто бы свежей водой омылось мое лицо! Я оказался на пороге жизненного и здорового искусства, готовый подвергнуться влиянию той силы, которая трогает человеческое сердце, возвышает его, прино-

сит умиротворение, искусства, в котором чувствуется высвобожденная от пут мощь, энергия, одухотворенность и нежность. Это искусство Поля Клоделя!

Впервые я услышал о Клоделе от Франсиса Жамма, когда навестил его в Ортеце. Он мне представил Клоделя и как существо святое, и как ужасное страшилище, не выносящее запаха ванили, одетое в китайское одеяние и шляпу генерального консула. В день моего отъезда, провожая меня на вокзал, Франсис Жамм дал мне в дорогу «Познание Востока»: это и определило мою творческую связь с Клоделем. Я немедленно принялся сочинять музыку на ряд стихотворений из этого цикла, среди которых были настоящие маленькие концентрированные драмы в возвышенном стиле, с захватывающим, как в тиски, внутренним ритмом прозы.

В 1911 году, будучи проездом в Париже, Клодель пришел ко мне. Этот день положил начало долгому творческому содружеству (что было самым прекрасным в моей жизни музыканта) и драгоценной дружбе, которой я горжусь. Клодель сразу же заговорил со мной о том, какие возможности можно извлечь из музыки для «Орестей» Эсхила. К тому времени он уже сделал перевод «Агамемнона» и собирался приняться за «Хоэфоры».

Временами в некоторых диалогах и хорах язык Эсхила становится столь метричным, пронизанным таким лиризмом, что поддержка музыки кажется просто необходимой. Именно с этой точки зрения рассматривал Клодель внезапное вторжение в драму музыки, которую и попросил меня написать.

Меня не устраивала традиционная сценическая музыка: к этой форме выражения я питаю отвращение. Нет ничего более фальшивого, чем вторжение музыкальных фраз в то время, когда актеры продолжают произносить текст произведения; текст невозможно услышать, ибо разговорные фразы и музыка смешиваются в двух совершенно несовместимых плоскостях. Чтобы подчеркнуть возвышенный лиризм отдельных диалогов, нужно было слова перевести в пение. В «Агамемноне» Клитемнестра переходит от слов к пению только тогда, когда, совершив преступление, выходит из дворца, потрясая окровавленной секирой. Огромная сила заключена в следующей сцене, где Клитемнестра вступает в спор со старцами и где заключительные фанфары возвещают о том, что Эгист стал царем. Шквал прошел, и пьеса вновь входит в свое нормальное русло. Музыка умолкает, и слова возвращаются актерам до конца произведения.

Партитуру «Агамемнона» я написал в сентябре 1913 года в Хеллерау, куда я приехал, чтобы встретиться с Клоделем, занятым там репетициями своей пьесы «Благовещенные св. Марии».

В то время Клодель только что закончил свою сатирическую драму «Протей» — очаровательное смешение поэзии и фарса, чистой лирики и самой неугомонной буффонады. Меня пленила столь своеобразная форма драматического искусства, и я тотчас же начал сочинять для этой драмы хоры и симфонические фрагменты. Партитуру «Протея» я написал в трех редакциях: первую — в 1913 году для хора и большого симфонического оркестра, вторую — в 1916 году для хора и камерного оркестра, включающую несколько фанфар в сцене «Еда тюленей» (этот вариант создан для представления в цирке). Наконец, в 1919 году я написал окончательный вариант для хора и большого оркестра, партитуру которого составили: увертюра, интерлюдии и музыка для кинофильма, завершающего I акт.

Параллельно с этим своим чередом шло сочинение «Орестей». В 1915 году я написал «Хоэфоры» по тому же принципу, что и музыку «Агамемнона», но здесь имелось несколько сцен для пения: «Траурные выкрики» для выхода Хоэфор, «Возлияние» Электры, «Заклинание» хора, Электры и Ореста на могиле Агамемнона. Затем в двух сценах в диком варварском характере нам предстояло разрешить одну из самых сложных проблем. Эмоции в этих сценах немзыкальны. Как организовать этот ураган? Тогда я решил заставить хор декламировать текст в определенном ритме, как если бы он пелся; я написал разговорные хоры в сопровождении оркестра, состоящего только из ударных инструментов.

В конце, после смерти Клитемнестры в мощном Гимне Правосудию, написанном для хора и оркестра, музыка вновь вступает в свои права.

Вот так мы окунулись в «Орестею». Нужно было ее завершать. В 1916 году Клодель прислал мне из Рима только что законченный перевод «Эвменид», и я написал на этот текст оперу в трех актах. Все в ней поется. Я не знаю лучшего сюжета для оперы. После ужасов и преступлений, после двух мрачных «диких» актов — голосование народа в Афинах, оправдание Ореста и огромная сцена усмирения Эвменид — эти сцены приводят ко все возрастающему свету и ликованию. Тройной хор Эвменид успокаивается, а народ Афин — это народ Средиземноморья, он напоминает толпу, которая наводняет порт Пирей, толпу торговцев

рыбой, овощами, толпу торгашей, бродяг, бездельников со всем их огромным латинским небом над головой.

Моя партитура была начата в Рио-де-Жанейро в 1917 году, I акт я закончил в 1918 году, II был написан в Париже в 1922 году, III — в Экс-Провансе в 1923 году. Все оркестровано в 1924 году. Таким образом, я работал над «Орестеей» в течение 12 лет *. [...]

В 1917 году Клодель был назначен послом Франции в Бразилии и в качестве секретаря взял с собой меня. Два года провели мы в этой прекрасной стране в окружении тропического леса. Там мы задумали балет «Человек и его Желание». В то время в Рио гастролировали русские балеты: то были последние спектакли, в которых выступал Нижинский. Именно для него создавал свою пластическую поэму Клодель. Немного было произведений, которые бы при создании доставили нам столько же удовольствия, как это. В бесконечном одиночестве, где только раз в месяц приходила почта из Европы, у нас было достаточно времени для долгого вынашивания произведения, появившегося для нас как игрушка. В то время как я сочинял музыку, Клодель обдумывал многие детали хореографии и декораций с нашим другом миссис А. Пэrr. У нее была прекрасная вилла в Петрополисе, куда мы уезжали на уик-энд, чтобы передохнуть от тропической жары. Там миссис Пэrr соорудила совсем маленький театр, размещенный на столе и состоящий из нескольких этажей, на которых должно было разворачиваться трагическое действие балета. Наверху — Часы, под ними — Луна, Облака, в центре — Драма, Человек и Лес, драма ночи, мечты, воспоминаний и любви, и, наконец, внизу — отражение Луны и Облаков. Мы вырезали персонажей балета из цветной бумаги величиной в 15 см. и с ними смогли разместить весь балет. В 1921 году он был поставлен труппой Шведских балетов в Париже, а затем Школой Хеллерау в Вене и Дрездене.

В 1919 году мы возвращались во Францию через Нью-Йорк на неисправном судне, которое застряло посреди Атлантического океана в 200 милях от Гвианы. Гольфстрим со скоростью 2 узлов в час принес нас к острову Мартинике, где мы пересели на другое судно. 53 дня понадобилось, чтобы доехать из Рио-де-Жанейро в Нью-Йорк с заходом на Антильские острова. Длительное путешествие по спокойному солнечному морю позволило нам продолжить на-

* Напомним, что I часть трилогии, «Агамемнон», была создана в 1913 г. — *Прим. ред.*

шу совместную работу. Клодель переводил псалмы, я сочинил на два из них музыку для баритона и оркестра, позднее я переложил один из них для мужского хора a cappella.

Семь поэм «Познание Востока», Четыре поэмы П. Клоделя, Три псалма, «Протей», «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды», «Человек и его Желание» — таков итог 15-летнего творческого содружества с Полем Клоделем.

ПАМЯТИ ГАБРИЕЛЯ ФОРЕ

Французская музыка за последние 40 лет испытала на себе ряд «ударов», которые сбили ее с истинного пути и поставили под угрозу национальную традицию. [...]

И вот Эрик Сати ведет нас к простоте и возвращает нам искреннюю, свободную от влияний, сдержанную музыку.

Среди различных влияний, борьба которых с 1880 года раздирает французское музыкальное искусство, Габриель Форé со спокойствием и прекрасной убежденностью пишет свои произведения. Что ему за дело до тяжелых вагнеровских восклицаний, добрых чувств «папаши Франка», сложных новшеств техники Дебюсси, сложных деталей музыки импрессионистов, теорий и дискуссий о политональности и атональности. Форé позволяет себе петь от всего сердца и дарит нам нежнейшую и искреннейшую музыку. Ничто не устарело в его огромном творчестве. Скромность использованных средств, чувство меры в лиризме не дадут его голосу постареть. Свежесть тематизма, изобретательность гармонии, чрезвычайное разнообразие модуляций всегда обеспечат его музыке ощущение преобладающей в ней новизны.

Ограничивая свою технику письма, он вместе с тем варьирует ее, высвобождает от условностей так, что техника подчиняется ему: в Пятом экспромте, например, использование целотонной гаммы не породило аккорда с увеличенной квинтой и не ограничило гармонию двумя созвучиями и шестью звуками; целотонную гамму он трактует в духе верности законам диатонизма: чтобы модулировать, удаляться от исходной тональности, чтобы затем вернуться к ней с помощью восхитительной фантазии.

Ничто не ослабило свежести самых ранних его фортепианных произведений, очарование мелодий которых определялось непосредственностью и искренней взволнован-

ностью. Употребляемое им классическое письмо не мешало этому впечатлению; новизна стиля Форе заключена в изобретательности модуляций, в рисунке мелодий — иначе говоря, в самых важных, чисто музыкальных элементах. Вальсы-капризы, Песни без слов, так же как и четыре первых Баркаролы, Третий экспромт, Пятый и Шестой ноктюрны совершенны по выполнению.

И позднее, по мере того как проходили годы, как появились такие произведения, как Баллада, Тема с вариациями, Прелюдии (из которых четвертая — шедевр гармонической изобретательности), Квартеты, Первая соната для скрипки и фортепиано, прекрасные романсы, Форе в «Пенелопе» и произведениях, последовавших вслед за нею, предлагает нам новую манеру. Его музыка остается столь же молодой и нежной, но стиль становится более строгим, более скупым: это искусство одновременно и прекрасно уравновешенное и страстное, захватывающее. Уже Одиннадцатый ноктюрн, Десятая и Одиннадцатая баркаролы заставили нас почувствовать предельную обнаженность, сдержанность — качества, которыми мы будем позднее восхищаться во Втором квинтете, во Второй сонате для виолончели и фортепиано и особенно в Квартете — быть может, самом впечатляющем произведении Форе.

Что может быть прекраснее, чем видеть этого необыкновенного музыканта, до старости остававшегося верным своим всегда оригинальным идеям, воплощаемым с увлеченностью, уверенностью и со все более очевидным совершенством.

Форе воспитал поколение музыкантов, бывших его учениками и принявших участие в специальном выпуске «Памяти Габриеля Форе» в «Revue Musicale», опубликованном в 1923 году. [...]

ПО ПОВОДУ КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ «ПАРАДА»

В концертах Кусевицкого были исполнены произведения, значение которых можно считать основополагающим для развития современной музыки. Среди них «Парад» Эрика Сати*. В концерте эта партитура прозвуч-

* Премьера «Парада» состоялась 18 мая 1917 года в Театре Шатле под управлением Э. Ансерме в исполнении труппы Русского балета.

чала, как прекрасная симфония. Свежесть и новизна ее оркестра обусловлена предельной сдержанностью и тщательным распределением тембров, где нет ни единой ненужной детали. Линии ясно очерчены и разграничены, и их характерность акцентируется выбором инструментов. Мастерски выписаны ударные, никогда не заглушающие звучание оркестра. Действительно, странно, что произведение, подобное «Параду», на которое опирается вся молодая французская школа и которое отвечает самым глубоким нашим стремлениям, до сих пор не было сыграно в воскресных концертах, и оркестровая партитура его все еще не издана. Из-за этого крупные иностранные дирижеры не могут включить его в программы своих концертов, как это делается с «Гимнопедиями», оркестрованными Дебюсси и постоянно исполняемыми, к примеру, оркестрами Соединенных Штатов Америки. Почему? Написанные в 1887 году, они, прежде всего благодаря ясности своего стиля, просты для исполнения, они нравятся публике, и ими восхищаются даже самые большие враги Сати. Директор Шведских балетов предоставил нам возможность услышать их после более чем 10 лет молчания (последнее исполнение состоялось еще перед войной* в зале Гаво под управлением Дебюсси).

В концертной программе, большая часть которой состояла из произведений аркейского мастера, были еще «Маленькие восходящие пьесы» («*Petites Pièces Montées*») и Танцы из музыки к спектаклю «Ловушка Медуза» («*Dances du Piège de Méduse*»). Я был покорен исключительной силой этих маленьких танцев — таких богатых и живых в оригинальной и новой оркестровке. Они полны фантазии, а пропорции их совершенны. В них есть нечто общее с сюитой фортепианных пьес под названием «Спорт и развлечения», написанной перед войной** и опубликованной великолепным издательством Люсьена Фогеля. Сюита принадлежит к числу самых характерных произведений французской школы. Ее пьесы коротки, но в их непрерывной изменчивости все одинаково важно. Диапазон их чувств охватывает и самую утонченную нежность, и самую неистовую страсть, но чувство меры нигде не изменяет автору. Они написаны с исключительным вкусом. Этот вкус, чувство меры — самые характерные качества французской музыки — мы находим также в некоторых романах и в Струнном квартете Гуно.

* Имеется в виду первая мировая война.

** В 1914 году.

Сати, кстати, был среди тех, кто первый осознал значение этого музыканта, открыв «стиль Гуно» в его прекрасном романсе «Шляпник» («Le Chapelier»), написанном на материале арии Мирейль (текст Рене Шалю, использованный в романсе, вдохновлен «Путешествием Алисы в страну чудес»). Мы можем быть благодарны Сати за его музыкальную обработку разговорных диалогов «Лекаря поневоле» Гуно, которую он сделал по заказу Дягилева. Переложение речитативов оперы на музыку другим композитором не ново. Не так ли поступил Берлиоз с речитативами к «Вольному стрелку», а Гиро — к «Кармен»? Мы счастливы, что эта традиция возродилась.

ОДНА НЕДЕЛЯ В ПАРИЖЕ ВЕСНОЙ 1925 ГОДА

Эта весна была столь блистательна, что потребовалась бы целая книга, чтобы описать ее во всех деталях. В течение нее появились «Поэмы на внутренней стене Токио» Поля Клоделя, «Дьявол во плоти» Радиге, «Недоступная ночь» Поля Морана, «Великий скачок» Жана Кокто. Одна за другой последовали выставки таможенника Руссо и Марии Лорансен, Шведские балеты поставили «Продавца птиц» Жермены Тайефер, Русские балеты «Свадебку» Стравинского, Опера — «Падмавати» Русселя. В салоне кн. Полиньяк состоялось первое исполнение «Балаганчика мастера Педро» Мануэля де Фалья. Наконец, Эрик Сати представил публике в Коллеже Франции четырех молодых музыкантов. Имена их запомнились*.

Балетом «Продавец птиц» с музыкой Жермены Тайефер, декорациями и костюмами Элен Пердриа в апреле месяце продирижировал господин Рольф де Маре. В начале июня мы присутствовали на премьере этого балета, столь женственного в своей грации и изяществе, обладающего свежестью тех произведений, которые, будучи отмечены знаком молодого, уверенного в себе таланта, продвигаются быстро, смело, без препятствий.

«Свадебка» Игоря Стравинского, тщательно поставленная г-ном Сергеем Дягилевым, вновь объединила верных почитателей ее автора, ранее разъединенных «Маврой».

* Коллеж Франции — учебное заведение в Париже. Четыре музыканта, о которых идет речь, — представители Аркейской школы, которую возглавил Сати. В нее вошли Анри Соге — ныне известный композитор Франции, Роже Дезормьер, выдвинувшийся как дирижер, и два музыканта — Макс Жакоб и Анри Кликке-Плейель.

«Свадебка» более похожа на ораторию, чем на балет; и она, несомненно, внушает уважение. Это блестящее произведение захватывает вас, встряхивает, восхищает от начала до конца. Хоры, непрерывно поющие в сопровождении 4 фортепиано и 12 ударных, потрясают насыщенностью, интенсивностью выражения.

Музыка непосредственно связана с эпохой «Весны священной», «Байки про Лису...», «Прибаутки». Окончательная оркестровка (Стравинский сделал 3 редакции) относится к 1922 году. Хоровая часть, вокальный стиль в «Плаче матери невесты», небывалые звучания речитатива, которым оканчивается произведение, где античные тарелочки, треугольник, колокола соединяются с ударами фортепиано, ставят нас перед лицом партитуры столь величественной, что ее можно уподобить лишь классическим шедеврам.

В воплощении оркестрового сопровождения (фортепиано и ударные) чувствуется несомненное влияние ритмических элементов джаза, принцип которого как раз и основывается на соединении фортепиано и ударных. Это было прекрасное для завершения периода «Весны священной» сочинение. Обнаженность стиля, простота средств выражения являются явным свидетельством эволюции Стравинского. Через несколько лет критики, которых «Мавра» сбила с толку, поймут, что новое направление автора «Петрушки» пришло в свой час, застигнув нас врасплох и показав нам дорогу, по которой мы пошли, хотя нас было немного. Но критики всегда лучше, чем автор, «знают», что он должен делать. Вот чем можно объяснить то упорство и настойчивость, с которыми господин Вюйермоз защищал трупы в современной музыке, почему предупреждал об опасности Русселя после премьеры «Весенних празднеств» и Симфонии, почему он написал столь яростную статью о «Мавре», которую Стравинский не мог удержаться, чтобы не наклеить на первую страницу своей рукописи, и почему он написал прекрасную статью о музыке Жоржа Миго и о Трио мадам Х!

В «Падмавати» Руссель воскрешает форму оперы-балета. Эволюция этого музыканта от «Заклинаний» к Симфонии столь уверенно логична, столь целеустремленна, что нам остается лишь чистосердечно следовать за ним.

В «Падмавати» чувства особенно возвышенны, произведение глубоко человечно, оркестровые средства сдержанны, вокальное письмо насыщенное и богатое, танцы разнообразны и лишены условности. Здесь вновь обретаена связь с традицией Берлиоза.

«Балаганчик мастера Педро» Мануэля де Фалья — маленькая драма в 6 картинах для театра марионеток и оркестра, состоящего из 12 музыкантов. Recitant (детский голос) в быстрой нервной просодии, сопровождаемой барабанной дробью, а иногда и возгласами трубы, комментирует различные эпизоды спектакля. Мануэль де Фалья — музыкант, придерживающийся рапсодической формы, но фантазия его всегда безошибочно подчиняется эмоциональной выразительности. В своей партитуре он удачно (насколько это возможно было) использовал клавесин, забытый с XVIII века, клавесин, который время от времени то рокочет, то резко вторит.

Четыре молодых музыканта, представленные публике Эриком Сати в Коллеже Франции, достойны того, чтобы их выслушали и приняли с самой большой симпатией. Старшему из них 28 лет, младшему — 17. В знак уважения к своему мэтру они называют себя «Аркейской школой». Вспомним слова их учителя: «Нужно давать кредит молодым. В 50 лет обычно все твердят о своей опытности...»

Не забудем, что Сати было 20 лет, когда он написал свои «Гимнопедии», а Шуберту — 18, когда он сочинил «Лесного царя».

ФРАНСИС ПУЛЕНК И ЕГО «ЛАНИ»

Из всех музыкантов, выступивших сразу после войны, только Франсис Пуленк до 1913 года не принимал участия в музыкальной жизни. Тогда еще слишком молодой, он был лишь отдаленным свидетелем последних вспышек музыкального импрессионизма и первых представлений «Весны священной», которая смелá, как карточный домик, измененную музыку предшествующей эпохи.

Постановка «Парада» в 1917 году Русскими балетами стала сигналом объединения для молодого поколения. Пришел, наконец, момент, когда можно было услышать голос Сати — доброго аркейского мэтра, остававшегося глухим к влияниям Вагнера и Римского-Корсакова. В нем мы почувствовали опору для создания чисто французского стиля.

Наша исконная традиция вновь была обретена, почва расчищена, осталось лишь возделывать ее. Тогда появился Франсис Пуленк — совсем юный, спокойный, уверенный в себе, в своем будущем, в том месте, которое он займет в истории музыки.

Однажды у господина Венсана д'Энди спросили, что он

думает по поводу дальнейшего развития музыки, и тот ответил: «Музыка будет такой, какой захочет, чтобы она стала, будущий музыкальный гений».

Я вспомнил об этих словах [...] в тот день, когда я познакомился с Франсисом Пуленком. Это было в 1919 году. Я только что вернулся из тропиков, весь еще во власти воспоминаний о моих путешествиях в южно-американские леса, наполненные яркими, красочными птицами, обезьянами, попугаями, лианами, орхидеями [...]

Я встретил Пуленка у одного общего друга. Пуленк, который тогда еще не был демобилизован, сыграл мне «Вечные движения» и спел «Бестиарий», который только что окончил. Несомненно, что его индивидуальность сложилась с первых же нот, написанных им.

Было бы ребячеством отрицать наличие влияний у кого бы то ни было, но хороши они или плохи — зависит от степени сопротивления индивидуальности музыканта, находящегося под тем или иным влиянием.

Для Франсиса Пуленка эти влияния оказались прекрасными, став той основой, на которой расцвел его талант. Его любовь к Моцарту, Сати и Стравинскому периода «Пульчинеллы» и «Мавры» помогла ему благополучно избежать подводных рифов и выбрать собственную дорогу.

После «Вечных движений» и «Бестиария» Пуленк нам подарил Сюиту для фортепиано, «Кокарды», «Неаполь», Три сонаты для духовых. Все произведения «удались» от начала до конца, ибо индивидуальность их автора раскрылась в них с такой естественностью, непринужденностью, легкостью, что критики растерялись и начали отдавать предпочтение менее оригинальным, но опирающимся на известную форму выражения произведениям Пуленка — таким, как Экспромты, «Прогулки».

Когда Пуленк сочинил «Кокарды», их приняли за шутку, защищая «серьезные произведения» («oeuvres»). «Мы никогда не подарим им „oeuvres“», — написал Пуленк в «Петухе»*.

«Oeuvres», которыми так восхищались тогда, были длинные симфонические поэмы, старательно построенные и оркестрованные. Мы приветствуем обещание Пуленка, которое он не только выполнил, но и вызвал всеобщее восхищение публики и прессы своим балетом «Лани».

Музыка «Ланей» как раз такова, какую и можно было ждать от ее автора. Я не знаю другой музыки, которая трогала бы меня более непосредственно и сильно, чем эта.

* Имеется в виду книжечка Ж. Кокто «Петух и Арлекин».

Новизна этого балета состоит в отсутствии моментов, которые можно описать, рассказать, объяснить, комментировать. Никакого литературного сюжета, никаких уточнений эпохи костюмами. Мы сразу попадаем в центр фантазии и оказываемся в полной власти музыки.

Этот балет написан в виде танцевальной сюиты, мелодии которого выливаются в непрерывном развитии с таким богатством оттенков, нюансов, с такой эlegantностью, нежностью, очарованием, с каким нас столь щедро одаривают лишь произведения Пуленка.

Голоса включены в три раздела. Слова, положенные на музыку, принадлежат анонимным поэтам XVIII века. Они лишь повод, чтобы внести вокальный элемент в оркестр.

Балет состоит из Увертюры, Рондо, Танцевальной песни, Адажиетто, Игры, Рег-мазурки, еще одной Танцевальной песни и Финала.

Каждая часть представляет собой довольно законченный симфонический фрагмент. Оркестровка их строга и прозрачна. Она часто основывается на дублировке голосов, причем очень разумным и разнообразным выбором дублирующих инструментов руководит вкус. Применение ударных очень умеренно, и они всегда употреблены именно там, где это нужно, и в той степени, в какой это необходимо. Использование двух барабанов различной величины, отличающихся в настройке примерно на квинту, привносит совершенно особую остроту. Медь часто применяется вся вместе — с целью подчеркнута сухого выделения акцентов. Все возможности деревянных духовых инструментов используются с тем чувством меры, при котором малейшие нюансы оказываются одинаково важны: звучание кларнетов в высоком регистре, малого кларнета *in Es* — в низком [...] и т. п.

Каждая часть к тому же интересна в чисто оркестровом отношении: иногда используется только квартет струнных, иногда (в *Adagietto*, например) применяются скрипки *divisi* для достижения такого своеобразного звучания, которое, кажется, а priori предназначено для фортепиано, но тем не менее именно скрипки дают прекрасный эффект, и оригинальность оркестровки выделяет этот танец из всей партитуры.

Разнообразие частей позволяет Пуленку выразить большой диапазон чувств. Задор Рондо и мощный порыв первой Танцевальной песни или Игры еще больше подчеркивают изысканное обаяние *Adagietto* или *Andantino*.

В вокальных разделах Пуленк удачно избежал тех опасностей, которые возникают при прямом цитировании

народных песен. Можно представить себе безликую фантазию или серьезные вариации, предположим, на тему «Мы не пойдем дальше в лес», которые старательно выстроили бы ученики Schola Cantorum, знакомые лишь с догматической гармонизацией нашего фольклора.

Пуленк избегал подобной ловушки уже в «Кокардах». Он свободно обращается с народными напевами и сам сочиняет мелодии, которые могли бы стать столь же популярными, как какая-нибудь песня, знакомая с детства, но эти мелодии несут на себе печать индивидуальности автора.

В Рег-мазурке сквозь поэзию и радость музыкального повествования вдруг внезапно проглядывает совсем иной план. За изяществом и живостью мы чувствуем грусть, величие, переходящие в подлинный пафос благородного и трагического чувства. Это потрясает.

Финал возвращает нас к яркому свету. Это единственная часть произведения, которая тематически связана с другими разделами [...]. В среднем разделе финала возникают прямые ассоциации с музыкой ряда предшествующих частей; так автор как бы оглядывается назад, стремится достойным образом завершить свое произведение.

Главное впечатление, которое осталось от исполнения «Ланей», — это абсолютный классицизм. Значение этой музыки непреходящее, время ее не тронет, и она навсегда сохранит свою юношескую свежесть и оригинальность.

Благодаря чисто музыкальным достоинствам это произведение можно сравнить с прекрасной классической симфонией. Но при этом автор нигде не выходит за рамки избранного жанра, предназначая свою музыку специально для танца.

СМЕРТЬ ЭРИКА САТИ

Смерть Эрика Сати повергла в траур всех молодых музыкантов как во Франции, так и за границей. Самое молодое поколение всегда будет чтить его искусство. Что-то от чуда было в том, что Сати всегда оставался вечно юным и что всегда его произведения были непосредственно обращены к вдохновению тех, кто только вступал на музыкальную дорогу. Направление, которое он отстаивал в «Гимнопедиях», изменилось в «Параде» и в «Сократе». То направление, которое он защищал в этих двух произведениях, было отвергнуто в «Меркурии» и «Антракте».

Сати умер в больнице Сен-Жозеф, где, благодаря заботам графа Этьена де Бомона, у него была хорошая ком-

ната и прекрасный уход. Он был окружен теми из своих друзей, которые всегда оставались ему верны. Только их, а также еще нескольких молодых музыкантов — таких, как Робер Габи, Макс Фонтон, Ив Дотэнк, с которыми Сати связывал особые надежды в музыке, — он и хотел видеть.

Единственным утешением для меня будет то, что он был моим другом и служил мне прекрасным примером в течение 10 лет.

Каким уроком была жизнь Сати!

Он никогда не шел ни на какие компромиссы и накануне своей смерти сказал одному из музыкантов Аркейской школы: «Дорогой мой друг, нужно оставаться принципиальным до конца».

Сам он всегда оставался принципиальным, доставляя себе подчас большие страдания, ибо, чтобы не идти на компромиссы, без колебания обрывал дружбу, которая тем не менее была ему нужна. Он предпочитал остаться совсем один, но не изменить отстаиваемым в творчестве идеям. И потом он хорошо знал, что именно от самых молодых людей можно ждать истинную любовь к его прекрасной музыке и рассчитывать на защиту его, столь сурово отстаиваемой, непримиримой позиции.

До конца он «сохранился» таким, каким жил, желая видеть только тех друзей, кто всегда оставался ему верным, отказываясь принять тех, кто покинул его, но кто желал бы, узнав о его болезни, вновь сблизиться с ним, навестить его.

Эрик Сати умер после тяжелой и долгой болезни, продолжавшейся 6 месяцев.

Если окинуть взглядом все творчество, которое он оставил, то невозможно не восхищаться эволюцией Сати, в которой каждое произведение предвосхищает определенное направление французской музыки в течение 35 лет. Направление 1900 года определили «Гимнопедии», направление 1920 года определил «Парад».

Многие произведения Сати остались неизданными: это фортепианные пьесы «Стрельчатые своды» («Ogives»), «Готические танцы», «Обрюзглые прелюдии», «Мечтающая рыба» и т. д.; религиозная музыка: «Месса бедняков» для органа и хора; театральная музыка: «Успуд» («Uspud»), «Джек в ящике», «Женевьева Брабантская» и «Пять гримас» для «Сна в летнюю ночь».

Сати написал множество статей для Независимого музыкального общества (SMI), «Action», «Les Feuilles Libres», «Vanity Fair», «Paris-journal», «391» и т. д.) и для конференций в Париже и Брюсселе.

В эти дни, когда французская музыка переживает большую утрату, нам остается только воскресить в памяти слова Сократа: «Вот... каков конец нашего друга, самого мудрого и самого справедливого из всех людей».

ТЕНДЕНЦИИ НЕКОТОРЫХ МОЛОДЫХ ФРАНЦУЗСКИХ МУЗЫКАНТОВ

Музыка движется, изменяется, обновляется, останавливается, снова устремляется вперед с такой быстротой, что это озадачивает слушателя; слушатель всегда медленно воспринимает новую мысль, и вместо того чтобы поймать ее на лету, он смотрит, как она проходит мимо, и не видит, а в тот момент, когда она расцвела и исчезает, вытесненная новым течением, он вдруг принимает ее, леплет, и ему хотелось бы удержать ее навсегда. [...]

Слушателю прежде всего следовало бы обладать терпимостью и доброй волей, вместо того чтобы начинать с возмущения, ибо, в конце концов, он чаще всего оказывается неправым.

Наш дорогой Сати должен бы был служить примером. Какой это замечательный урок! Всю свою жизнь этот человек был готов приветствовать самые молодые проявления нашей музыки. Все дети, начинавшие писать, находили у него поддержку и одобрение. Почему вы требуете от 15-летнего юноши мастерства старого профессора консерватории? Главное, что нужно, это «верить в молодых», ждать развития их способностей и поддержать их в те долгие периоды «нащупывания», сомнения, когда они осматриваются по сторонам в поисках пути, на который решительно вступят. Могут пойти по ложному пути? Тем хуже, это их дело, но в таком случае не порицайте их, протяните им руку помощи. Каждый новичок великолепен, потому что сердце его нетронуто; он, как птенец, еще недостаточно взрослый, чтобы вылететь из гнезда, но уже пытающийся петь; он подобен растению, едва пробивающемуся сквозь землю. Сати глубоко уважал чистый, молодой, расцветающий талант. Он защищал его, пестовал, следил за его ростом. И только после того как были обеспечены его первые шаги, Сати, полный боевого духа и без каких-либо уступок, продолжал оказывать ему поддержку, делил с ним дружбу или же спорил и яростно нападал на него.

С того дня, когда появились композиторы «Шестерки», признавшие Сати своим фетишем, во французской музыке

обнаружилось много новых разнообразных черт, много противоречивых влияний. Но мэтр из Аркея всегда играет одну и ту же роль, нечто вроде магнита, сосредоточивающего вокруг себя подчас самые несходные и далекие друг от друга индивидуальности. После своего объединения в 1919 году композиторы «Шестерки» все время эволюционировали в соответствии со своими склонностями, и каждый из них занял то место, которое отвели ему его творчество и его вкусы.

Мы были свидетелями того, как на французскую музыку обрушились, подобно урагану, различные влияния; затем это прошло, оставив глубокий и плодотворный отпечаток. В 1918 году из Нью-Йорка к нам приходит джаз. Его обожают. Целая «синкопическая» литература старается убедить еще колеблющуюся публику. Стравинский пишет свой «Рэгтайм» («Rag-Time») для 11 инструментов, «Piano-Rag-Music», «Мавру»; Вьенер свою «Синкопированную сонатину» («Sonatine syncopée»), свои «Блюзы» («Blues») и, ко всеобщему грандиозному скандалу, устраивает концерт известного джаз-банды в концертном зале. Затем наступают 1921—1922 годы. Я отправляюсь в Соединенные Штаты, и, когда я в моих интервью защищаю джаз, журналисты смотрят на меня с некоторым презрением. Прошло три года: в Нью-Йорке даются концерты джаз-банды, их ходят слушать, как квартеты Бетховена; поговаривают о постановке джаз-оперы в «Метрополитен-опера», в консерваториях открываются классы банджо. Джаз обосновался комфортабельно, официально. Затем... конечно, он больше никого не интересуется. Последние произведения Стравинского * ничем ему не обязаны. Это возвращение к строгому классицизму, аскетической сдержанности. Его Концерт, его Соната самые верные доказательства этого. Концерт Жермены Тайефер снова приводит нас под великую сень Баха. «Лани» Пуленка увлекают в обширный сад «à la française». «Матросы» Жоржа Орика предлагают публике порыв и богатство образов. Но здесь мы имеем дело с уже зарекомендовавшими себя музыкантами, за плечами которых большое творчество, ясно определившее их место.

Итак, пойдем за Сати! Он вглядывается в горизонт. Прижав бинокль к глазам, улыбаясь своей необъяснимой улыбкой, он следит, ищет... — он находит!

Вот юноши, которые приходят к нему и просят представить их публике. Это Аркейская школа. Вот Анри Соге; он родился в Бордо; он любит море, корабли, цветные ракуш-

* Имеются в виду сочинения Стравинского середины 20-х гг.

ки и музыку Шопена. Он никогда не чувствовал воздействия джаз-банды. [...] Его одноактная военная опера-буфф «Султан полковника» («Le plumet du colonel») полна высоких достоинств. Вы мне скажете, что она плохо оркестрована? Но вы же не станете требовать, чтобы человек 22 лет, оркестрирующий впервые, дал вам совершенно законченные страницы? В этой партитуре музыка красива от начала до конца, что не так уж часто встречается. В будущем году Соге будет оркестровать лучше!

Его товарищу, Максу Жакобу, нет 22 лет. После окончания лицея, когда ему было 15 лет, он пришел ко мне и принес несколько своих первых работ. Я сразу же показал его Сати. Сколько легкости! Какое обилие способностей! И за два или три года какая лавина сонат, мелодий, пьес, проектов балетов, комических опер и т. п. И во всем этом ворохе вещей, написанных на скорую руку, — сколько стилизованных погрешностей! И как сурово и ядовито его критиковали, сколько было возмущения по его адресу. Сати исподтишка смеялся. «Подождите», — говорил он. Время уже сделало свое дело. Успехи, достигнутые Максом Жакобом за последние два года, значительны, они смутят самых его ожесточенных хулителей. У него, несомненно, врожденное чувство оркестра, и одно из его первых произведений, Увертюра, завоевало настоящий успех во время первого исполнения и поразило легкостью и уверенностью оркестровки. [...] Недавно он окончил небольшую комическую оперу, полную веселья, непринужденности и живости. Какая чудесная юность!

Все это «завтра» превращается в «сегодня». А что будет «послезавтра»? Сати сказал мне однажды: «Я бы хотел знать, какую музыку будут сочинять те дети, которым сейчас четыре года». [...]

Верить самым молодым, привлекать их, побуждать их работать — долг каждого музыканта, чей опыт и привычка бороться — самые надежные гарантии доброжелательного отношения к тем, кто появляется на пороге музыкальной жизни.

СПИСОК МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДИНИЙ ДАРИУСА МИЙО

Музыкально-театральные произведения

- «Заблудшая овца» — опера, текст Ф. Жамма, ор. 4, 1915/
«Орестея» — оперно-ораториальная трилогия на текст Эсхила в пер.
П. Клоделя. I ч. — «Агамемнон», ор. 14, 1914; II ч. — «Хозфоры»,
ор. 24, 1915; III ч. — «Эвмениды», ор. 41, 1922.
«Протей» — музыка к драме П. Клоделя, ор. 17, 1919.
«Человек и его желание» — балет по сценарию П. Клоделя, ор. 48,
1918.
«Бык на крыше» — балет, сценарий Ж. Кокто, ор. 58, 1919.
«Новобрачные с Эйфелевой башни» — спектакль Ж. Кокто с музыкой
«Шести». Мийо принадлежат «Свадебный марш» и «Фуга сва-
дебного избиения», ор. 70, 1921.
«Сотворение мира» — балет, сценарий Б. Сандрара, ор. 81, 1923.
«Салат» — балет, сценарий Фламана, ор. 83, 1924.
«Голубой экспресс» — балет, сценарий Ж. Кокто, ор. 84, 1924.
«Страдания Орфея» — опера, либретто А. Люнеля, ор. 85, 1924.
«Эсфирь из Карпантра» — опера, либретто А. Люнеля, ор. 89, 1925.
«Бедный матрос» — опера, текст Ж. Кокто, ор. 92, 1926.
«Похищение Европы» — опера-минутка, текст А. Оппено, ор. 94, 1927.
«Покинутая Ариадна» — опера-минутка, текст А. Оппено, ор. 98, 1927.
«Избавление Тезея» — опера-минутка, текст А. Оппено, ор. 99, 1927.
«Христофор Колумб» — опера, текст драмы П. Клоделя, ор. 102, 1928.
«Максимилиан» — опера, либретто А. Люнеля, ор. 110, 1930.
«По поводу сапог» — музыка к пьесе для детей на текст Р. Шалю,
ор. 118, 1932.
«Немного музыки» — игра для детей на текст А. Люнеля, ор. 119,
1932.
«Мудрость» — музыка к пьесе П. Клоделя, ор. 191, 1938.
«Медея» — опера, либретто М. Мийо, ор. 191, 1938.
«Боливар» — опера, либретто М. Мийо, ор. 236, 1943.
«Весенние игры» — балет для камерного оркестра, ор. 243, 1944.
«Колокола» — балет по Э. По, ор. 259, 1945.
«Сбор лимонов» — балет, ор. 2986, 1950.
«Христофор Колумб» — музыка к драме П. Клоделя, ор. 318, 1952.
«Давид» — опера, либретто А. Люнеля, ор. 320, 1952.
«Роза ветров» — балет, ор. 367, 1957.
«Фиеста» — опера, либретто Виана, ор. 370, 1958.
«Ветвь птиц» — балет, ор. 374, 1959.
«Преступная мать» — опера, либретто М. Мийо, ор. 412, 1965.
«Св. Людовик — король Франции» — опера-оратория на текст П. Кло-
деля, ор. 434, 1970.

Кантаты, хоровые произведения

- «Возвращение блудного сына» — кантата на текст А. Жида для 5 го-
лосов и 21 инструмента, ор. 42, 1917.
«Смерть тирана» — кантата на текст Ламприда — Дидро для хора,
ударных, флейты-пикколо, кларнета и тубы ор. 116, 1932.

- «Ровский гимн» — на текст П. Клоделя для хора а саррелла, ор. 155, 1932.
- «Канта́та о мире» — на текст П. Клоделя для детских и мужских голосов, ор. 166, 1936.
- «Свадебная кантата» — на библейский текст Песни песней для голоса и оркестра, ор. 168, 1937.
- «Кантата Сына и Матери» — на текст М. Карема для чтеца, струнного квартета и ф-п., ор. 185, 1938.
- «Кантата о войне» — на текст П. Клоделя для хора а саррелла, ор. 213, 1940.
- «Рождение Венеры» — кантата на текст Сюпервьеля для смешанного хора а саррелла, ор. 292, 1949.
- «Огненный замок» — на текст Ж. Кассу для хора и оркестра, ор. 338, 1954.
- «Мир на земле» — хоральная симфония, ор. 404, 1963.

Камерно-вокальные сочинения

- Семь поэм «Познание Востока» (П. Клодель) — для голоса и ф-п., ор. 7, 1913.
- «Алиса» (текст А. Жиды) — вокальная сюита для голоса и ф-п., ор. 9, 1913.
- Три поэмы Л. де Шатобриана — для голоса и ф-п., ор. 10, 1913.
- Четыре поэмы Л. Латиля — для голоса и ф-п., ор. 20, 1914.
- Четыре поэмы (П. Клодель) — для баритона и ф-п., ор. 26, 1915.
- Две поэмы о любви (Р. Тагор) — для голоса и ф-п., ор. 30, 1915.
- Пять поэм (Р. Тагор) — для голоса и ф-п., ор. 36, 1915.
- Две поэмы (С.-Л. Леже и Р. Шалю) — для голоса и ф-п., ор. 39, 1919.
- «Каталог сельскохозяйственных машин» — сюита для голоса и 7 инструментов, ор. 56, 1919.
- «Каталог цветов» — сюита для голоса и ф-п. или 7 инструментов, ор. 60, 1920.
- Четыре поэмы Катулла — для голоса и скрипки, ор. 80, 1923.
- Три поэмы (Сюпервьель) — для голоса и фортепиано, ор. 276, 1947.

Произведения для оркестра

- Первая симфоническая сюита — ор. 12, 1914.
- Первая симфония («Весна») — для камерного оркестра, ор. 43, 1917.
- Вторая симфония («Пастораль») — для камерного оркестра, ор. 49, 1918.
- Вторая симфоническая сюита (по «Протею») — ор. 57, 1919.
- Пять этюдов — для ф-п. с оркестром, ор. 63, 1920.
- Третья симфония («Серенада») — для камерного оркестра, ор. 71, 1921.
- Четвертая симфония — для 10 струнных инструментов, ор. 74, 1921.
- Пятая симфония — для 10 духовых инструментов, ор. 75, 1922.
- Шестая симфония — для вокального квартета, гобоя и виолончели, ор. 79, 1923.
- «Карнавал в Эксе» — для ф-п. с оркестром, ор. 89, 1926.
- Первый концерт — для скрипки с оркестром, ор. 93, 1927.
- Концерт — для ударных с оркестром, ор. 109, 1930.
- Первый концерт — для ф-п. с оркестром, ор. 127, 1933.
- Первый концерт — для виолончели с оркестром, ор. 136, 1934.
- «Провансальская сюита» — ор. 152, 1936.

- «14 июля» — Интродукция и Траурный марш из музыки к коллективному спектаклю «Шести» на текст Р. Роллана, ор. 153, 1936.
 «Свобода» — Увертюра и Интерлюдия из музыки к коллективному спектаклю «Шести» на текст Ленормана, ор. 162, 1937.
 «Карнавал в Лондоне» — ор. 172, 1937.
 «Пасторальная фантазия» — для ф-п. с оркестром, ор. 188, 1938.
 Первая симфония — ор. 210, 1939.
 Второй концерт — для ф-п. с оркестром, ор. 225, 1941.
 Концерт — для 2 ф-п. с оркестром, ор. 228, 1941.
 Сюита — для гармоника (или скрипки) с оркестром, ор. 234, 1942.
 Вторая симфония — ор. 247, 1944.
 «Французская сюита» — ор. 248, 1944.
 «Бал на Мартинике» — для 2 ф-п. с оркестром, ор. 249, 1944.
 Второй концерт — для виолончели с оркестром, ор. 255, 1945.
 Третий концерт — для ф-п. с оркестром, ор. 270, 1946.
 Третья симфония — ор. 274, 1946.
 Концерт — для маришбы, вибратона с оркестром, ор. 278, 1947.
 Четвертая симфония — ор. 281, 1947.
 Четвертый концерт — для ф-п. с оркестром, ор. 295, 1949.
 Сюита — для 2 ф-п. с оркестром, ор. 300, 1950.
 «Осеннее концертно» — для 2 ф-п. и камерного оркестра, ор. 309, 1950.
 «Летнее концертно» — для альта и камерного оркестра, ор. 311, 1950.
 Пятая симфония — ор. 322, 1953.
 Концерт — для арфы с оркестром, ор. 323, 1954.
 «Сельская сюита» — для оркестра, ор. 329, 1953.
 «Средиземноморская увертюра» — ор. 330, 1953.
 «Предальпийская сюита» на 2 пьемонтские народные темы — для виолончели с оркестром, ор. 322, 1954.
 Второй концерт — для альта с оркестром, ор. 340, 1955.
 Шестая симфония — ор. 343, 1955.
 Седьмая симфония — ор. 344, 1955.
 Пятый концерт — для ф-п. с оркестром, ор. 346, 1955.
 Восьмая симфония — ор. 362, 1957.
 Концерт — для гобоя с оркестром, ор. 364, 1957.
 «Королевский концерт» (Третий концерт для скрипки с оркестром) — ор. 373, 1958.
 Концертная симфония — ор. 376, 1959.
 Девятая симфония — ор. 380, 1960.
 Десятая симфония — ор. 382, 1960.
 Одиннадцатая симфония («Романтическая») — ор. 384, 1960.
 Утренняя серенада — для оркестра, ор. 387, 1960.
 Двенадцатая симфония — ор. 390, 1961.
 «Француз в Нью-Йорке» — оркестровая сюита, ор. 399, 1962.
 Концерт — для клавирина с оркестром, ор. 407, 1965.
 «Музыка для Праги» — ор. 415, 1965.
 «Музыка для Нью-Орлеана» — ор. 422, 1966.
 «Концертная прогулка» — ор. 424, 1966.

Камерно-инструментальные сочинения

- Первая соната — для скрипки и ф-п., ор. 2, 1911.
 Первый струнный квартет — ор. 5, 1912.
 Соната — для 2 скрипок и ф-п., ор. 15, 1914.
 Второй струнный квартет — ор. 16, 1915.

- Третий струнный квартет — ор. 32, 1916.
Соната — для ф-п., ор. 33, 1916.
Вторая соната — для скрипки и ф-п., ор. 40, 1917.
Четвертый струнный квартет — ор. 46, 1918.
Соната — для флейты, гобоя, кларнета и ф-п., ор. 47, 1918.
Пятый струнный квартет — ор. 64, 1920.
«Бразильские танцы» — для ф-п. (или для скрипки и ф-п., или для виолончели и ф-п., или для оркестра), ор. 67, 1921.
Сонатина — для флейты и ф-п., ор. 76, 1922.
Шестой струнный квартет — ор. 77, 1922.
Седьмой струнный квартет — ор. 87, 1925.
Сонатина — для кларнета и ф-п., ор. 100, 1927.
Соната — для органа, ор. 112, 1931.
«Осень» — три пьесы для ф-п., ор. 115, 1932.
Восьмой струнный квартет — ор. 121, 1932.
Девятый струнный квартет — ор. 140, 1935.
Вторая сонатина — для скрипки и ф-п., ор. 144, 1935.
«Пастораль» — для гобоя, кларнета и фагота, ор. 147, 1935.
Сюита по Корретту — для гобоя, кларнета и фагота, ор. 161b, 1937.
«Скарамуш» — для 2 ф-п., ор. 165 b, 1937.
«Прогулка короля Рене» — квинтет для духовых инструментов, ор. 205, 1939.
Десятый струнный квартет — ор. 218, 1940.
Сонатина — для 2 скрипок, ор. 221, 1940.
Сонатина — для скрипки и альты, ор. 226, 1941.
Одиннадцатый квартет — ор. 232, 1942.
«Мысли» — сюита для 2 ф-п., ор. 237, 1943.
«Четыре портрета» — для альты и ф-п., ор. 238, 1943.
Первая соната — для альты и ф-п., ор. 240, 1944.
Вторая соната — для альты и ф-п., ор. 244, 1944.
Двенадцатый струнный квартет, ор. 252, 1945.
Соната — для скрипки и клавирина, ор. 257, 1945.
Тринадцатый струнный квартет — ор. 268, 1946.
«Париж» — сюита для 4 ф-п., ор. 284, 1948.
«Кентуккиана» — для 2 ф-п., ор. 287, 1948.
Октет: Четырнадцатый и Пятнадцатый струнные квартеты, исполняемые вместе как октет и отдельно как квартеты, ор. 291, 1949.
Вторая соната — для ф-п., ор. 293, 1949.
Шестнадцатый струнный квартет — ор. 303, 1950.
Семнадцатый струнный квартет — ор. 307, 1950.
Восемнадцатый струнный квартет — ор. 308, 1950.
Первый квинтет — для струнного квартета и ф-п., ор. 312, 1950.
Второй квинтет — для 2 скрипок, альты, виолончели и контрабаса, ор. 316, 1952.
Сонатина — для скрипки и виолончели, ор. 324, 1953.
Третий квинтет — для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели, ор. 325, 1953.
Сонатина — для гобоя и ф-п., ор. 337, 1954.
Четвертый квинтет — для 2 скрипок, альты и 2 виолончелей, ор. 350, 1956.
Струнный секстет — для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей, ор. 368, 1958.
Соната — для виолончели и ф-п., ор. 377, 1959.
Сонатина — для альты и виолончели, ор. 378, 1959.
«Пасторальная сонатина» — для виолончели соло, ор. 383, 1960.
Срунный септет — для 2 скрипок, 2 альтов, 2 виолончелей и контрабаса, ор. 408, 1964.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
2. Асафьев Б. Люлли и его дело. — Временник отдела теории и истории музыки Государственного института искусства. Л., 1925.
3. Асафьев Б. Речевая интонация. — М.; Л., 1965.
4. Брехт Б. Театр. — М.: Искусство, 1965, т. 5.
5. Вайнкол Ю. Первый приезд французских композиторов в СССР. — В кн.: Музыка и жизнь. Л.; М., 1975, вып. 3.
6. Глебов И. (Асафьев Б.) Книга о Стравинском. — Л., 1929.
7. Глебов И. (Асафьев Б.) Французская музыка и ее современные представители. — В кн.: Зарубежная музыка XX века. М., 1975.
8. Говорит Дариус Мийо. — Сов. музыка, 1962, № 9.
9. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». — Л., 1964.
10. Жамм Ф. Стихи и проза. — М., 1913.
11. Журдан-Моранж Э. Мои друзья — музыканты. — М., 1966.
12. Интервью с Дариусом Мийо. — Сов. музыка, 1966, № 12.
13. Каратыгин Б. Жизнь и деятельность, статьи и материалы. — Л., 1927.
14. Клодель П. «Протей». — Петроград, 1923.
15. Кокорева Л. Фольклор в музыке Дариуса Мийо. — В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1973, вып. 2.
16. Кокорева Л. Черты оперного творчества Дариуса Мийо. — Сов. музыка, 1972, № 7.
17. Конен В. Пути американской музыки. — М., 1965.
18. Конен В. Театр и симфония. — М., 1963.
19. Крейн Ю. Дариус Мийо. — Сов. музыка, 1957, № 8.
20. Куницкая Р. Опера Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». — В кн.: О музыке. М., 1980.
21. Леонтьева О. Западно-европейские композиторы середины XX века. — М., 1964.
22. Мазель Л. О путях развития языка современной музыки. — Сов. музыка, 1964, № 7.
23. Маца И. Буржуазные эстетические теории начала XX века во Франции. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1965.
24. Мийо Д. Политональность и атональность. — К новым берегам музыкального искусства, 1923, № 3.
25. Мийо Д. Развитие джаза и североамериканская негритянская музыка. — Л., 1926.
26. Моруа А. Литературные портреты. — Кишинев, 1974.
27. Нестьев И. Бела Барток. — М., 1969.
28. Новая французская музыка. «Шесть»: сб. статей. — Л., 1926.
29. Онеггер А. Я — композитор. — М., 1963.
30. Пичугин П. В новом художественном качестве. — Сов. музыка, 1965, № 6.
31. Пичугин П. Танго и его история. — Сов. музыка, 1962, № 2.
32. Пуленк Ф. Письма. — М., 1970.
33. Путешествия Христофора Колумба. Дневники, письма, документы. — М., 1961.
34. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр. — М., 1956, т. 3.
35. Смирнов В. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1967, вып. 5.

36. Стратилатова В. Хор в античной трагедии. — Театр, 1969, № 2.
37. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М., 1971.
38. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1956.
39. Шнейерсон Г. О музыке живой и мертвой. — М., 1964.
40. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. — М., 1970.
41. Эренбург И. Люди, годы и жизнь. — Полн. собр. соч., в 9-ти томах, М., 1966, т. 3.
42. Эсхил. Орестея/Пер. С. Апта. — М., 1961.

На иностранных языках:

43. Alvarenga O. Musica popular brasileira. — Rio-de-Janeiro, 1950.
44. Bauer M. Darius Milhaud. — The musical quarterly, 1942, N 2.
45. Beck G. Darius Milhaud. — Paris, 1949.
46. Bollert W. Begegnungen 1963. — Musica, 1963, H. 4.
47. Claudel P. Mes idées sur la Théâtre. — Paris, 1966.
48. Claudel P. Mitteilung über «Christoph Columbus». — Anbruch, 1930, N 4/5.
49. Coeuroy A. L'Orestie de Milhaud—Claudel—Musique, 1928, N 9.
50. Collaer P. Darius Milhaud. — Antwerpen, 1947.
51. Collaer P. La musique moderne. — Paris, 1955.
52. Dumesnil R. La musique en France entre les deux guerres. — Geneve, 1946.
53. Dumesnil R. L'histoire de la musique. — Paris, s/a, v. 5.
54. Favre G. Musiciens français contemporains. — Paris, 1962, v. 1—2.
55. Fugmann O. Darius Milhaud. — Die Musik, 1932, H. 2 (nov.).
56. Gavoty B. Claudel—musicien. — Musica Disques, 1969, N 180.
57. Golea A. Esthétique de la musique contemporaine. — Paris, 1957.
58. Jardiens J. La chanson populaire française. — Paris, s/a.
59. Krause E. Westberlin Deutsche Oper. Die Orestie Aischilos von Paul Claudel—Darius Milhaud. — Der Theater der Zeit, 1963, H. 16.
60. Krěnek E. Darius Milhaud. — Anbruch, 1930, N 4/5.
61. Landormy P. La musique française après Debussy. — Paris, 1943.
62. Landormy P. Darius Milhaud. — Anbruch, 1926, N 7.
63. Laux K. Darius Milhaud. Zu seinem 70 Geburtstag. — Musik und Gesellschaft, 1962, N 9.
64. Milhaud D. Correspondance Paul Claudel—Darius Milhaud, 1912—1952. Paris, 1961.
65. Milhaud D. Entretiens avec Claud Rostand. — Paris, 1952.
66. Milhaud D. Etudes. — Paris, 1927.
67. Milhaud D. Notes sans musique. — Paris, 1962.
68. Petit R. «Le Christophe Colomb» de Claudel et Milhaud à Berlin. — Revue musicale, 1930, juin (105).
69. Rostand C. La musique française contemporaine. — Paris, 1956.
70. Roy J. Darius Milhaud. L'homme et son oeuvre. — Paris, 1968.
71. Roy J. Présences contemporaines musique française. — Paris, 1962.
72. Sauget H. Un nouvelle opéra de Milhaud—Claudel «Christophe Colomb». — Musique, 1930, N 5.
73. Schtuckenschmidt G. Musique nouvelle. — Paris, 1956.
74. Schtuckenschmidt G. Schöpfer der Neuen Musik. — München, 1962.
75. Schloezer B. Darius Milhaud. — La revue musicale, 1925, mars.
76. Steinhard E. Oper von Milhaud—Claudel, Uraufführung an der Berliner Staatsoper. — Der Auftakt, 1930, N 5—6.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ¹

- Абрахам Д. 187
 Альваренга (Alvarenga) О. 228,
 229, 232, 329
 Ансерме Э. 312
 Ануй Ж. 28, 59
 Аполлинер Г. 34
 Апт С. 329
 Арагон Л. 36, 60
 Асафьев Б. В. 6, 29, 36, 49, 50,
 76, 184, 220, 224, 233, 240, 276,
 328
 Астюрк 49
- Барро Ж. Л. 31
 Барток Б. 3, 27, 57, 64, 91, 212,
 215, 222, 261, 262, 263, 268,
 278, 288
 Батори Ж. 37
 Бауер (Bauer) М. 5, 329
 Бах И. С. 81, 87, 188, 205, 207,
 209, 210, 224, 282, 284, 303,
 304, 322
 Бекк (Beck) Ж. 15, 329
 Берг А. 45, 57
 Берно Л. 72
 Берлиоз Г. 4, 20, 33, 67, 76, 109,
 192, 193, 215, 266, 282, 299,
 314, 315
 Бертелье 17
 Берген П. 43
 Бетховен Л. ван 67, 140, 266, 322
 Бизе Ж. 4, 6, 14, 15, 20, 216, 219,
 222, 227, 268, 299, 300
 Богданов-Березовский В. М. 50
 Бодо С. 70
 Боллерт (Bollert) В. 122, 329
 Бомарше П. 70
 Бомон Э. де 47, 319
 Брак Ж. 10, 37, 47
 Брамс И. 20, 193
 Брехт Б. 79, 328
 Бриттен Б. 5, 10, 268
 Брюгье 15, 17
 Брюн А. 16
 Булез П. 185, 276
- Вагнер Р. 11, 18, 19, 20, 193, 281,
 299, 300, 301, 303, 316
- Вагнер Э. 45
 Вайль К. 10, 48, 53, 57, 64
 Вайнкоп Ю. Я. 49, 50, 328
 Вайян-Кутюрье П. 60
 Вальми-Бесс 59
 Васина-Гроссман В. А. 185
 Веберн А. 45
 Верлен П. 22
 Верфель Ф. 55
 Виан 70, 76, 324
 Вивальди А. 188
 Видор Ш. 18, 281
 Ви́ла Лобос Э. 229, 233, 240
 Виньес Р. 281
 Вольф А. 25
 Ворабур А. 37
 Вьенер Ж. 49, 50, 75, 304, 322
 Вюйермоз Э. 315
- Габи Р. 320
 Габори 306
 Гавоти (Gavoty) Б. 140, 329
 Галеви Д. 183
 Гендель Г. Ф. 87, 188
 Гершвин Дж. 48, 245, 253
 Гиро Э. 314
 Глинка М. И. 50
 Глюк К. В. 76, 169, 299
 Голеа (Golea) А. 8, 9, 329
 Гольцман В. 42
 Гофман Р. 76
 Гофман С. 55
 Гросс В. 37
 Гуно Ш. 299, 313, 314
 Гюго Ж. В. 38, 43, 47
- Дебюсси К. 4, 16, 18, 20, 24, 31,
 45, 46, 59, 77, 81, 86, 91, 160,
 162, 192, 195, 196, 197, 222,
 276, 287, 294, 299, 300, 301,
 307, 311, 313
 Дезормьер Р. 47, 58, 67, 314
 Делис Г. 304
 Дерен А. 10, 47
 Деснос Р. 36, 61
 Дессау П. 107
 Дешевов В. М. 50
 Джеймс Э. 61
 Дидро Д. 61, 183, 185, 324
 Доде А. 40
 Доде Л. 38, 40

¹ Составила Л. Ю. Попова.

- Достоевский Ф. М. 140
 Дотэнк И. 320
 Дранишников В. А. 50
 Дублие 69
 Дункан А. 33
 Дюкас (Роже-Дюкас) Р. 22
 Дюмениль (Dumesnil) Р. 9, 11, 71, 174, 328, 329
 Дюран О. 22, 287, 288
 Дюрей Л. 36, 41, 60, 74, 281
 Дюфи Р. 39
 Дягилев С. П. 21, 32, 42, 46, 47, 302, 304, 305, 314
- Елизавета, королева Бельгии 72
- Жак-Далькроз Э. 26, 33
 Жакоб М. 38, 41, 314, 323
 Жамм Ф. 10, 22, 23, 24, 25, 29, 73, 76, 77, 307, 308, 324, 328
 Жардьен (Jardiens) Ж. 216, 329
 Жедальж А. 17, 18, 281
 Жид А. 22, 31, 324, 325
 Жиль-Марше 49
 Жироду Ж. 28
 Журдан-Моранж Э. 9, 11, 37, 131, 233, 328
- Ибер Ж. 18, 60
 Иоанн XXIII 71
- Казелла А. 57, 158, 282
 Каменский А. Д. 50
 Кампра А. 59, 214
 Каратыгин В. Г. 27, 328
 Карем М. 61, 191, 325
 Кассу Ж. 66, 70, 203, 325
 Катулл 325
 Каччини Дж. 158
 Кейдж Дж. 29
 Кёклен (Кёхлин) Ш. 17, 22, 60, 91, 282, 292
 Кёруа (Соеугоу) А. 329
 Клайбер Э. 55
 Клике-Плейель А. 314
 Клодель (Claudel) П. 10, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 48—49, 54, 60, 61, 62, 69, 72, 76, 77, 80, 82, 86, 102, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 140, 154, 156, 158, 159, 275, 281, 307—311, 314, 324, 325, 328, 329
 Кокто Ж. 10, 27, 34, 35, 36, 38, 43, 47, 53, 76, 77, 174, 178, 181, 280, 281, 297, 301, 302, 306, 314, 317, 324
- Коллар (Collaer) П. 9, 14, 17, 28, 40, 43, 47, 62, 65, 127, 131, 132, 150, 159, 161, 172, 174, 266, 329
 Колле А. 36
 Колумб Х. 124, 125, 126
 Конен В. Дж. 228, 230, 254, 271, 328
 Констан М. 74
 Копри 306
 Корнель П. 62
 Корретт (Corrette) 58, 59, 213, 214, 223, 327
 Косли Дж. 298—299
 Коссад 281
 Кохно Б. 305
 Краузе (Krause) Э. 123, 329
 Крейн Ю. Г. 11, 328
 Кубицкий 37, 39
 Куницкая Р. И. 328
 Куперен Ф. 4, 6, 20, 216, 222, 223, 299
 Кусевецкая (р. Ушкова) Н. К. 64
 Кусевецкий С. А. 64, 68, 312
 Кшенек (Крженек; Křenek) Э. 8, 158, 329
- Лагю И. 37, 43
 Лазарюс П. 60
 Ламприд 61, 183, 324
 Ландорми (Landormy) П. 9, 329
 Латиль Л. 16, 23, 24, 29, 30, 325
 Лаукс (Laux) К. 4, 8, 329
 Леже С.-Л. 325
 Леже Ф. 10, 37, 44, 64, 67, 245
 Ленорман 326
 Леонтьева О. Т. 11, 328
 Леру К. 17
 Ливанова Т. Н. 209
 Лист Ф. 193
 Лифарь С. 47
 Лорансен М. 37, 304, 314
 Люлли Ж.-Б. 76, 192, 216, 219, 220, 268
 Люнель А. 16, 52, 54, 55, 57, 68, 69, 76, 77, 160, 324
 Лютославский В. 184, 186, 188
- Мазель Л. А. 138, 328
 Малер А. 45
 Малер Г. 20, 45, 276
 Малиньеро Дж. Ф. 57, 158
 Малларме С. 22
 Маньяр А. 20, 31, 282

- Маре Р. де 43, 306, 314
 Марто А. 49
 Маца И. 328
 Машо Г. де 224
 Меерович Ж. 37
 Мейер М. 37, 42
 Менгельберг В. 45
 Мерсман Г. 8
 Мессиаи О. 185, 231, 276
 Метерлинк М. 22, 86
 Миго Ж. 315
 Мийо, мать 15, 18
 Мийо, родители 42
 Мийо Дан. 56, 63, 74
 Мийо Ж. 66
 Мийо М. 13, 48, 56, 62, 63, 70, 74, 76, 324
 Мишо А. 184, 188
 Мольер Ж. Б. 59, 282
 Монте П. 49, 64
 Монтеверди К. 158, 162, 169, 266
 Моран П. 314
 Моруа А. 35, 64, 328
 Моцарт В. А. 20, 281, 317
 Мусоргский М. П. 11, 18, 19, 77, 78, 129, 300
 Муссиак Л. 60
 Мюнш Ш. 71
 Мясин Л. Ф. 46, 47, 302
- Назайкинский Е. В. 185
 Найссоо У. 184
 Нестьев И. В. 13, 261, 299, 328
 Нижинский В. Ф. 32, 33, 310
 Ницше Ф. 300
 Ноно Л. 75
- Обе А. 59, 214, 215
 Обер Л. 22
 Онеггер А. 3, 10, 11, 17, 18, 27, 33, 36, 37, 40, 41, 43, 46, 54, 58, 60, 61, 68, 73, 78, 107, 124, 126, 155, 156, 185, 223, 268, 281, 282, 303, 328
 Оплено А. 53, 65, 66, 76, 77, 324
 Орик Ж. 3, 27, 33, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 46, 49, 60, 158, 245, 281, 282, 298, 303, 304, 322
 Орф К. 78, 79, 107, 185, 268
 Освальд Г. 31
 Оффенбах Ж. 47
- Пендерецкий К. 184, 185, 186, 187
 Пердриа Э. 314
 Пери Я. 158
 Петерс 284
 Пети (Petit) Р. 8, 67, 70, 156, 329
 Петен А. Ф. 62
 Пёрселл Г. 70
 Пикассо П. 10, 34, 36, 37—38, 47, 56, 60, 175, 302, 305, 306
 Пильсер 304
 Пичугин П. А. 230, 234, 328
 Платон 305
 По Э. 324
 Полиньяк, кн. 52, 314
 Поло Марко 156
 Прокофьев С. С. 27, 50, 81, 103, 215, 262, 268, 278
 Пуленк Ф. 3, 5, 10, 27, 33, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 59, 61, 73, 215, 222, 281, 290, 298, 303, 304, 316—319, 322, 328
 Пушкин А. С. 305
 Пьерне Г. 41, 42
 Пэрр А. 310
- Рабинович Г. Б. 13
 Равель М. 17, 20, 22, 39, 45, 46, 52, 77, 81, 158—159, 222, 245, 281, 288
 Радиге Р. 306, 314
 Рамо Ф. 4, 6, 20, 192, 216, 222, 299
 Рвети В. 57
 Римский-Корсаков Н. А. 11, 300, 301, 316
 Рогаль-Левицкий Д. Р. 220, 328
 Рождественский Г. Н. 6
 Рожной (Rozsnyai) К. 288
 Розенталь М. 55, 62, 127
 Ролан-Манюэль А. 60
 Роллан Р. 60, 326
 Ростан (Rostand) К. 8, 10, 11, 57, 123, 154, 212, 275, 329
 Руа (Roy) Ж. 9, 17, 160, 220, 329
 Руа-Лероль 289
 Рубинштейн И. 62
 Руссель А. 45, 60, 281, 282, 287, 314, 315
 Руссо Т. 314
 Ручьевская Е. А. 185
- Сандрар Б. 38, 44, 245, 324
 Сартр Ж.-П. 28, 64, 66

- Сати Э. 10, 31, 33, 34, 35, 36, 37,
 38, 39, 43, 44, 47, 49, 52, 181,
 245, 280, 281, 289, 299, 301,
 302, 303, 304, 305, 306, 307,
 311, 312, 313, 314, 316, 317,
 319—321, 322, 323
 Сезанн П. 16, 17
 Сен-Санс К. 5, 42
 Сигетти Ж. 49
 Сикейра А. 233
 Сикейра Ж. 240
 Скарлатти А. 303
 Смирнов В. 328
 Соре (Sauget) А. 8, 47, 129—130,
 298, 304, 306, 307, 314, 322,
 323, 329
 Сократ 321
 Стравинский И. Ф. 5, 7, 8, 10, 11,
 20—21, 27, 35, 46, 52, 64, 76,
 78, 81, 91, 103, 158, 185, 212,
 215, 223, 224, 226, 245, 261,
 262, 268, 276, 278, 281, 287,
 301, 304, 305, 314, 315, 317, 322
 Стратилатова В. 329
 Сюрпель Ж. 65, 76, 325

 Тагор Р. 29, 325
 Тайфер Ж. 36, 43, 60, 74—75,
 281, 282, 303, 314, 322
 Тзара Т. 47
 Тюлин Ю. Н. 50, 239

 Фавр (Favre) Ж. 9, 214, 329
 Факоне Г. 38, 39
 Фалья М. де 4, 10, 52, 57, 122,
 314, 316
 Фламан 46, 324
 Фогель Л. 313
 Фонтон М. 320
 Форе Г. 22, 45, 52, 299, 307,
 311—312
 Франк С. 37, 41, 299, 311
 Фрателлини, бр. 38, 39
 Фройнд М. 45
 Фугман (Fugmann) О. 5, 329

 Хаба А. 296
 Хачатурян А. И. 48
 Хвас Й. 283
 Хемингуэй Э. 21
 Хенце Х. В. 122
 Хиндемит П. 4, 5, 10, 46, 53, 57,
 64, 126, 155, 215, 223, 224
 Холопова В. Н. 139, 329

 Цытович Т. Э. 13

 Чаплин Ч. 38
 Честер 290

 Шабрие Э. 4, 20, 281, 299
 Шалю Р. 314, 324, 325
 Шагобрианн Л. де 325
 Швейцер А. 81, 329
 Шекспир В. 47, 58
 Шёнберг А. 7, 8, 10, 31, 45, 64,
 73, 78, 122, 126, 154, 155, 156,
 186, 191, 203, 276, 278, 279,
 295, 303
 Шибряевская Е. А. 297
 Шимановский К. 296
 Шлёцер (Schloezer) Б. 7, 8, 266,
 267, 329
 Шмитт Ф. 17, 281
 Шнейерсон Г. М. 11, 329
 Шопен Ф. 307, 323
 Шостакович Д. Д. 48, 50
 Штейнхард (Steinhard) Е. 8, 329
 Штраус И. 47
 Штраус Р. 47, 281, 303
 Штуккеншмидт (Schtuckenschmidt)
 Г. 4, 8, 9, 329
 Шуберт Ф. 20, 316

 Эврипид 62
 Эль Греко Д. 23
 Элюар П. 10, 36, 61, 66
 Энди В. д' 281, 316
 Эренбург И. Г. 22, 23, 329
 Эсхил 25, 31, 76, 80, 86, 122, 308,
 324, 329

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Часть первая: ЖИЗНЬ ДАРИУСА МИЙО	
Детство	14
Париж. 1909—1916	17
Бразилия. 1916—1919	30
Париж. Эпоха «Шести»	33
Перед войной. 1930—1939	56
Соединенные Штаты Америки. 1940—1947	63
Париж—Калифорния—Колорадо. 1947—1974	67
Часть вторая: ОПЕРЫ	
Трилогия «Орестея». 1913—1922	76
«Христофор Колумб». 1928	123
«Страдания Орфея». 1924	159
«Бедный матрос». 1926	173
Часть третья: КАНТАТЫ	
«Смерть тирана». 1932	183
«Кантата Сына и Матери». 1938	190
«Огненный замок». 1956	203
Часть четвертая: ФОЛЬКЛОР В МУЗЫКЕ МИЙО	
«Провансальская сюита». 1936	212
«Бразильские танцы». 1920—1921	228
«Сотворение мира». 1923	243
Заключение: ЧЕРТЫ СТИЛЯ Д. МИЙО	265
<i>Приложения</i>	
Критические статьи Дарюса Мийо	
Маленькое разъяснение	280
Политональность и атональность	293
Этюд:	
Французская музыка после первой мировой войны	297
Мое содружество с Полем Клоделем	307

Памяти Габриеля Форе	311
По поводу концертного исполнения «Парада»	312
Одна неделя в Париже весной 1925 года	314
Франсис Пуленк и его «Лани»	316
Смерть Эрика Сати	319
Тенденции некоторых молодых французских музы- кантов	321
<i>Список музыкальных произведений Дариуса Мийо</i>	324
<i>Список литературы</i>	328
<i>Указатель имен</i>	330

Серийное издание

ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВНА КОКОРЕВА

ДАРИУС МИЙО

Жизнь и творчество

Редактор *И. Прудникова.*

Художник *Л. Саксонов.*

Худож. редактор *Л. Рабенау*

Техн. редактор *Р. Орлова.*

Корректор *А. Каганович*

ИБ № 2036

Сдано в набор 06.08.84. Подп. к печ. 07.05.86. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 11,06. Усл. печ. л. 18,58. Усл. кр.-отт. 18,58. Уч.-изд. л. 19,96 (с вкл.). Тираж 7500 экз. Изд. № 7020. Зак. 1682. Цена 1 р. 70 к.

Издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.